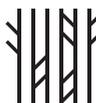


PROPOSTAS PARA A TEORIA DO CINEMA

TEORIA DOS CINEASTAS VOL.2

MANUELA PENAFRIA
EDUARDO TULIO BAGGIO
ANDRÉ RUI GRAÇA
DENIZE CORREA ARAUJO (EDS.)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

PROPOSTAS PARA A TEORIA DO CINEMA

TEORIA DOS CINEASTAS - VOL.2

MANUELA PENAFRIA
EDUARDO TULIO BAGGIO
ANDRÉ RUI GRAÇA
DENIZE CORREA ARAUJO
(EDS.)

Ficha Técnica

Título

Propostas para a teoria do cinema
Teoria dos cineastas - Vol.2

Editores

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio,
André Rui Graça e Denize Correa Araujo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Em parceria com:

Grupo de Pesquisa CIC- Comunicação, Imagem e
Contemporaneidade (CNPq), UTP-Universidade Tuiuti do Paraná
www.gpcic.net

Grupo de Pesquisa CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão
(CNPq), UNESPAR-Universidade Estadual do Paraná
www.cinecriare.com

Teoria dos Cineastas

www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas

Colecção

Ars

Direcção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes
Danilo Silva (capa)

ISBN

978-989-654-341-9 (papel)

978-989-654-340-2 (pdf)

978-989-654-342-6 (epub)

Depósito Legal

418444/16

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2016

© 2016, Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça
e Denize Correa Araujo.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



Índice

Nota introdutória	9
PARTE I - A ABORDAGEM “TEORIA DOS CINEASTAS”: QUESTIONAMENTOS E OPERACIONALIZAÇÃO	13
Invenção figurativa e pensamento fílmico Victor Guimarães & Pedro Veras	15
O restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas: o caso de Bárbara Virgínia Ricardo Vieira Lisboa	39
Filme Teoria: formulações teóricas sobre a regulação da vida no documentário <i>Santa Teresa</i> Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira	73
O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas” Manuela Penafria, Henrique Vilão & Tiago Ramiro	93
PARTE II - CONCEITOS E REFLEXÕES PARA A TEORIA DO CINEMA	115
Towards nonhuman personhood: reading Jean Epstein’s essays through animism Bogna M. Konior	117
Pasolini y Peirce: encuentro de dos pensadores herejes en el campo de los signos Fernando Andacht	139
António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia Caterina Cucinotta	153
Agnès Varda: por uma poética do rizoma artístico-afetivo Denize Correa Araujo	175

O espectador visto pelo cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro André Rui Graça	199
Notas (cinematográficas), aproximações (teóricas), vestígios (fílmicos): o cinema como memória da imagem não narrada em Víctor Erice Rafael Tassi Teixeira	209
Autores	229
Resumos / Abstracts	235

Nota introdutória

Dando seguimento ao primeiro volume – *Ver, ouvir e ler os cineastas* –, esta segunda coletânea, intitulada *Propostas para a teoria do cinema*, aprofunda e oferece continuidade às investigações sobre a Teoria dos Cineastas. Em consonância com o volume inicial, continuamos a dar ênfase ao aspecto singular do termo “teoria”, pois tratamos daquilo que une as propostas de pensamento e de criação dos cineastas, que, consequentemente, são os fenômenos a serem investigados por nós. Também reiteramos que compreendemos a “Teoria dos Cineastas” como uma abordagem e, como tal, há designios fundamentais que devem ser levados em conta e que foram discutidos na nota introdutória do volume 1.

Como não poderia deixar de ser, diante dos objetivos de nossa proposta teórica, mantemos a atenção ao discurso dos cineastas (sejam verbais ou fílmicos) e procuramos sistematizar a chegada a estes em busca de consistência reflexiva. No presente volume, o foco está nos esforços para o aprofundamento de propostas para a teoria do cinema. Para tanto, é essencial que sejam levantados e discutidos questionamentos sobre a abordagem Teoria dos Cineastas, bem como a busca de possíveis processos de operacionalização com a mesma em um viés de caráter geral, ainda que com uso de exemplos específicos. Estes dois intentos estão presentes nos capítulos da primeira parte do presente volume.

Na segunda parte, a operacionalização particular torna-se o norte e passamos às investigações que buscam discutir conceitos em cineastas específicos mas, ultrapassando a mera exposição dos mesmos para os colocar em diálogo com conceitos de natureza científica. Este viés da abordagem Teoria dos Cineastas é bastante

profícuo, pois permite que as investigações alcancem aspectos não observados em cineastas extremamente reconhecidos – muitas vezes já bastante estudados –, bem como abre caminho para a chegada a cineastas que ainda não receberam a atenção devida nos estudos de cinema.

A primeira parte intitulada: “A abordagem ‘Teoria dos Cineastas’: questionamentos e operacionalização” reúne capítulos que esclarecem e alargam quer os objetivos quer a efetiva operacionalização da abordagem “Teoria dos Cineastas”. Em “Invenção figurativa e pensamento fílmico”, Victor Guimarães e Pedro Veras articulam a noção de figuração fílmica com o pensamento contemporâneo sobre as obras cinematográficas, contribuindo para esclarecer a abordagem “Teoria dos Cineastas”. Em “O restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas: o caso de Bárbara Virgínia”, Ricardo Vieira Lisboa adota a abordagem “Teoria dos cineastas” como contributo para a teoria e práticas do restauro cinematográfico.

Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira destacam as formulações teóricas do documentário *Santa Teresa*, da autoria de Eduardo Tulio Baggio, e colocam em diálogo esse filme com a noção de “filme teoria” em: “Filme Teoria: formulações teóricas sobre a regulação da vida no documentário *Santa Teresa*”. Para finalizar a primeira parte, em: “O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas””, de Manuela Penafria, Henrique Vilão e Tiago Ramiro é discutido o filme enquanto teoria.

A segunda parte, intitulada: “Conceitos e reflexões para a teoria do cinema”, traz capítulos que avançam de modo mais incisivo para uma operacionalização da abordagem “Teoria dos Cineastas” fazendo realçar conceitos vindos dos cineastas que são colocados em diálogo e estimulam a reflexão científica sobre cinema. “Towards nonhuman personhood: reading Jean Epstein’s essays through animism” de Bogna M. Konior recupera a obra de Jean Epstein para aí encontrar ressonâncias e um diálogo com a Antropologia contemporânea. Em: “Pasolini y Peirce: encuentro de dos pensadores herejes en el campo de los signos”, Fernando Andacht vem destacar e apresentar com clareza a afinidade epistemológica entre Pasolini e Peirce.

Caterina Cucinotta em: “António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia” estuda a filmografia dessa dupla de cineastas portugueses estabelecendo uma ligação ousada mas evidente entre as suas propostas de “Estética dos Materiais” e “Complexificação da Realidade” e a mais recente “Sartorial Philosophy”, de Giuliana Bruno. Denize Correa Araujo em: “Agnès Varda: por uma poética do rizoma artístico-afetivo” concentra-se no filme *As praias de Agnès* e nos depoimentos da cineasta colocando em diálogo essa criação com o que denomina a “poética do rizoma artístico-afetivo”.

Em: “O espectador visto pelo cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro”, André Rui Graça traça a concepção de *espectador* para os cineastas mencionados contribuindo quer para uma melhor compreensão das respetivas filmografias quer do cinema português. Em: “Notas (cinematográficas), aproximações (teóricas), vestígios (fílmicos): o cinema como memória da imagem não narrada em Víctor Erice”, Rafael Tassi Teixeira apresenta um trabalho aprofundado sobre o discurso do cineasta fazendo realçar os seus conceitos como ‘captação do inapreensível’ ou “sopros de ficção” que lançam luz sobre a sua filmografia.

Com os textos reunidos neste volume pretendemos dar sequência aos estudos sob a abordagem Teoria dos Cineastas com ênfase na discussão e problematização da abordagem em si e nas possibilidades particulares de investigações que, partindo da oferta de conteúdos advindos dos cineastas e de suas criações, colaborem para o desenvolvimento da teoria do cinema. Deixamos em aberto a possibilidade de novas edições que façam jus aos múltiplos caminhos indicados por vários investigadores nestes primeiros passos trilhados no âmbito da abordagem Teoria dos Cineastas.

Parte I

A Abordagem “Teoria dos Cineastas”: Questionamentos e Operacionalização

INVENÇÃO FIGURATIVA E PENSAMENTO FÍLMICO

Victor Guimarães & Pedro Veras

Este texto tem como objetivo articular algumas contribuições da abordagem do cinema sob a perspectiva da figuratividade fílmica – tal como vem sendo proposta, sobretudo, por Nicole Brenez (1990, 1998, 2010, 2012, 2014, 2015) – às discussões contemporâneas sobre o pensamento inerente às obras cinematográficas (Aumont, 2004; 2008). Tendo em vista as peculiaridades dessa perspectiva em relação a outras tendências analíticas contemporâneas, buscamos destacar seu potencial para oxigenar o campo de estudos que vem sendo chamado de Teoria dos Cineastas (Graça *et al.*, 2015). Na esteira das reflexões de Brenez, buscamos enfatizar a autonomia do cinema com relação à vida social e reconhecer sua força figurativa de elaborar novas noções por meio das quais apreendemos os fenômenos.

Nosso desejo é o de construir uma visada teórico-metodológica que seja capaz de extrair da potência de invenção figurativa presente em um filme – ou na obra de um cineasta – um pensamento singular. Ao perscrutar as nuances e variações do tratamento figurativo de um motivo numa obra ou numa filmografia, buscamos depreender maneiras peculiares de conceber, problematizar ou intervir sobre os modos como percebemos os mais diversos fenômenos ou categorias da experiência. Ao assumirmos adentrar esse caráter de forma pensante do cinema, que o torna capaz de propor novas percepções e reflexões a partir de seus próprios meios,

defenderemos como a análise figurativa se apresenta como importante ferramenta para perscrutar as teorias inscritas na materialidade das obras dos cineastas.

No primeiro movimento do artigo, buscamos perscrutar algumas das fontes da análise figurativa (como Erich Auerbach e Jean Epstein), com o objetivo de estabelecer um terreno conceitual básico a partir do qual poderemos produzir inferências. Na segunda parte, caracterizamos a perspectiva da figuratividade fílmica, comparando-a a outras tendências analíticas contemporâneas, no sentido de circunscrever suas especificidades e potências. Num terceiro momento, procuramos pensar em que medida um filme pode ser compreendido como um ato de teoria, com ajuda de algumas reflexões recentes propostas por Jacques Aumont. No quarto movimento, apresentamos uma reflexão sobre o método analítico de Nicole Brenez, com o intuito de propor um exemplo de aproximação ao cinema que nos interessa prioritariamente aqui. À guisa de conclusão, salientamos as virtudes de uma visada teórico-metodológica a partir da qual seja possível propor uma relação entre o trabalho figurativo e a potência teórica inscrita nas obras fílmicas.

Figura, figuração, figural, invenção figurativa: a alteração como princípio

O ensaio etimológico de Erich Auerbach, *Figura* (Auerbach, 1997 [1938]), é constantemente reivindicado, por diversos autores (Brenez, 1998; Gervais e Lemieux, 2012; Martin, 2015), como o marco inicial nos estudos sobre a noção de figura. Embora a análise feita pelo autor da presença desse vocábulo nos estudos de retórica durante a Idade Média cristã – que deságua na conceituação da “profecia figural” na obra dos Padres da Igreja e, posteriormente, no estudo da *Divina Comédia* de Dante – tenha obtido uma posteridade teórica mais abrangente e robusta (Carone, 1997), para nossos propósitos a contribuição mais importante de Auerbach é a etimologia da palavra realizada pelo autor nos escritos de pensadores da Antiguidade pagã. Seu percurso vai desde a poesia de Terêncio (*circa* 161 a.C.), até os estudos de oratória de Quintiliano (*circa* 95 d.C.).

Auerbach começa por dizer que *figura* – vocábulo latino da mesma raiz de *fingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies* – significava originalmente “forma plástica”. Já em Terêncio (sua mais remota ocorrência), no entanto, essa palavra ganha um forte sentido de mobilidade e variação.

[figura] expressa algo vivo e dinâmico, incompleto e lúdico, pois sem dúvida a palavra possui um som gracioso que fascinou muitos poetas. Talvez não passe de um acidente que em nossos dois exemplos mais antigos figura apareça combinada à nova; mas mesmo que seja casual, é significativo, pois a novidade e a variação deixaram suas marcas em toda a história dessa palavra (Auerbach, 1997: 13-14).

Mais adiante, o autor insiste que, embora possamos assumir que, em geral, o termo latino *figura* ocupa o lugar do vocábulo grego *schema*, é importante dizer que “isto não exaure o poder da palavra, a *potestas verbi*: *figura* é mais ampla, algumas vezes mais plástica, em qualquer caso mais dinâmica e luminosa do que *schema*” (Auerbach, 1997: 16-17). Essa mobilidade também aparece em Ovídio: “Em todo Ovídio, *figura* é móvel, mutável, multiforme” (Auerbach, 1997: 22). *Figura* aponta para a mudança, para a transformação, enquanto *forma* (tradução mais corriqueira de *schema*) carrega um forte sentido idealista de fixidez.

Não é casual que encontremos uma ressonância dessa diferença em um teórico do cinema como Jean Epstein (outro autor fundamental para os estudos da figuratividade fílmica), quando este, escrevendo sobre a potência de transfiguração própria ao cinematógrafo, perguntará: “o que é a forma senão o signo e o meio da permanência; o que é o movimento senão o signo e o meio do devir?” (Epstein, 2014 [1947]: 26). Para Epstein, o movimento é inerente à forma fílmica, e a imagem cinematográfica não poderá ser senão forma movente.

Na maioria dos autores da antiguidade pagã, *figura* aponta para o movimento e também para a concretude: “*Figura* é mais concreta e dinâmica do que *forma*” (Auerbach, 1997: 17). A partir de Quintiliano e seus estudos sobre as figuras de linguagem, no entanto, o vocábulo adquirirá um sentido cada vez

mais abstrato, certamente menos interessante e valioso para os estudos de cinema. O que buscamos reter desses primeiros usos é essa concepção da figura como forma mutável, como potência de alteração constante dos parâmetros fenomenais. “Os aspectos estáveis, as formas fixas não interessam ao cinematógrafo” (Epstein, 2014: 25), e é por isso que a etimologia auerbachiana – com toda a potência de variação e invenção que o autor encontra nos usos da palavra entre Terêncio e Ovídio – interessa tanto à figuratividade fílmica. Como escreve Luc Vancheri, “a figura se define a cada vez como um conceito maleável e móvel, como um operador de historicidade, como um princípio poético, como um instrumento analítico” (Vancheri, 2011: 5).¹

Em sua exegese de Auerbach, Nicole Brenez afirma que a *figura*, segundo o autor, “não é principalmente uma entidade, mas o estabelecimento de uma relação: o movimento de uma coisa em direção a seu outro” (Brenez, 1998: 44)². É justamente a atenção detida ao *movimento* entre a forma plástica e seu referente que distinguem a figuratividade de outros modos de compreender a imagem: de que modo uma figura fílmica é capaz de alterar o modo como percebemos um fenômeno? De que maneira um trabalho figurativo é capaz de construir relações novas entre as categorias da experiência?

Essas e outras questões atravessam *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma* (1998), o livro de Nicole Brenez que vem se constituindo como um ponto de partida inescapável para o estudo da figuratividade fílmica. Como escreve Adrian Martin:

Posso dizer com exactidão e certeza que foi Brenez quem, no campo dos estudos de cinema europeu contemporâneo, forjou a palavra *figura* (e todas as suas derivações: figurativo, figurável, etc.), mesmo se a palavra já tivesse sido anteriormente utilizada/declinada por Jean-François Lyotard, Stephen Heath, David Rodowick, Dudley Andrew entre outros. Mas Brenez não se refere nem toma nada de emprestado destes utili-

1. Tradução nossa. No original: “la figure se définit tout à la fois comme un concept malléable et mobile, comme un opérateur d'historicité, comme un principe poétique, comme un instrument analytique”.

2. Tradução nossa. No original: “La figure, explique Auerbach, n'est pas principalement une entité, mais l'établissement d'un rapport : le mouvement d'une chose vers son autre”.

zadores, ou usos, do termo (relativamente contemporâneos). Ela cria o termo de forma completamente nova: ateia-lhe uma chama e trabalha em seguida no rasto que essa luz produz (Martin, 2015: 6).

De la figure... cartografa, sistematiza e, principalmente, põe em movimento um pensamento analítico inspirado pela noção de figura e por suas derivações. A importância capital da obra de Brenez vem sendo reconhecida por diversos autores contemporâneos (Benavente e Salvadó, 2010; Masotta Lijtmaer, 2012; Martin, 2015; Duarte, 2015) e é também nossa principal referência. Um dos pressupostos centrais da autora consiste em assumir que o cinema não está obrigado a reproduzir padrões de composição, identidades, lógicas relacionais presentes na vida social. Para Brenez, “elementos tais como a silhueta, o personagem, a efígie, o corpo, a relação entre figura e fundo” se colocam a circular no cinema, e um filme é capaz de produzir deslocamentos em relação ao modo hegemônico de percepção e compreensão dos fenômenos. “Se, no real, a equivalência entre corpo, indivíduo e pessoa é objeto de uma malha identitária cada vez mais cerrada, nada obriga a reconduzi-la ao cinema” (Brenez, 1998: 13)³.

Mais adiante, a autora acrescenta: “O cinema pode reconduzir mas também reabrir o conjunto de noções e divisões pelas quais apreendemos os fenômenos de presença, de identidade, de diferença” (Brenez, 1998: 13).⁴ Em um curso oferecido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em agosto/setembro de 2015, intitulado “Propriedades, teorias e potências da figuratividade fílmica”, a autora chamou a atenção para a capacidade de abertura própria ao cinema: “todo fenômeno é inesgotável, e a potência do cinema consiste em abrir os fenômenos para um leque figurativo múltiplo” (Brenez, 2015: s/p).

3. Tradução nossa. No original: “Si, dans le réel, l'équivalence entre corps, individu et personne fait l'objet d'un maillage identitaire de plus en plus serré, rien n'oblige à la reconduire au cinéma”.

4. Tradução nossa. No original: “Le cinéma peut reconduire mais aussi réouvrir l'ensemble des notions et partitions par lesquelles nous appréhendons les phénomènes de présence, d'identité, de différence”.

Uma intuição semelhante já estava presente em Epstein, quando o autor reflete acerca do impacto do aparecimento do cinematógrafo sobre o modo dominante através do qual compreendíamos algumas categorias fundamentais da experiência:

O espaço, o tempo, a causalidade que eram tidas como entidades reveladas por Deus e imutáveis como ele, como categorias preconcebidas e infrangíveis do ser universal, o cinematógrafo as faz aparecer visivelmente como conceitos de origem sensorial e de natureza experimental, como sistemas de dados relativos e variáveis à vontade. O bigodinho de Carlitos e a risada de Fernandel devem deixar de enganar. Por baixo dessas máscaras, descobre-se a expressão de uma anarquia de fundo, a ameaça de uma comoção que já fissura os cimentos mais profundos, os mais antigos de toda ideologia. Através das proezas e da verborragia dos heróis da tela, se adivinha, como desenhada em filigrana, a verdadeira força, a coragem real do cinematógrafo entrando nesta elevada guerra, lançando-se nessa grande aventura do espírito, que, desde a revolta dos anjos, conduz o primeiro dos aventureiros (Epstein, 2014: 52-53).

O cinematógrafo declara guerra ao absoluto, sentencia Epstein. Ainda sob o impacto das experiências das vanguardas europeias dos anos 1920, o cineasta e teórico francês reconhece esse poder do cinema principalmente na capacidade de modular o tempo (através de operações como o *ralenti*, a aceleração e a inversão do sentido temporal) e o espaço (por meio da variação dos ângulos, das distâncias, da fragmentação do enquadramento). Esse tipo de observação sobre o cinematógrafo está presente em vários outros autores – de Eisenstein a Walter Benjamin –, mas o fundamental a reter das análises de Epstein é a ideia de que o trabalho do cinema é capaz de fissurar, de intervir sobre alguns dos pressupostos mais arraigados no pensamento e na experiência humana: a estabilidade do espaço, a linearidade do tempo, a causalidade dos fenômenos, tudo se põe a circular no cinema.

O que é um corpo? O que é um indivíduo? Um grupo? Essas são perguntas para as quais aparentemente temos respostas passíveis de serem encontradas na tradição filosófica ou na linguagem comum, e daí transferidas ao cinema, mas o que Brenez – herdeira de Epstein – defende é que é preciso apostar na produtividade singular dos filmes, em sua capacidade de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar as mais variadas categorias da experiência. No dizer de Hubert Damisch (*apud* Brenez) sobre a pintura, a imagem “deve ser pensada na relação – relação de *conhecimento* e não de expressão, de *analogia* e não de duplicação, de *trabalho* e não de substituição – que ela mantém com o real” (Brenez, 1998: 11).⁵

Embora o extremo poder de semelhança entre as imagens cinematográficas e seu referente tenha sido responsável por alicerçar verdadeiros edifícios teóricos – como o realismo baziniano –, Brenez insiste em dizer que a fidelidade mimética *não* é uma *essência*, mas uma *norma*: o realismo como elaboração simbólica é uma construção ultracodificada e está baseada num consenso duradouro, mas a história do cinema é vasta em episódios de insurreição frente aos códigos de visibilidade hegemônicos. Como explica Susana Duarte, a autora “desenvolve uma teoria da figuração e do figural no cinema em ruptura epistemológica com uma ideia de cinema assente na mímesis ou semelhança em relação ao real”. (Duarte, 2015: 87-88).

A esses momentos de ruptura, em que a imagem se liberta do regime mimético, Brenez chamou de *figural*. Se a figuratividade consiste no “movimento de *translação*, interior ao filme, entre os elementos plásticos e as categorias da experiência comum” (Brenez, 1998: 13, grifo nosso)⁶, o *figural*, tal como a autora o compreende, é “uma desconstrução das regras da visibilidade comum, um questionamento do ordenamento simbólico, um momento crítico

5. Tradução nossa. No original: “doit être pensée dans le rapport — rapport de *connaissance* et non d’expression, d’*analogie* et non de redoublement, de *travail* et non de substitution — qu’elle entretient avec le réel”.

6. Tradução nossa. No original: “mouvement de translation intérieure au film entre des éléments plastiques et des catégories de l’expérience commune”.

de ruptura num sistema simbólico de representação” (Brenez, 2015: s/p). O figural é, então, essa força capaz de *intervir* sobre o referente: dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente.

Voltando a Auerbach, a autora dirá que o trabalho de figuração “consiste em uma translação, em uma ordenada colocação em relação de formas plásticas, criaturas, fenômenos, significados em um texto...” (Brenez, 1998: 44).⁷ Essa *mise-en-relation* poderá se basear na correspondência ou na reprodução – como sói acontecer hegemonicamente –, mas não há nenhuma espécie de cimento ontológico que seja capaz de colar os motivos fílmicos aos seus respectivos referentes. Em suma, o cinema não é o reino da mimese, mas o território da invenção figurativa.

A representação sob suspeita: peculiaridades da figuratividade fílmica diante de outras abordagens contemporâneas do cinema

Em primeiro lugar, é importante distinguir a perspectiva da figuratividade fílmica de uma série de abordagens do cinema que poderíamos chamar de *contextualistas*, largamente assentadas na noção de *representação*. Uma das pedras-de-toque da abordagem proposta por Brenez consiste em pressupor, ao menos provisoriamente, que um filme tem prioridade sobre seu contexto. Ou seja: trata-se de ir aos filmes não para verificar como estes representam ou refletem uma realidade fenomênica/histórica que lhes é exterior, mas perscrutar, na matéria sensível dos filmes, suas maneiras singulares de problematizar, criticar, intervir, reconfigurar o modo como percebemos (e atribuímos sentido a) os mais variados fenômenos.

Como aponta Robert Stam (2009), a chegada dos Estudos Culturais ao campo dos estudos do cinema, a partir do final da década de 60, ampliou o foco das análises realizadas até então. Se visadas teóricas anteriores – como a semiótica do cinema – se preocupavam, de maneira enfática, com os códigos especificamente cinematográficos, os Estudos Culturais situaram o cinema no contexto ampliado das práticas culturais: esses estudos “interessam-se

7. Tradução nossa. No original: “La figuration consiste donc en une translation, une mise en rapport ordonnée de formes plastiques, de créatures, de phénomènes, de significations dans un texte...”.

menos pela ‘especificidade da mídia’ e pela ‘linguagem cinematográfica’ do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo” (Stam, 2009: 250). Outra corrente teórica que procurou situar o cinema no campo mais amplo da cultura foi o Multiculturalismo. A partir dos anos 80, o projeto multiculturalista buscou denunciar – e desconstruir – os estereótipos veiculados historicamente pelo cinema industrial, configurando, nas palavras de Stam, uma verdadeira “luta pela descolonização da representação” (Stam, 2009: 297). Os principais interesses dessas investigações se voltavam para os padrões historicamente constituídos de representação.

É importante notar que, tanto nas investigações inspiradas pelos Estudos Culturais quanto nas análises multiculturalistas, predominam a noção de *representação* e a premissa de que todo filme, seja de ficção ou documentário, “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (Vanoye e Goliot-Lété, 2006: 55). No entanto, se é inegável que essa inscrição particular dos filmes no vasto conjunto das práticas sociais de significação – tal como efetuada por ambas as perspectivas supramencionadas – traz contribuições importantes e tem produzido resultados relevantes em diversas áreas de estudo, é preciso também problematizar certas escolhas teórico-metodológicas que amparam esse modelo de abordagem.

A principal dificuldade reside no fato de que o interesse do cinema, muitas vezes, é situado prioritariamente fora dele – nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários –, e às análises caberia identificar em que medida os filmes correspondem ou não a uma representação mais justa e plural desses grupos já constituídos socialmente. As abordagens multiculturalistas, por exemplo, ao privilegiarem uma “estética da verossimilhança” (Stam, 2009: 304), correm o risco de pressupor uma mimese ideal, apontando erros ou distorções nas formas de representação das minorias. Além disso, muitas abordagens concentram-se em aspectos temáticos, na linha narrativa e na

construção das personagens, e desconsideram as variações formais mais sutis. Para Stam, essa atitude “leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes” (Stam, 2009: 304).

Na introdução de *De la figure...*, Brenez faz um pequeno recenseamento dos principais pressupostos em voga na maioria das abordagens do cinema hoje, que correspondem, segundo ela, a “uma potente *doxa* metodológica, uma adesão comum a certos procedimentos oriundos de uma história das ideias” (Brenez, 1998: 10)⁸. A nosso ver, essa *doxa* reenvia certamente às dificuldades encontradas por Robert Stam nos Estudos Culturais e no Multiculturalismo, mas dizem respeito, de maneira mais ampla, às formas hegemônicas de abordagem do cinema no campo das ciências humanas hoje. Os princípios catalogados por Brenez são:

O estabelecimento histórico dos fatos; a caracterização semiológica (a obra é traço, impressão, *analogon*...); o recurso à mais ampla contextualidade (estudo dos determinantes econômicos, políticos, culturais, etc.); a pesquisa intertextual (inscrição modalizada da obra em uma história das formas); o estabelecimento das relações (referenciais mas também funcionais) da obra com o campo histórico de onde ela provém; a abertura à interdisciplinaridade: tais procedimentos contribuem para constituir a aparelhagem técnica da análise metódica. (...) Estabelecida, identificada, determinada por suas bordas históricas, espaciais e subjetivas, inscrita nas tendências do estilo e do gosto, considerada reciprocamente como fonte de outras histórias, incluindo aquela de sua recepção, a obra se torna, de certa forma, visitada, transparente, atravessada por aquilo que a autorizou e por aquilo que ela suscita, desmultiplicada ao mesmo tempo que ausente em procedimentos que a tomam como objeto. (Brenez, 1998: 10-11).⁹

8. Tradução nossa. No original: “une puissante doxa méthodologique, une adhésion commune à certaines procédures issues d’une histoire des idées”.

9. Tradução nossa. No original: “L’établissement historique des faits; la caractérisation sémiologique (l’oeuvre est-elle trace, empreinte, analogon...); le recours à la contextualité la plus large (étude des déterminants économiques, politiques, culturels, etc.); l’enquête intertextuelle (inscription modalisée de l’oeuvre dans une histoire des formes); l’établissement des rapports (référentiels mais aussi fonctionnels) de l’oeuvre au champ historique d’où elle provient; l’ouverture à l’interdisciplinarité: de telles procédures contribuent à constituer l’appareillage technique de l’analyse méthodique. (...)”

Embora seja importante salientar o valor inegável desse conjunto de métodos – Brenez o considera “indispensável e frequentemente fértil” (Brenez, 1998: 11) –, o fundamental a reter aqui é a necessidade de considerar que as potências singulares dos filmes estão além – ou, mais precisamente, *aquém* – de uma remissão a seu contexto. Se essas abordagens são insuficientes, é porque elas não são capazes de responder a uma pergunta fundamental: “Como pode a obra reencontrar sua espessura, sua fecundidade, sua fragilidade, sua densidade própria ou sua eventual opacidade, em uma palavra, suas virtudes problemáticas?” (Brenez, 1998: 11).¹⁰

Um primeiro passo, como escreve Karl Hansson, é “focar na imagem como imagem (e não em primeiro lugar imagem *de* alguma coisa)”. (Hansson, 2004: 24, grifos nossos).¹¹ Uma vez que trata das maneiras peculiares pelas quais um filme é capaz de intervir nos modos de percepção e compreensão de um fenômeno ou de uma categoria da experiência, a figuratividade fílmica tem como pressuposto fundamental a atenção à singularidade propriamente cinematográfica de cada obra.

Como já vimos por ocasião da exposição das críticas de Robert Stam, a remissão excessiva ao contexto é indissociável de um paradigma semiótico assentado na noção de *representação*. Ao longo de *De la figure... e*, especialmente, no capítulo “Comme vous êtes. Répresentation et figuration, questions de terminologie chez Barthes, Eisenstein, Benjamin, Epstein”, Brenez chega a apontar para um questionamento radical da noção de *representação*, mas no interior de suas análises, é comum que esse vocábulo reapareça, de forma integrada à análise figurativa. Nos parece, no entanto,

Établie, identifiée, déterminée par ses bords historiques, spatiaux et subjectifs, inscrite dans les tendances du style et du goût, envisagée réciproquement comme source d'autres histoires, y compris celle de sa réception, l'oeuvre devient, en quelque sorte, visitée, transparente, traversée par ce qui l'a autorisée et par ce qu'elle suscite, démultipliée en même temps qu'absentée dans des procédures qui la prennent pour objet”.

10. Tradução nossa. No original: “Comment l'oeuvre peut-elle retrouver son épaisseur, sa fécondité, sa fragilité, sa densité propre ou son opacité éventuelle, en un mot, ses vertus problématiques ?”.

11. Tradução nossa. No original: “to focus on the image as image (and not firsthand an image of something)”.

que seria salutar manter uma reserva em relação a essa terminologia, tão carregada de sentidos miméticos ou contextualistas, alheios a uma atenção detida à capacidade de elaboração fenomênica dos filmes.

Ainda que não seja a regra, há autores que apostarão numa clivagem conceitual nítida entre *figuração* e *representação*. É o caso do Roland Barthes de *O prazer do texto*, que Brenez recupera *en passant* no capítulo supramencionado. Um retorno ao texto de Barthes nos convida a distinguir entre *figuração* e *representação*:

A representação, por ela, seria uma *figuração embaraçada*, atravancada de outros sentidos que não o do desejo: um espaço de álibis (realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, verdade, etc.). Eis um texto de pura representação: Barbey d'Aurevilly escreve sobre a virgem de Memling: 'Ela está muito direita, muito perpendicularmente colocada. Os seres puros estão direitos. Pela cintura e pelo movimento, reconhecem-se as mulheres castas; as voluptuosas arrastam-se, enlanguescem e curvam-se, sempre a ponto de cair'. Notem de passagem que o processo representativo pode gerar tanto uma arte (o romance clássico) quanto uma 'ciência' (a grafologia, por exemplo, que, da moleza de uma letra, conclui a indolência do escrevente) e que por conseqüência é justo, sem sofisticação qualquer, considerá-la imediatamente ideológica (pela extensão histórica de sua significação). Sem dúvida, acontece muitas vezes que a representação toma por objeto de imitação o próprio desejo; mas, então, esse desejo nunca sai do quadro, da cena; circula entre as personagens; se tiver um destinatário, esse destinatário permanece interior à ficção (poder-se-á dizer, por conseguinte, que qualquer semiótica que mantenha o desejo encerrado na configuração dos actantes, por mais nova que seja, é uma semiótica da representação. A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do écran). (Barthes, 1987: 72-73).

Mesmo que não adotemos a terminologia pulsional de Barthes – a figuração seria o lugar do desejo no texto (ou no filme), enquanto que a representação seria a neutralização do desejo –, nos parece produtivo levar em conta a crítica dirigida ao conceito de representação pelo autor. Se a representação é uma figuração embaraçada, é porque está sempre *a serviço* de algo que está fora do texto, e não engajada na livre translação entre as modulações textuais e as categorias da experiência. Uma perspectiva de análise que escape a uma semiótica da representação tem mais chances de atentar para as potências de invenção figurativa do cinema.

Mas resta ainda uma diferenciação a fazer. A perspectiva da figuratividade fílmica não se distingue apenas das abordagens contextualistas e representacionais hegemônicas nas ciências humanas, mas também possui uma diferença fundamental em relação a outras formas de análise que apostam na imanência, como a estilística. Uma história do estilo, uma genealogia das formas ou uma comparação entre poéticas autorais singulares podem ser gestos importantes para a abordagem de um filme do ponto de vista de sua figuratividade, mas não são suficientes. O crucial aqui é traçar as relações entre as elaborações fílmicas singulares e as categorias da experiência, pois só assim é possível perceber como um filme é capaz de intervir – singularmente – sobre a percepção e a compreensão de um fenômeno.

Ao definir o escopo de seu *Figuras traçadas na luz*, David Bordwell escreve: “A questão central deste livro é: que potencialidades estéticas são mobilizadas quando a encenação cinematográfica é praticada desse modo?” (Bordwell, 2008: 30). Noutro livro bastante influente, o autor definirá o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas de mídia cinema em um filme”, ou ainda como “a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas”. (Bordwell, 2013: 17). Não há dúvidas de que uma abordagem atenta à figuratividade fílmica tem de levar em consideração as escolhas – de encenação, de enquadramento, de montagem, de composição – efetuadas por um(a) cineasta, mas há uma diferença crucial dessa perspectiva em relação à estilística bordwelliana: o que interessa para o estudo da invenção figura-

tiva não são apenas as variações formais ou estilísticas entre um cineasta e outro, um filme e outro, mas as singularidades no movimento de translação entre as figuras e os fenômenos.

É nesse *movimento* que pode residir a potência de pensamento singular de um filme, e é a ela que nos dedicaremos na próxima seção deste texto. Como escreve Luc Vancheri, o que torna a análise figurativa ou figural preciosa “são os problemas da imagem que ela tornou pensáveis, as genealogias visuais e formais que ela tem permitido descrever, para além das diferenças de época, de estilo e de campo artístico”. (Vancheri, 2011: 5).¹² O estudo da figuratividade fílmica coloca em primeiro plano as variações formais ou estilísticas entre os filmes, mas as faz conviver fundamentalmente com algo que as excede: o caráter de forma pensante do cinema, a capacidade presente em uma obra fílmica de refletir – em seus próprios meios, imagéticos e sonoros – sobre problemas diversos. A perspectiva que buscamos apresentar aqui não se contenta com as ferramentas usuais da análise imanente, e busca extrair do trabalho formal interno a cada filme uma elaboração própria de categorias fenomênicas e de relações entre elas, um conjunto de modulações singulares que governam a figuração dos mais variados fenômenos e, como veremos, a formulação de um pensamento singular.

Figuras: formas-que-pensam

O célebre aforismo godardiano – “o cinema é uma forma-que-pensa” – tem retornado com frequência nos estudos contemporâneos do cinema. O interesse pela potência de pensamento encarnada nas formas cinematográficas – já presente na teoria do cinema pelo menos desde Epstein, embora frequentemente esquecido ao longo do século XX – e por “imagens que criem problemas, façam perguntas” (Hansson, 2004: 25)¹³ vem sendo redescoberto

12. Tradução nossa. No original: “Ce qui la rend précieuse, ce sont les problèmes d'image qu'elle a rendus pensables, les généalogies visuelles et formelles qu'elle a permis de décrire par-delà les différences d'époque, de style et de champ artistique”.

13. Tradução nossa. No original: “images that create problems and ask questions”.

nos últimos anos, como atesta a criação de um Seminário Temático intitulado Teoria dos Cineastas no encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual a ser realizado em 2016.

Esse grupo de trabalho visa reunir pesquisas que se interessam pelas teorias elaboradas pelos cineastas sob a forma textual, em entrevistas, textos críticos ou livros com envergadura teórica, mas também pela “teoria em ato criativo”, ou pelas “teorias artísticas nas obras fílmicas dos cineastas”¹⁴. Como escrevem Eduardo Tulio Baggio, Luiz Carlos Oliveira Junior e Manuela Penafria, propositores do seminário, na descrição do grupo:

Em alguns casos, cineastas conceberam seus dispositivos de encenação como atos de reflexão teórica, reflexões estéticas que não se expressam na linguagem verbal, mas nas próprias imagens e sons, os quais se dispõem como formas pensantes, respostas dadas através de signos icônicos a problemas que são de ordem não só dramático-ficcional como também teórico-conceitual. (Baggio *et al.*, 2016: s/p).

Essa potência de pensamento do cinema é assim explicada, de maneira didática, por Jacques Aumont na introdução de *As Teorias dos Cineastas* (2004):

Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é. Fazer música é fornecer uma teoria da música; em seu livro sobre Wagner, Liszt disse menos que o próprio Wagner no Ring (e Wagner disse menos em seu ensaio sobre Beethoven do que os últimos quartetos). Pintar é participar da arte pictórica, decidir sua posição nas grandes querelas que a clivaram (...). O cinema não constitui uma exceção, e seria fecundo acompanhar os pensamentos sobre a arte do filme que se encarnam nas grandes obras cinematográficas: não há tanto pensamento em Murnau, que não deixou nenhum texto teórico, em Lubitsch, que fundiu suas reflexões no molde jornalístico, em Resnais, que sempre se recusou a comentar seu trabalho, quanto em Ruiz, que é

14. O texto de introdução do seminário está disponível aqui: <http://www2.socine.org.br/encontros/seminarios-propostos-para-o-bienio-2015-2017/?id=124>. Acesso em 19/08/2016.

filósofo, em Rohmer, que se tornou historiador da arte e musicólogo, em Godard, que quis fazer o empreendimento histórico e estético do século? (Aumont, 2004: 9-10).

Em “Pode um filme ser um ato de teoria?” (2008), Aumont estabelece uma série de condições e obstáculos para que possamos atribuir a um filme a capacidade de teorizar. A saber, para ser equiparado a uma teoria, um filme necessariamente precisaria apresentar três características: a especulação, a sistematicidade (ou coerência) e a força explicativa (Aumont, 2008: 25). Embora se mantenha reticente em relação a uma resposta positiva para a pergunta-chave de seu artigo, sobretudo em relação ao poder explicativo do cinema, o autor reconhece com relativa facilidade que uma obra cinematográfica é capaz de especular:

Não me parece tão difícil que um filme possa chegar a especular – mesmo que, para isso, deva se tornar um tanto especular. Ou mais exatamente (e para que me perdoem o mau trocadilho) – sob a condição de encontrar os meios de sua especulação, ou seja, sempre sob a condição de se diferenciar sensivelmente de uma norma suposta. Outro pseudoteorema: para ser capaz de especular sobre um problema geral (filosófico, se preferirmos, mas não necessariamente), um filme deve munir-se dos meios formais apropriados; ele deve até mesmo inventá-los, e pode-se afirmar que não existe especulação em um filme que não inova em seu dispositivo ou em sua forma. O ato teórico, aqui, é, ainda e acima de tudo, a diferença. (Aumont, 2008: 29).

Para nossos propósitos, a argumentação de Aumont interessa na medida em que acreditamos que é justamente por meio da invenção figurativa – que tem como pressuposto a inventividade formal – que um filme é capaz de formular um pensamento sobre problemas de natureza filosófica, ideológica etc. Se é “na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria” e se “é sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico” (Aumont, 2008: 31), a perspectiva da figuratividade

fílmica se mostra extremamente útil ao analista, posto que seu objetivo é justamente traçar o movimento entre as invenções fílmicas e a formulação de um pensamento especulativo sobre os mais variados problemas.

Como escreve Aumont, o trabalho do analista é fundamental aqui, pois é ele o responsável por traduzir as formas pensantes: “será preciso, a cada vez, que um analista identifique o problema preciso ao qual o filme supostamente se dirige”, pois “a subversão da linearidade narrativa num filme de Welles não é do mesmo tipo da que aparece num filme de Marker”, do mesmo modo que “as lacunas calculadas entre as partes que se mostram num filme de Kubrick não são da mesma natureza das que se vêem num filme de Weerasethakul” (Aumont, 2008: 28). O fundamental é interrogar – por meio da análise – como um problema é tratado neste ou naquele filme. E é por isso que, na última seção deste texto, gostaríamos de dar um exemplo – extraído de Brenez (1998) – de análise que articula de maneira fecunda os dois gestos que nos mobilizaram até aqui: a descrição densa do trabalho figurativo e a identificação do pensamento encarnado nas formas fílmicas.

Um exemplo elucidativo: o método breneziano

Diante da análise comparativa efetuada por Brenez do tratamento do assassinato no cinema de John Woo e em uma sequência de *A Morte de um Bookmaker Chinês* (1978), de John Cassavetes, gostaríamos de atentar para o modo como a autora extrai, a partir das recorrências figurativas e do trabalho de figuração como um todo, modulações fílmicas que incidem sobre categorias fundamentais da experiência, como o gesto, o ato e a morte. A autora elege um motivo (o assassinato) e busca verificar como cada cineasta, ao tratar do mesmo motivo segundo uma poética diferente – que se materializa de forma espalhada em escolhas de dramaturgia, encenação, montagem, composição, trilha sonora, cor, gestualidade –, compõe relações outras entre categorias fenomênicas hegemonicamente consideradas estáveis. É nesses gestos que Brenez identifica a potência de pensamento do cinema.

Tanto Woo quanto Cassavetes dissociam as categorias da experiência, ao elaborar – por meio do trabalho figurativo de seus filmes – novas relações entre os gestos e os atos, as causas e os efeitos, os objetos e seus usos, os sujeitos e suas funções. Embora a dissociação seja comum a ambos os cineastas, cada um deles engendra, no entanto, uma economia figurativa singular. É assim que ela perceberá, por exemplo, que a sequência do filme de Cassavetes opera segundo uma “poética da dessemelhança” (Brenez, 1998: 47):¹⁵ a partir do trabalho de montagem visual e sonora, o filme instala uma “transferência generalizada dos fenômenos, segundo a qual uma porta é um revólver, um carrasco uma vítima, um *raccord* um assassinato, um automóvel uma ferida aberta”.¹⁶ (Brenez, 1998: 47). Ao promover analogias novas, que não correspondem ao processo hegemônico das identificações, as operações visuais e sonoras da montagem de Cassavetes incidem não apenas sobre o *sentido*, mas sobre a *percepção* dos fenômenos. É assim que “a semelhança borra as categorias ontológicas e lógicas, homens, objetos, fenômenos, lugares, todas as coisas reenviam não a seu duplo nem a seu outro mas a um *analogon* inesperado”.¹⁷ (Brenez, 1998: 47).

Em John Woo, ao contrário, o que está em jogo é uma “poética do mesmo”. E Brenez a identifica, primeiramente, na sequência final de *Bala na Cabeça* (1990), de Woo. No duelo final que encerra o filme, os amigos de infância Ben e Frank se reencontram em Hong Kong, depois de sua aventura mortal no Vietnã. Ben procura Frank para um acerto de contas, pois o amigo fora o responsável pelo assassinato do terceiro membro do grupo, Tom. Os dois se engajam numa luta de morte com muitas reviravoltas, mas o acontecimento figurativo que Brenez retém para a análise é esse momento extraordinário, nos últimos segundos de filme, em que Ben finalmente tem a cabeça de Frank nas mãos, prestes a disparar a bala que vingará a morte do amigo, enquanto uma montagem alternada intercala *flashes* do passado no Vietnã

15. Tradução nossa. No original: “poétique de la dissemblance”.

16. Tradução nossa. No original: “transfert généralisé des phénomènes, selon lequel une porte est un revolver, un bourreau une victime, un raccord un meurtre, une voiture une plaie ouverte”.

17. Tradução nossa. No original: “la ressemblance efface les catégories ontologiques et logiques, hommes, objets, phénomènes, liens, toute chose renvoie non à son double ni à son autre mais à un analogon inattendu, de sorte à se décaler d'elle-même”.

em meio às imagens do presente em uma garagem abandonada em Hong Kong. Ben aperta o gatilho, a montagem retorna a um enquadramento rigorosamente simétrico, que revela um tiro bem sucedido de Ben na cabeça de um vietcongue, e quando a ficção está de volta no presente, o revólver está sem balas, mas, contraditoriamente, Frank cai morto. “O que mata Frank, personagem do Mal, é a montagem alternada. Somos confrontados aqui a um sublime da omissão estrutural”¹⁸ (Brenez, 1998: 49), conclui a autora.

Essa dissociação entre gesto e ato – a bala fantasma, o assassinato sem tiro, o efeito sem causa – participa de uma economia figurativa presente em todo o filme, e reenvia particularmente a um momento anterior, em que Ben disparava uma metralhadora vazia sobre o corpo de um tenente vietcongue já morto (o homem que tentara forçá-lo a matar Tom). O *overkilling* – gesto onipresente nos filmes de ação hollywoodianos da época, que consiste em continuar atirando sucessivamente sobre um corpo já morto – em John Woo adquire uma nova camada de serialidade e é assombrado pela impotência: o corpo já está morto, o personagem continua atirando, mesmo – eis o detalhe figurativo crucial – quando já não há balas. Como sintetiza Brenez, “cada cena e cada situação visual se torna, no filme, o objeto de um retratamento imediato, de uma repetição, de uma duplicata. Toda cena aparece como traumática e primitiva, toda ação como uma anamnese”¹⁹ (Brenez, 1998: 48). A economia figurativa presente em Woo é uma poética da repetição sem sentido, do efeito sem causa, da guerra generalizada, da morte banal, igualmente presente em seus *O Matador* (1990) e *Fervura Máxima* (1992).

No limite, os corpos são intercambiáveis, pois todos participam de uma economia do mesmo. Em *Fervura Máxima*, a lógica dos *raccords* produz uma colagem corporal, uma montagem somática, que produz uma homogeneidade estrutural entre personagens situados em lados opostos da disputa. Numa sequência em que os dois policiais protagonistas enfrentam o mais

18. Tradução nossa. No original: “Ce qui tue Frank, personnage du Mal, est le montage alterné. Nous voici confrontés à un sublime de l’omission structurelle”.

19. Tradução nossa. No original: “chaque scène et chaque situation visuelle fait dans le film l’objet d’un retraitement immédiat, d’une répétition, d’un duplicata. Toute scène apparaît comme traumatique et primitive, donc toute action comme une anamnèse”.

habilidoso e letal dos algozes, a dramaturgia, os enquadramentos e a montagem produzem uma equivalência composicional entre os “heróis” e o “vilão”: a ação dramática é a mesma (saltar entre dois cômodos do hospital, produzindo uma fissura no vidro com o corpo); a posição dos corpos no quadro é semelhante; e a montagem acentua essa uniformidade, ao alternar velozmente, em poucos segundos, os gestos dos três personagens.

Brenez escreve:

Eles se reúnem, rodopiam, dançam juntos, de toda forma enlaçados pelos *raccords* abaixo de sua posição objetiva no espaço ou no tempo: eles são perfeitamente intercambiáveis, o que busca a destruir se constrói reciprocamente na mesma medida da destruição. Uma das invenções maiores de John Woo, característica essencial de seu trabalho formal, consiste em montar os corpos em pé de igualdade com os outros parâmetros do plano, como o ângulo ou a luz.²⁰ (Brenez, 1998: 52).

Atenta a essa economia figurativa que aposta na homogeneidade composicional entre forças díspares e articulando-a com elementos de ordem narrativa, Brenez extrai da obra de John Woo um pensamento fílmico singular, que elabora novas relações entre categorias como vida e morte, corpo e sujeito, movimento e imobilidade. Em outro exemplo recorrente na obra do cineasta (a presença dos figurantes que invadem a cena da batalha apenas para serem alvejados e voarem, um a um, sob a chuva de balas), ela encontra outro procedimento de montagem que corresponde à colagem corporal e forja novas relações entre causa e efeito. Morrer, em John Woo, equivale a levantar voo – o que contraria uma das regras relacionais mais estáveis do mundo fenomênico tal como o conhecemos: a lei da gravidade.

20. Tradução nossa. No original: «ils raccordent, virevoltent, dansent ensemble, en quelque sorte enlacés par les raccords en deçà de leur position objective dans l'espace ou dans le temps : ils sont parfaitement interchangeables, ce qui cherche à détruire se construit réciproquement à mesure même de la destruction. L'une des inventions majeures de John Woo, caractéristique essentielle de son travail formel, consiste à monter les corps au même titre que les autres paramètres du plan, l'angle ou la lumière”.

A partir dos exemplos do cinema de Woo e Cassavetes, a autora chega à conceituação do que seria uma montagem figural: trata-se de um trabalho figurativo que “instaura outros reagrupamentos, outras significações, outras causalidades no seio de uma lógica da identidade na qual, no entanto, gostaríamos de crer. Não uma desordem, mas a contestação íntima da decupagem unívoca dos fenômenos”²¹ (Brenez, 1998: 55). Contestar a decupagem hegemônica dos fenômenos do mundo: eis a potência do cinema abordado segundo uma perspectiva atenta à figuratividade fílmica. O cinema é capaz de pensar porque é capaz de *alterar* incessantemente o modo como percebemos e concebemos os mais diversos fenômenos e as relações entre eles.

Conclusão

À guisa de conclusão, buscamos afirmar que a figuratividade fílmica – tal como expressa no método breneziano aqui brevemente apresentado – pode ser um caminho profícuo e instigante para o estudo da Teoria dos Cineastas, especialmente no que tange à teoria inscrita nas obras fílmicas. O investimento na imanência das formas articulado à análise da capacidade do cinema de intervir sobre a percepção e a concepção dos fenômenos do mundo pode ser um eficaz antídoto contra dois tipos de excesso muito usuais nos estudos contemporâneos de cinema: de um lado, a sobredeterminação social da arte, que tende a perder de vista as variações formais de cada obra; de outro, a sobrevalorização estilística, que eclipsa a relação entre cinema e mundo fenomênico em prol de uma valorização excessiva das idiossincrasias do estilo de cada cineasta.

A figuratividade fílmica propõe uma maneira de encarar as relações entre cinema e mundo que atenta, de forma central, para a potência de pensamento inscrita em cada obra fílmica, na medida em que articula, sem cessar, o trabalho de figuração singular à incidência peculiar de cada filme sobre as maneiras pelas quais percebemos e compreendemos as categorias da experiência. Nesse sentido, a atenção detida à riqueza e à complexidade do

21. Tradução nossa. No original: “Il instaure d’autres regroupements, d’autres significations, d’autres causations au sein d’une logique de l’identité, à laquelle pourtant nous aurions voulu croire. Non pas un désordre, mais la contestation intime du découpage univoque des phénomènes”.

trabalho figurativo dos filmes – que se espalha em formas de encenação, montagem e composição profundamente heterogêneas – é um primeiro passo fundamental para a reflexão sobre a teoria inscrita nas obras, uma vez que o pensamento fílmico só pode se materializar em modalidades singulares de figuração.

Referências bibliográficas

- Auerbach, E. (1997). *Figura*. São Paulo: Ática.
- Aumont, J. (2008). Pode um filme ser um ato de teoria? *Revista Educação e Realidade*, nº 33 (1), 21-34, jan/jun.
- ____ (2004). *As Teorias dos Cineastas*, São Paulo: Papirus.
- Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Benavente, F. & Salvadó, G. (2010). From figure to figural: body and incarnation in contemporary film. *Akademisk kvarter*, vol. 01, fall, 130-138.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- ____ (2013). *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Brenez, N. (1990). Glossaire. *Admiranda* 5, 75–77.
- ____ (1998). *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck.
- ____ (2010). Paris, 18 de agosto de 1997. In Rosembaum, J. Martin, A. (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 77-86.
- ____ (2012). Tratamiento del Lumpenproletariado en el cine de Avant-Garde. *La Fuga Revista de Cine*. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/tratamiento-del-lumpenproletariado-en-el-cine-de-avant-garde/481>
- ____ (2014). 'Cada filme é um laboratório' – Entrevista com Nicole Brenez. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>
- ____ (2015). *Propriedades, teorias e potências da figuratividade fílmica*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM (Comunicação Oral).

- Carone, M. (1997). Um roteiro do conceito de figura. In Auerbach, E. *Figura*. São Paulo: Ática.
- Duarte, S. (2015). *O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Epstein, J. (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- Gervais, B. & Lemieux, A. (org.) (2012). *Perspectives croisées sur la figure*. Quebec: Presses de l'Université du Quebec.
- Graça, A. R. Baggio, E. T. Penafria, M. (2015). Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 12, 19-32.
- Hansson, K. (2004). Screening the Figural in Film and New Art Media. *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 29-30, Aarhus Universitet, Dinamarca.
- Martin, A. (2015). *Último Dia Todos Os Dias (e outros escritos sobre cinema e filosofia)*. New York: Punctum Books, 2015. Tradução de Rita Benis. Disponível em: <http://punctumbooks.com/titles/ultimo-dia-todos-os-dias/>
- Masotta Lijtmaer, C. (2012). *Variaciones de lo figural: el pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux*. Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra.
- Stam, R. (2009). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Collin.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2006). *Ensaio Sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papirus.

Filmografia

- A Morte de um Bookmaker Chinês* (1978), de John Cassavetes.
- Bala na Cabeça* (1990), de John Woo.
- O Matador* (1990), de John Woo.
- Fervura Máxima* (1992), de John Woo.

O RESTAURO CINEMATOGRAFICO E A TEORIA DOS CINEASTAS: O CASO DE BÁRBARA VIRGÍNIA

Ricardo Vieira Lisboa

Num recente artigo para a revista *Aniki*, Paulo Cunha dedicou-se a compreender de que modo os escritos sobre o cinema português e a sua história promoveram a “criação de mitos que, de forma mais implícita ou explícita, manipulavam o passado (...) e condicionaram a sua construção” (2016: 32). O investigador apresenta dois casos contemporâneos de construção de mitos promovidos “por propósitos promocionais” (*op. cit.*: 41), sendo um deles a “consagração de Bárbara Virgínia como a primeira realizadora portuguesa” (*op. cit.*). Cunha argumenta o facto de Virgínia só poder ser considerada em rigor a primeira realizadora de um filme de longa metragem sonoro e explica com cuidado outros enganos e afirmações pouco rigorosas como a elevação de Bárbara Virgínia à *primeira mulher a apresentar um filme no festival de Cannes*. Na senda da desmistificação, parece-me fundamental que Bárbara Virgínia e o seu filme, *Três dias sem Deus* (1946) sejam alvo de uma re-avaliação profunda, em parte por ser um área da história do cinema português ainda pouco explorada, mas também por ser uma área cuja obscuridade se justifica pela insuficiente conservação do objecto fílmico — *Três Dias sem Deus* é um filme parcialmente perdido.

Assim, a favor de uma compreensão desse objecto, do que resta dele e do que lhe falta, proponho, como ras-tilho, uma análise do discurso de Barbara Virgínia à luz da Teoria dos Cineastas como ferramenta para uma

reconsideração do fragmento arquivado e das suas potencialidades no território dos restauros reconstrutivos. Nesse sentido, apresento uma proposta de cruzamento entre a Teoria dos Cineastas e a Teoria do Restauro segundo as intenções do criador a fim de encontrar um gancho que permita um renovado olhar sobre o filme *Três dias sem Deus*, alheio portanto (e contrariando) a mitologia que se vem montando em redor do filme e da sua realizadora.

Teoria do Restauro segundo as intenções do criador

No que respeita ao restauro cinematográfico está ainda por estabelecer uma teoria geral que defina boas práticas técnicas e problematize de forma sistemática o trabalho do restaurador de um ponto de vista ético e historiográfico, no âmbito da história do cinema. Por um lado pode adaptar-se as Cartas do Restauro que, desde a Carta de Atenas de 1931, vêm sendo publicadas sobre o restauro arquitectónico (Araújo, 2003: 13), por outro, há que ter em grande consideração a teoria do restauro da obra de arte de Cesare Brandi (1963) – que trata de delinear os princípios gerais desta tarefa. No entanto, o cinema, pela sua natureza reprodutível, de produção em massa e dependente de uma performance sempre variável, e pelas condicionantes próprias da sua história apresenta-se como área artística que desafia conceitos básicos do restauro como: *original e autêntico*.

No sentido de organizar uma tipologia classificativa das opções do restaurador, Eileen Bowser apresentou na revista *Griffithiana* cinco formas distintas de restauro cinematográfico, num artigo desde então muitas vezes citado, que se podem resumir do modo seguinte. Pretende-se restaurar uma obra: (a) como foi encontrada, (b) como foi exibida na primeira apresentação pública, (c) como o seu autor a imaginou, (d) como objecto moderno destinado ao público de hoje que vê o espectáculo cinematográfico de modo distinto e, por fim, (e) vista através do olhar de um artista contemporâneo (1990: 172-173).

De modo semelhante Paul Read e Mark-Paul Meyer distinguem sete opções para o restaurador, isto é, às cinco de Bowser acrescentam o restauro que pretende reproduzir aquilo que um certo grupo de espectadores assistiu, não necessariamente os espectadores da estreia, e o restauro que se

realiza apenas por motivos de exploração comercial (2000: 71). Isto surge depois dos investigadores apresentarem três tipologias de restaurador: (a) o *restaurador-arquivista* que segue uma via arqueológica no tratamento dos materiais (tentando reconstruir a cópia que tem em mão através de uma mimetização dos processos de produção da mesma); (b) *restaurador-artista* que encara os materiais antigos como fonte de trabalho para a produção de uma nova obra, que tanto pode manifestar respeito pelo material de origem, como pode ser algo puramente pessoal que desconsidera a origem desses materiais; (c) o *empresário comercial* que tende a não ter em consideração os princípios da preservação ou uma conduta de restauro e reconstrução deontológica (*op. cit.*: 69).

Mais recentemente, no âmbito de uma tese de mestrado, Krista Jamieson organizou um modelo teórico assente na mutabilidade do conceito de original consoante a tipologia de restauro escolhida — e na articulação ética entre essa tipologia e a associada noção de original. Jamieson afirma então que “Existem quatro tipologias de ‘original’ (...): Dispositivo (...); Película ou Artefacto (...); Texto fílmico ou Versão (...); e Intenções do criador”.¹ (2003: 25), o que, no fundo, reproduz quase exactamente as primeiras quatro tipologias de Bowser. Note-se, no entanto, que nenhuma destas categorias é mutuamente exclusiva, muito pelo contrário. Jamienson chega a propor um método de combinar teorias e apresenta vários exemplos (*op. cit.*: 34).

Já Paolo Cherchi Usai encontra apenas três opções de restauro ainda que não muito distantes das de Bowser, Read, Meyer ou Jamieson: (a) *restauro preventivo* (em que o objectivo é apresentar a cópia como foi encontrada, respeitando as suas vicissitudes comerciais, materiais e económicas); (b) restauro das condições em que o filme foi mostrado pela primeira vez ao público (operação que implica recuperar o que o tempo apagou e retirar aquilo que foi sendo acrescentado) e, por fim, a categoria que chamo agora a atenção; (c) *restauro segundo as intenções do criador*. (1991: 42).

1. Minha tradução.

A par desta vontade classificativa, a *International Federation of Film Archives* (FIAF) vem desenvolvendo linhas mestras para a prática dos vários arquivos seus associados, onde se inclui o *Arquivo Nacional da Imagem em Movimento* (ANIM, Cinemateca Portuguesa, Lisboa). Um dos seus documentos é o código de ética que delinea, de forma genérica, os modos de acção recomendados pela federação. Este documento abre do seguinte modo: “Os arquivos fílmicos e os seus arquivistas são os guardiões da herança mundial das imagens em movimento. É da sua responsabilidade proteger essa herança e passá-la à posterioridade nas melhores condições possíveis e o mais próximo possível do trabalho dos seus criadores”.² (FIAF, 2008: 5).

Mais adiante, no ponto 1.5 refere-se que: “Quando se restauram materiais, os arquivistas deverão apenas completar o que está incompleto e remover apenas os acrescentos do tempo, do desgaste e da desinformação. Não procurarão alterar ou distorcer a natureza dos materiais originais ou as intenções dos seus criadores.”³ (*op. cit.*: 6). Chamo então a atenção para as expressões presentes nas tipologias referidas, como para as citadas indicações da FIAF, onde se lê: *como o seu autor o imaginou, a intenção do criador a representação o mais próxima possível do trabalho dos seus criadores* ou *a não alteração ou distorção das intenções dos seus criadores*. Assim, uma das metas do restauro é, frequentemente, devolver a um objecto que pela acção do tempo, pelas condicionantes da sua produção ou distribuição ou por outros motivos, se afastou das intenções que o seu criador lhe desejara.

Segundo a opção de restauro em que são as intenções do criador aquelas que devem ser tidas em conta a cada momento do processo, fixa-se como original cinematográfico o filme como existiu na imaginação do(s) que o criou (criaram) pressupondo, portanto, que o objecto fílmico é a manifestação da imaginação desse indivíduo(s) (Jamieson, 2013: 32). Assim, do ponto de vista do arquivo e dos seus restauradores, “o artefacto fílmico material e os argumentos específicos relacionados com o seu suporte fílmico adquirem mais ou menos importância dependendo nas intenções do

2. Minha tradução.

3. Minha tradução.

artista, na interpretação do arquivo filmicos dessas intenções criativas.”⁴ (Fossati, 2009: 125) — e note-se esta última sutil diferença, a necessidade de interpretação das intenções de um artista por parte dos profissionais do restauro. Adiante apresentarei uma possível solução para este dilema com base na metodologia da Teoria dos Cineastas. Giovanna Fossati apresenta este enquadramento teórico do restauro do “cinema como arte” em relação com a noção de *auteur*, resumindo a questão da seguinte maneira: “arquivos que favorecem o argumento do *auteur* no contexto do ‘filme como arte’ estão normalmente preocupados com o aspecto ou o estilo desejado pelo cineasta”⁵ (2009: 126) e, portanto, menos interessados noutras questões como sejam os suportes adequados ou as características prerrogativas originais (a não ser que essas sejam questões enunciadas pelo *auteur* ou que se manifestem nas próprias obras).

Na história do cinema é comum existirem diferentes versões de certos filmes por intervenção dos estúdios, da censura ou produzidas com destino a mercados estrangeiros, assim é comum restaurar-se aquele que por vezes se chama o *Director’s cut*, a versão do realizador. Jamieson identifica três dificuldades na aplicação desta teoria do restauro: (a) definir quem é o criador (será apenas o realizador? como lidar com diversas forças criativas? de que modo se devem articular cada uma delas?), (b) descobrir com precisão quais eram as suas intenções (a subtil dificuldade enunciada por Fossati) e (c) conseguir perceber em que momento essas intenções se desenvolveram. (2013: 33).

Com vista a dar resposta a estas questões e a melhor enquadrar esta via de restauro creio que a Teoria dos Cineastas pode posicionar-se como uma ferramenta fundamental no desenlace, pelo menos metodológico, dos problemas apresentados por Jamieson segundo a opção dedicada às intenções do criador.

4. Minha tradução.

5. Minha tradução.

Teoria dos Cineastas, uma ferramenta para o restauro

Começo por atentar no facto de que Jacques Aumont no livro charneira da Teoria dos Cineasta, *As teorias dos cineastas* (2004), refere, num quase exercício de mímica com as palavras de Jamieson, que “em nossa civilização, a ideia de arte é acompanhada de uma série de pressupostos, que fazem do indivíduo criador o único responsável pela sua criação” (*op. cit.*: 8) e, em consonância com Fossati, questiona: “Como esse criador cria? É uma velha questão à qual a noção de autor respondia em termos estéticos” (*op. cit.*: 13). Ao que acrescenta: “Falar de teorias [de cineastas] talvez permita dar outras respostas, pelo menos parciais” (*op. cit.*: 11). Pondo em perspectiva com o trabalho dos arquivos, se a ideia de *auteur* concentrava as preocupações do restaurador nas questões do estilo e de como o perpetuar ou iluminar, através da introdução das teorias dos cineastas a perspectiva do arquivista e conservador passa a dilatar-se como também ocorre (e vem ocorrendo) na academia, no exercício de transferência/actualização da Teoria dos Autores numa Teoria dos Cineastas.

No que respeita às três dificuldades identificadas por Jamieson, a metodologia da Teoria dos Cineasta parece responder de forma cabal e directa às primeiras duas. *Quem é o criador?*, segundo André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria no artigo *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015) o criador é o cineasta, isto é, “todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas” (25) — conceito significativamente mais alargado que aquele que Aumont fixou, em torno do realizador. Do ponto de vista do restauro esta opção mais laça permite incluir os contributos fundamentais de figuras como o argumentista, o director de fotografia, o produtor e tantos mais técnicos e criativos que depositaram as suas ideias filmicas no objecto em causa (ainda que neste gesto de alargamento do panorama artístico se construam, frequentemente, conflitos de interesses e discrepâncias de ideias e memórias — sendo o trabalho do restaurador um de destrinça destes aparentes paradoxos com recurso, possível, ou múltiplas fontes).

Em relação à segunda dificuldade, *Quais são de facto as intenções do criador?*, a resposta que a Teoria dos Cineasta apresenta é o recurso a fontes directas sublinhando-se a verificação do contexto dessas fontes. Segundo Graça, Baggio e Penafria essas fontes são essencialmente de 5 tipos:

- 1) os filmes (...); 2) (...) todo o tipo de material escrito pelo cineasta (...) sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por género, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação. (Graça *et al.*, 2015: 30).

No que à terceira dificuldade diz respeito a resposta da Teoria dos Cineastas é mais complexa porque é neste ponto que se centram também as suas debilidades. A saber, como garantir que um cineasta não tenta mitificar o seu trabalho ou a sua *persona* pública através de uma rescrita das suas intenções e dos seus alcances estéticos, formais, narrativos, etc. a dada época? E mesmo que não se considere a hipótese de dolo por parte do cineasta o restauro de uma intenção não realizada pelo criador à época de estreia do filme ou de uma componente que o criador não considerou então relevante é, no mínimo, “ethically problematic”⁶ (Jamieson, 2013: 33).

Assim, há que atentar certas subtilezas nas introduções à Teoria dos Cineastas por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria e, em outro artigo, por Manuela Penafria, Ana Santos, Thiago Piccinini — *Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas* (2015) — os primeiros afirmam que

6. Por exemplo, o recente restauro digital de *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha coloca-se nestes moldes. Em primeiro lugar *Os Verdes Anos* surge acrescido de algumas cenas cortadas pela censura (cenas que já haviam sido reintegradas no anterior restauro analógico, provenientes de uma cópia de exibição japonesa), mas mais significativo, a iluminação, o trabalho sobre os contrastes do preto e branco e o grão apresentam-se de forma muito distinta daquela que lhe era conhecida. Em parte porque o desgaste das cópias assim exigia uma intervenção sobre os riscos, muito evidentes na sequência de abertura, mas também porque Paulo Rocha antes de falecer deixou indicações específicas a Pedro Costa — que assina a *etalonage* do restauro, facto inédito nos restauros nacionais — com referências de cinema, nomeadamente à obra de Kenji Mizoguchi que tanto apreciava, mas que só viria a conhecer muito posteriormente à realização das suas duas primeiras longas-metragens (Almeida, Costa, Costa & Gil, 2015).

“embora o autor possa expressar a sua teoria (...), há que ter em consideração que essas opiniões não deverão de forma alguma ser recebidas acriticamente ou levadas em sentido literal.” (Graça *et al.*, 2015: 27) e, acrescentam: “a Teoria dos Cineastas é uma rua de dois sentidos: consoante o caso, tanto trabalha para excluir o que está em excesso, como tenta maximizar aquilo que se apresenta com interesse.” (*op. cit.*: 28); os segundos afirmam “Os seus filmes [do cineasta] terão, à partida, de se apresentar como uma prática coerente (entre o que o cineasta diz e faz)” (Penafria *et al.*, 2015: 332). Assim, a Teoria dos Cineastas resolve a questão da natureza das intenções do criador (e do momento da criação dessas intenções relativamente a cada obra) ao construir-se de forma permeável sobre os seus filmes e depoimentos numa constante dinâmica entre declarações e filmes, intenções e factos. Sendo assim necessário contextualizar cada depoimento e cada fonte directa para evitar a terceira dificuldade identificada por Jamienson. Em suma “a obra e o discurso do cineasta possuem uma interioridade complexa, autónoma e, o mais das vezes, em constante mutação, sobre a qual o investigador procede a uma seleção que, a um dado momento, pode aparentar ser a mais relevante e, em outro momento, ser totalmente prescindível.” (Graça *et al.*, 2015: 22).

É importante emendar a mão e salientar que a Teoria dos Cineastas, ao contrário das Teorias do Restauro, não se aplica necessariamente a todos os cineastas e a todos os filmes. Como a enunciou Jacques Aumont, os três critérios para considerar um cineasta teórico são “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência.” (2004: 10), ao que acrescenta que pretende apenas “examinar as construções teóricas suficientemente elaboradas e explícitas” (*op. cit.*: 11). Assim, quase que automaticamente, fica excluída uma enorme fatia da história do cinema e o trabalho de vários técnicos silenciosos que o cinema costumeiramente vai e veio acolhendo e os quais nunca produziram um discurso explícito sobre as suas tarefas. As interpretações mais alargadas das ideias de Aumont pelos já referidos académicos optam por abrir o foco da análise; não só interessa o discurso escrito mas, também, aquele que se descobre directamente nos objectos fílmicos — “todo o dis-

curso verbal ou escrito – ou o que apenas se manifesta nos filmes – no qual um conjunto de pressupostos ou conceitos são articulados” (Penafria *et al*, 2015: 332). Por este motivo, para Penafria, Piccinini e Santos os critérios de Aumont não bastam, já que o foco deste era essencialmente o discurso escrito produzido por realizadores (*auteurs*). Assim, de modo a encapsular os cineastas que apenas se expressem através dos seus filmes, acrescentaram um quarto critério, “a evidência” já que um “filme é, em si, uma forma de pensamento” (*op. cit*: 333).

A juntar a estes quatro critérios há dois conceitos seleccionados por Graça, Baggio e Penafria que devem ser tidos em conta, a originalidade e a autoria: “a partir desses dois conceitos temos a necessidade de assumir que um artista (...) reflete teoricamente sobre as suas obras, pois não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos”. (2015: 23). Assim, a coerência, a novidade, a pertinência (ou aplicabilidade), a evidência, a originalidade e a autoria são condições fundamentais para se identificar um cineasta teórico e, portanto, um cujo discurso possa ser analisado segundo a metodologia da Teoria dos Cineastas.

De certo modo, os critérios de novidade e originalidade são dois lados de uma mesma moeda, uma moeda relativa e subjectiva, já que a originalidade no universo cinematográfico depende necessariamente do contexto que se considera dentro desse mesmo universo (Aumont, 2004: 11). O que se apresenta como novo e original na história de cinema português, por exemplo, não é o mesmo (nem simultâneo) com aquilo que era a originalidade e novidade no cinema industrial de Hollywood.

Já as noções de pertinência e autoria também se aproximam, mas de modos distintos, ou melhor, a primeira engloba em grande medida a segunda, uma vez que a pertinência é tanto uma característica da relação entre a obra e o discurso verbal ou escrito como é do conjunto da obra consigo mesmo. O

que é o mesmo que dizer que existe uma persistência de elementos comuns e ajustados entre si no conjunto dos filmes de um criador, ou seja, é um *auteur* com um estilo.

Ainda assim são critérios que pressupõe ou um discurso extenso ou uma obra cinematográfica que o seja. Considere-se, um filme de um criador que não mais teve actividade no cinema e que durante esse episódio singular não produziu um discurso suficientemente longo para ser considerado coerente ou pertinente. Fica automaticamente excluído da Teoria dos Cineastas? Não necessariamente.

O alargamento da noção de cineasta para todas as pessoas com actividade criativa na produção de um filme permite contrariar a singularidade do feito de certas produções cinematográficas, já que nesses casos se torna mais conveniente considerar uma malha de discursos de cineastas por oposição àquele que se fixa apenas no realizador ou noutra técnico/artista central. Dessa malha será possível compreender, talvez mais profundamente, a origem (e a originalidade) do filme, as opções estéticas, as soluções narrativas, a rodagem e a recepção do filme. Do ponto de vista do restaurador, este paradigma é ainda mais relevante quando essa singularidade de produção vem acompanhada de uma conservação insuficiente com uma obra fragmentária e lacunar ou, ainda, com um artefacto pouco estudado historiograficamente. Se isto é verdade em geral é-o, também, para o caso particular do filme português *Três dias sem Deus* realizado por Bárbara Virgínia em 1946 sobre o qual me dedicarei nas seguintes linhas, considerando as metodologias e o enquadramento teórico referido.

O caso de *Três dias sem Deus*

Bárbara Virgínia⁷ é considerada a primeira mulher a realizar uma longa metragem sonora em Portugal e *Três dias sem Deus* é esse filme. Realizou-o quando tinha 22 anos tendo assumido também o papel de protagonista. O

7. Nome artístico composto por Bárbara da avó e Virgínia da Mãe. De seu nome de nascimento, Maria de Lurdes Dias Costa (Fernandes Vilela Alves de casamento). Formada pelo conservatório como atriz mas também em canto lírico, piano e *ballet* clássico começa a sua carreira artística na *Emissora Nacional* como declamadora com 15 anos. Integra o grupo de bailado do Teatro São Carlos, é redactora

filme estreou no Cinema Ginásio, a 30 de Agosto de 1946 e seria apresentado na primeira edição oficial do festival de Cannes, nesse mesmo ano, juntamente com *Camões*, de José Leitão de Barros, a 5 de Outubro (Cruz, 1999: 79-80). O filme está parcialmente perdido restando dele apenas uma parte de banda de imagem sem banda de som, num total de 26 minutos separados em duas bobinas arquivadas no ANIM. Dos 102 minutos de filme que se estrearam em 1946, só se conservou uma quinta parte. O facto de o filme se ter perdido está relacionado, de forma indirecta, com o facto de a produtora Invicta Filmes Independente ser a incursão aventureira e sem repetição de Felisberto Felismino, um “conhecido comerciante de Lisboa” importador de canetas de tinta permanente (que ainda assim recuperou nas 4 semanas de exibição do filme – até dia 26 de Setembro – o seu investimento não se dando por insatisfeito). (França, 2014: 272).

Bárbara Virgínia tivera com *Três dias sem Deus* o seu primeiro⁸ e último⁹ filme.

Três dias sem Deus é uma adaptação ao cinema do livro de Gentil Marques (um escritor “mediocre” (França, 2014: 272), acostumado a escrever biografias romantizadas de conhecidas personalidades nacionais, traduções

d' *O Século* na revista *Moda e Bordados* e atriz na companhia de Alves Cunha – de quem era aluna dilecta – e em espectáculos de revista. Estreia-se no cinema como atriz em *Sonho de amor* (1945) de Carlos Profírio tendo no mesmo ano sido responsável pela narração do documentário *Neve em Lisboa* (1945) de Raúl Faria da Fonseca — sendo que tanto a atribuição da realização como a narração não são totalmente certas, já que apenas se preservem no ANIM um versão incompleta de montagem sem banda de som — e surge, depois de *Três dias sem Deus*, como atriz em *Aqui Portugal* (1947) de Amando Miranda. Depois de alguns anos entre os palcos e os microfones da rádio parte para o Brasil em 1952 para uma carreira na televisão e rádio Tupi e nos palcos. Despede-se das lides artísticas a 15 de Outubro de 1963 e casa-se 11 dias depois para se tornar numa senhora de casa de um empresário rico do Brasil dedicando-se à escrita de manuais de boas maneiras e etiquetas (editados pelas católicas Edições Paulinas, *A mulher na sociedade e poder, pode... mas não deve*, entre outros).

8. Numa crítica ao filme no jornal *O Século*, António Lourenço (1946) faz referência a dois documentários de curta metragem da autoria de Bárbara Virgínia: *Aldeia dos rapazes - Orfanato Sta. Isabel de Albarraque* e *Jogo da sardinha*, sobre a indústria conserveira do Algarve. No ANIM, o primeiro encontra-se, de facto, arquivado como realizado por Barbara Virgínia, já o segundo está referenciado como realizado por José de Oliveira Cosme. Os dois filmes foram estreados em complemento de *Três dias sem Deus*. Note-se, no entanto, que datam de 1947 dois filmes de Adolfo Coelho com títulos semelhantes: *A aldeia dos rapazes da Ria* e *A aldeia dos rapazes do Sul*, o que pode indicar que o primeiro título atribuído a Virgínia pertença, de facto, à filmografia de Adolfo Coelho.

9. Além do projecto não concretizado sobre o qual escorrerei adiante, *Anto*, Bárbara Virgínia explicou em entrevista a Helena Matos (2000) que “Em 1953, os estúdios de cinema de Bandeirantes, através de seu director Plínio Colás, me convidaram para escrever e realizar um filme acerca do IV Centenário de São Paulo [a acontecer em 1954]. Fiquei superfeliz, mas minha mãe foi informada de que haveria política dentro do projecto e me dissuadiu da ideia de aceitar”. (p. 13).

de romances de cordel anglo-saxónicos e adaptações literárias de filmes de sucesso) de nome *Mundo perdido*. O livro não se encontra depositado no arquivo da Biblioteca Nacional e todas as pesquisas que fiz em nada confirmaram a sua edição, podendo este facto ser justificado por ter sido publicado como edição de autor (o que é pouco provável dada a sua implantação no meio literário e a sua associação recorrente à editora Romano Torres), ou não ter sido publicado sequer.

Conservam-se na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, a “sequência dialogada, base de planificação” da autoria de Raúl Faria da Fonseca (1945), autor da adaptação original, e a planificação do filme, do mesmo autor. O primeiro documento é aquilo a que hoje chamamos sinopse alargada, uma série de 15 páginas separadas em três actos contando aquilo que, no fundo, é a história do filme. Em relação à planificação, estão disponíveis na biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema dois documentos em papel de bíblia, organizados horizontalmente em colunas onde se explica a escala de cada plano, a sua duração, a acção que nele ocorre, o diálogo que nele se ouve, assim como a referência a efeitos sonoros ou movimentos de câmara. Uma corresponde à versão da planificação que foi submetida à censura, onde cada página está carimbada pelo dito órgão, a outra é uma planificação de trabalho anotada com alterações que se terão feito durante a rotação, com mudanças de diálogos, cortes de cenas e demais alterações. Uma análise exaustiva sobre esse material terá que ser feita (ainda que a natureza deste artigo não passe por aí), em especial o emparelhamento entre essa planificação e os fragmentos conservados no ANIM — essa análise configurará uma porção bastante significativa do trabalho do restaurador que considere o filme *Três dias sem Deus*.

Bárbara Virgínia por Bárbara Virgínia

O propósito das seguintes páginas será analisar um conjunto de onze entrevistas, artigos, ou documentos onde Bárbara Virgínia de um modo mais ou menos directo reflecte sobre o cinema e perceber se desta selecção (que é tão exaustiva quanto me foi possível investigar) se pode construir (na dinâ-

mica com os dois filmes que lhe são atribuídos — e no que resta de ambos) uma teoria de cineasta. Caso isso não se verifique, de que modo os discursos de Raúl Faria da Fonseca e Gentil Marques podem ser iluminadores das presentes lacunas que se espalham dentro e ao redor de *Três Dias sem Deus*. Uma resposta a estas questões poderá ajudar a informar (e a enformar) aquela que é uma peça importante e desconsiderada da história do cinema português (e a desemaranhar a complexa teia autoral que lhe subjaz), consequência da sua débil conservação. Posteriormente, poderá funcionar como rastilho para um trabalho de reconstrução e contextualização desse objecto que marca a primeira longa metragem de ficção sonora realizada por uma mulher em Portugal.

Produção e financiamento no cinema português

Uma das questões mais frequentes do discurso de Bárbara Virgínia são as questões de produção, de financiamento e as dificuldades associadas ao meio do cinema português nos anos 1940 e ao facto de ser uma das poucas mulheres nesse meio. Na palestra na Emissora Nacional “Mulher no cinema”, transcrita na publicação *Rádio Nacional* (1949), lê-se:

A única dificuldade que surge, aliás não só às mulheres, também aos homens, é a falta de dinheiro, capital. Porque se todos tivéssemos a bolsa de Charlot (...) poderíamos realizar as nossas próprias películas sem que houvesse ‘directamente’ dúvidas a nosso respeito. Disse ‘directamente’, porque quando se trata de uma mulher de vinte e poucos anos dirigir um filme, uma mulher que nunca trabalhou num estúdio como ajudante ou chefe de montagem, ajudante de realização, directora artística, etc. etc., que não tem 40 anos, e surge inesperadamente como realizadora, as dúvidas, as conversas, as opiniões não param. (Virgínia, 1949: 6).

De facto, o final dos anos 1940 marca o início da falência da *geração de 1930* (António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia), que vai sendo progressivamente substituída, ao longo dos anos 1950, pela geração seguinte de realizadores que haviam sido assistentes dos primeiros (i.e. Henrique Campos, Perdígão Queiroga, Augusto Fraga,

Constantino Esteves). A chegada de uma nova figura que não havia percorrido os caminhos técnicos de formação prática, nem integrado a pequena comunidade do cinema português do Estado Novo vem contrariar as aspirações de um grupo significativo de outros jovens realizadores que haviam realizado, até então, (quase) só curtas metragens documentais e que desejavam as metragens de longa duração e a ficção — todos mais velho que Bárbara Virgínia, à época e todos homens.

O facto de não só *Três dias sem Deus* ter sido produzido, como a sua realização ter sido levada a cabo por Bárbara Virgínia, deve-se em parte à singularidade do sistema de financiamento. De facto, o filme não só foi financiado e produzido por Felisberto Felismino, sem ligação anterior ao cinema, como a sua rotação decorreu no estúdio de cinema do Lumiar Cinelândia, que havia aberto recentemente e, certamente, não possuía ainda fortes estruturas hierárquicas. A acrescentar a este aspecto há que frisar que *Três dias sem Deus* não era originalmente um projecto de Bárbara Virgínia mas sim de Raúl Faria da Fonseca¹⁰ que por ser igualmente representante da M.G.M. em Portugal se viu obrigado a sair do país em direcção aos Estados Unidos da América onde se instruiu no formato do 16mm e do qual foi o representante oficial nos anos seguintes. Por isto, tanto a adaptação como a planificação do filme são da sua autoria e também por isso se compreende o número de alterações visíveis na referida planificação anotada, e também o esclarecimento publicado pelo próprio Faria da Fonseca no *Diário de Lisboa* à data da estreia de *Três dias sem Deus* (30 de Agosto de 1946), afirmando:

Para os devidos efeitos se esclarece que na publicidade relativa ao filme *Três Dias sem Deus*, faltou mencionar o facto de a respectiva planificação inicial ter sido posteriormente alterada sem intervenção do autor, que se encontrava ausente, cabendo portanto a Raúl Faria da Fonseca

10. Faria da Fonseca além de crítico seguiu a carreira de assistente, tendo sido o responsável em várias longas-metragens por tarefas como assistente de realização ou decorador, tendo realizado várias curtas-metragens documentais desde o final dos anos 1930 (sendo também o co-realizador da primeira animação do cinema português, *Lenda de Miragaia*). Acabaria por só vir a realizar uma longa metragem de ficção em 1950, *Epopéia da Selva*, em que, no decurso da rotação, acabaria por falecer num acidente de viação — tendo o filme ficado inacabado.

apenas a responsabilidade do argumento (sequência cinematográfica), naquilo em que esta não foi prejudicada por aquela circunstância. (Fonseca, 1946: 5).

A este respeito, a própria realizadora confirmou, na entrevista de William Pianco & Ana Catarina Pereira (2016) que, a princípio, as suas funções em *Três dias sem Deus* resumiam-se ao papel de protagonista e ao trabalho assistente de Raúl Faria da Fonseca: “O Raul Faria da Fonseca estava preparando um filme e havia me convidado para ser assistente dele. (...) Não muito tempo depois, a produção, que tinha já tudo mais ou menos preparado para a feitura de um filme, me convidou” (Pianco & Pereira, 2016: 7).

A conciliação de todas estas improbabilidades de produção permitiram que Bárbara Virgínia contrariasse aquele que era o percurso normal de um aspirante a realizador de cinema e assinasse uma longa metragem de ficção aos 22 anos. A propósito do seu percurso não regular na carreira cinematográfica, a actriz e realizadora explica-o na referida palestra (1949) do seguinte modo:

É esta a mulher do cinema americano [Dorothy Arzner] sem dúvida a mais importante e a mais completa. Dirão aliás muito justamente que foi devido à grande preparação técnica na própria casa de trabalho (estúdio) onde ocupou diversos e variadíssimos lugares. Realmente só assim se consegue um trabalho, admitimos a palavra ‘consciente’. Têm realmente razão ‘mas’, há sempre um mas isso é na América [onde] existe uma produção contínua, e que em Portugal, se faz hoje um filme, e se está parado tanto tempo, que se começasse pelo tal princípio, quase nunca teríamos tempo de chegar a realizar, porque hoje era-se anotador, depois parava-se dois anos; mais tarde era-se ajudante de montagem durante alguns anos, novamente paragem, e teríamos tantas paragens como certos comboios de mercadorias, que andam tão lentamente, que às vezes por descuido descarrilam antes de chegarem ao seu destino... (Virgínia, 1949: 6).

A possibilidade de exceção que foi *Três dias sem Deus* resulta, também, do facto de ser uma produção de muito baixo orçamento — “eu consegui fazer o filme com 700 e poucos contos, o que é uma miséria!” (Pianco & Pereira, 2016: 10) —, com técnicos novos e longe de estarem instalados (o director de fotografia António Matos, ou Tony, o montador Montero Aço e o compositor Carlos Rocha Pires eram todos estreantes e nenhum deles fez grande carreira no cinema nacional, só o assistente de produção, Fernando Maynard, tinha alguma experiência como actor e associado à produtora Cinelândia viria a ser assistente em vários longas metragens ao longo da década seguinte) e muitos actores vindos do teatro, conhecidos da própria Bárbara Virgínia. Todas estas condicionantes acabaram por se tornar a razão de ser do filme, beneficiando (inversamente) a sua concretização.

Bárbara Virgínia é a primeira a tomar consciência dessas mesmas condicionantes e da influência destas na qualidade de *Três dias sem Deus*. Assim, à repetida pergunta sobre a sua satisfação com o resultado, a resposta é uma e outra vez negativa:

- vejo que não dei quanto podia dar. Empreguei o melhor do meu esforço, mas as dificuldades eram muitas contra a minha pouca experiência. E raras foram as boas-vontades que me secundaram. Se quiser, empregamos antes este termo: pouco convencida! (Roussado, 1948);

- No caso de ‘Três Dias sem Deus’, embora não tivesse ficado completamente satisfeita confesso-lhe que gostei.” a que acrescenta “Um êxito estrondoso? Uma obra-prima? Não. Simplesmente, um trabalho sério, honesto, limpo... (...) Parece-me, no entanto, que o filme devia ter sido apresentado não como pretendente a prémios, mas sim como uma curiosidade, um primeiro trabalho duma pessoa que pretende ir mais longe e quer saber se tem possibilidades. Como o primeiro filme duma aprendiz estudiosa. (Trabucho, 1946);

- Ter de me conformar com o produzido não traduz de forma alguma estar satisfeita com a obra. A absolvição do meu pecado deve ser-me concedida pelo muito que, honestamente, todos quisemos fazer. (...) Não

será um grande filme, não foi feito com qualquer objectivo de assombrar alguém, mas é um filme com coisas boas e coisas más como todos. Oxalá que as coisas más nos sejam perdoadas, pela boa intenção de fazer os o melhor. (...) É um filme que todos desejámos fazer o melhor, ainda que o não tenhamos conseguido. Do propósito à realização, vai um abismo. (*Diário de Lisboa*, 1946).

Assim, Bárbara Virgínia evidencia uma consciência das debilidades do filme resultantes da sua tenra idade, da sua inexperiência (se por falsa modéstia ou por sincera convicção é impossível saber ao certo) e das dificuldades associadas ao facto de ser uma mulher a forçar a sua entrada num meio masculino na sociedade sexista que era aquela construída (ou sustentada) pelo Estado Novo.

Visão feminista?

Na entrevista de Pianco & Pereira (2016), Virgínia explica que “O que eu queria era dirigir cinema. Então, um amigo meu na época disse: ‘quer ser homem?’, e eu respondia: ‘que horror, por que é que só homem é que pode dirigir cinema? Mulher não pode dirigir cinema porquê?’” (2016: 6) o que traduz algumas das reacções (publicadas na imprensa) à época.

A este respeito Bárbara Virgínia foi questionada directamente pelo *Diário de Lisboa* à altura, “E não receia que lhe não perdoem a invasão dum campo onde só homens têm actuado?” ao que respondeu: “Não. Posso rezear o não ter atingido o mínimo das exigências inerentes a uma obra desta envergadura. O resto seriam pensamentos doentios que quero afastar do meu modesto cantinho” (1946: 5) e na já várias vezes citada palestra afirma:

Existem opiniões diversas acerca dum filme ser dirigido por uma mulher. Claro, é óptimo que nem todos estejam de acordo, que haja discussão, principalmente porque neste assunto se fôssemos pesar as opiniões infelizmente a balança tombaria para a contrária... infelizmente ou felizmente, não sei. (Virgínia, 1949: 3).

Em resultado de afirmações como esta haveria a tentação para sustentar, como já aconteceu, uma releitura deste episódio da história do cinema português segundo a qual havia em Bárbara Virgínia um discurso ou uma acção de pendor feminista ou a manifestação de uma visão feminina no seu trabalho cinematográfico. Não creio que seja correcto, aliás, as suas posições estão por vezes muito de acordo com a posição oficial da ditadura salazarista (note-se na citação anterior, a título de primeiro exemplo, a dúvida sobre se é de facto infeliz o facto de haver uma maioria que se opõe à realização de cinema por uma mulher).

Mais uma vez, na referida palestra na Emissora Nacional, a actriz e realizadora afirma, em concordância com o que acabei de referir, que:

É estranho que um entretenimento como o cinema, geralmente baseado em conflitos que focam os sentimentos femininos, seja quase dirigido só por homens; no entanto, uma das razões principais desse facto, reside no temperamento feminino, quase incapaz de criar outras carreiras no cinema, que não seja as estrelas ‘vamp’ e ‘pin-up-girl’. (Virgínia, 1949: 3).

Atente-se, portanto, na expressão *temperamento* feminino utilizada por Virgínia para justificar o motivo pelo qual existiam poucas ou nenhuma mulheres por de trás da câmara em Portugal e no resto do mundo. Um argumentário próprio da época e da sociedade em que Virgínia estava inserida, é certo, mas não deixa de ser um discurso que reproduz mimeticamente a desculpa oficial do tempo e do regime.

Se a posição paternalista está presente no seu discurso escrito está, também, no seu discurso filmado, já que *Três dias sem Deus* muito evidentemente reproduz o estilo, as formas e a estrutura narrativa dos então muito populares dramas góticos do cinema norte-americano, subgénero dos *Woman films* — sublinhado por uma moral católica-apostólica-romana, veja-se o final redentor e reestabelecedor da boa e santa ordem descrito no final da *sequência dialogada, base de planificação* para que se torne evidente: “E houve sempre, naquela aldeia de montanha, paz, e alegria, e amor, e Deus!” (Fonseca, 1945).

A história de *Três dias sem Deus* aproxima-se de forma quase escandalosa da de filmes estreados poucos anos antes em Portugal como *Rebecca* (1940), *Wuthering Heights* (1939) ou *Jane Eyre* (1943) para citar apenas os mais evidentes. Elencar as semelhanças entre a sinopse alargada de *Três dias sem Deus* e a trama desses filmes (todos adaptados de romances da literatura anglo-saxónica) seria moroso, no entanto, sem querer ser exaustivo atente-se nas seguintes *coincidências*: à boa maneira do romance gótico inglês, os quatro filmes possuem um castelo ou uma casa senhorial enorme, mal iluminada e arrepiante (no caso de *Três dias sem Deus* é a casa da família Belforte) sendo o piano um elemento recorrente na fabricação desse ambiente assustador (em *Jane Eyre* e em *Três dias sem Deus*); em *Rebecca*, *Jane Eyre* e *Três dias sem Deus* existem quartos ‘interditos’ e em todos esse quarto é o correspondente à (ex-)mulher do *paterfamilias* (Laurence Olivier — de *Rebecca* e *Wuthering Heights* —, Orson Welles, João Perry); se num a mulher está morta (por um acidente/assassínio/suicídio - *Rebecca*), e noutra está insana (*Jane Eyre*), no filme de Bárbara Virgínia a mulher está viva mas, incapaz de falar ou de se locomover devido, exactamente, a um acidente/tentativa-de-homicídio por parte do marido (ela Isabel, ele Paulo), tanto em *Rebecca* como *Wuthering Heights* e *Três dias sem Deus*, o precipício e a queda dele é uma solução narrativa e simbólica para a falência do casamento e, nos quatro, o homem da casa é um ser com acessos de raiva; também se repete a figura da criada medonha (Mrs. Danvers interpretada por Judith Anderson em *Rebecca* e Teresa por Maria Clementina em *Três dias sem Deus*), da (ex-)mulher que houvera sido uma grande figura da sociedade e, em todos, a protagonista é uma jovem moça inocente e idealista sobre a qual recaem apetites do senhor viúvo ou em vias do ser (Joan Fontaine — de *Rebecca* e *Jane Eyre* — e Bárbara Virgínia); por fim, todos os filmes terminam num grande incêndio no palácio/castelo/casarão sendo que num esse fogo queima por fim a memória fantasmática e assombrosa (também no sentido de assombração) de Rebecca, noutra mata definitivamente a mulher tresloucada permitindo por fim o amor do casal (sobre)vivente (*Jane Eyre*) e, em *Três dias sem Deus*, esse fogo faz renascer a mulher parálitica e comatosa, impedindo por isso a relação extraconjugal entre o senhor e a menina (de novo a

visão patriarcal e de moral católica romana vigente acaba por se fazer evidente, ao contrariar o cliché que o cinema de Hollywood já havia instituído). De forma mais lata, também existe em todos um julgamento (ora legal ora popular) que acaba por revelar a inocência do marido (quer do assassinio quer do embruxamento pelo Demo) e, também, a atmosfera de segredos, mistérios e meias-verdades é uma constante nos quatro títulos.

Não desejando alongar-me sobre o universo dos estudos de género que uma e outra vez estudaram estes filmes, quero apenas salientar que um dos aspectos recorrentes do género fílmico é a invalidação, por parte do marido, da experiência da protagonista que se vê uma e outra vez isolada — presa — na própria casa que desconhece e que a ameaça¹¹ (Waldman, 1984: 35-36). Assim, *Três dias sem Deus* pode contextualizar-se como uma versão portuguesa de uma série que, apesar do seu sucesso comercial e crítico, foi considerada pelas avaliações feministas dos anos 1970 e posteriores como representações de sofrimento e vitimização feminina por Hollywood para uma audiência essencialmente feminina produzindo estereótipos sobre aquilo que as mulheres são e o que fazem (Hanson, 2007: 50).

Há que notar, naturalmente, que outras leituras sobre estes filmes que consideraram o facto de vários destes terem origem em romances escritos por mulheres ou sido escritos por mulheres argumentistas, permitem uma leitura inversa em que tais personagens ao invés de serem estáticas, representam, afinal, alterações nas identidades, papéis e desejos femininos à época. (*op. cit.*: 61-62).

De que forma enquadrar *Três dias sem Deus* neste subgénero? Na senda da Teoria dos Cineasta, talvez a forma como Bárbara Virgínia descreve o seu próprio filme na introdução do manual de boas maneiras, *Etiqueta sem etiqueta* (1989) seja a mais significativa da sua visão sobre o assunto:

11. Se os quatro casos que aqui refiro acabam por revelar que as suspeitas das heroínas eram infundadas, esse não é o caso em quase todos os filmes do género entre *Shadow of a doubt*, 1943, e *Sleep my love*, 1948, onde o marido se prova potencial homicida ou sociopata e a heroína é salva por um personagem externo que invariavelmente se torna o seu romance genuíno (Waldman, 1984 : 34).

Muito jovem ainda dirigi um filme de longa metragem... o tema? uma professora recém-formada que ia para um lugar distante com gente desconhecida, lutando para esclarecer os jovens, sem nada proibir, falando-lhes da importância da liberdade que todos têm, pois se nasce com ela, mas com o lembrete de que é preciso saber usá-la e para isso deve-se respeitar para ser respeitado. (Virgínia, 1989: 4).

É evidente que o interesse de Bárbara Virgínia no filme não passa, necessariamente, pela aproximação (que tanto na trama como nos fragmentos conservados é evidente) ao cinema gótico mas, foca-se na representação do ensino numa comunidade pobre, rural, do interior e, essencialmente, analfabeta. Deste modo, parece-me que se torna claro que o discurso da realizadora dificilmente se poderá considerar feminista, ainda que, como referi anteriormente, a sua versão da planificação parece indicar uma mudança de tom que reforça a posição de Lídia e reduz o melodramatismo e a tensão sexual entre ela e Paulo Belforte. Aliás, é a própria realizadora que diz ser “contra os rótulos!” (Pianco & Pereira, 2016: 6) e, acrescenta, explicitamente: “mulher ou homem não tem nada uma coisa com a outra. Arte é arte, cultura é cultura e tanto faz ter um sexo como ter outro” (*op. cit.*: 15). A posição de Bárbara Virgínia sempre foi, tanto à época como recentemente, centrada na igualdade de oportunidades na comunidade cinematográfica e menos na evidenciação de uma agenda estética, temática ou narrativa feminista.

Direcção de actores e a fidelidade ao real

No entanto, se o feminismo ou uma visão feminina não parecem ser um dos traços evidentes na obra e no discurso de Bárbara Virgínia, o trabalho dos actores e a vontade de representar fielmente a realidade (social) são assuntos que a interessam recorrentemente.

Correndo, mais uma vez, o risco da repetição, mas a favor de uma vontade de percorrer as várias entrevistas da actriz e realizadora de uma forma exaustiva, leiam-se as sucessivas variações das respostas de Barbara Virgínia à oposição entre teatro e cinema:

- Sei que há muito quem diga, que dum lado ao outro, existe uma enorme distância [na interpretação para teatro e cinema]. Pois considero essa distância nula. A interpretação, à parte a mímica, mais acentuada no Teatro, é absolutamente igual para ambos os lados. Mas sempre afirmo que o artista de Teatro mais depressa faz Cinema, do que o contrário. Considero o Teatro uma das melhores escolas. (...) No Teatro não sinto o público, assim como no Cinema não sinto a câmara. Vivo para mim os personagens que represento. E, se permite, posso observar também, os outros, sob o meu ponto de vista. (...) Cinema ou Teatro? Não posso escolher ou preferir porque sinto da mesma forma estas manifestações da Arte. (Roussado, 1948);

- Aprecio muito o cinema; mas também amo o Teatro. Além disso, por muito que o Cinema faça por mim, jamais esquecerei quanto devo aos que procuraram ajudar-me a conquistar um lugar nos nossos palcos (Plateia, 1945);

- O teatro não me afastará do cinema. É uma experiência de que, até aqui, ainda me não arrependi. O cinema, no entanto, continuará a merecer-me o carinho de sempre e parece-me que posso conciliar uma actividade com outra, preparando os meus filmes, sem pressas, nas horas vagas do teatro. Depois, quando chegar a altura de rodar a manivela, farei uma pausa na minha actuação no palco, voltando quando filme começar a ser projectado. (Trabucho, 1946);

- Não tenho preferência, desde o teatro ao cinema, ao canto ao piano... todas estas expressões de arte eu sinto apaixonadamente... (Camelo, 1946).

Esta posição está de acordo com aquela que foi a recepção do filme pela crítica da época: a saber, que a maior força de Bárbara Virgínia enquanto realizadora seria a direcção de actores, que as interpretações eram os valores mais evidentes do filme e que a interpretação (especialmente por parte de Bárbara Virgínia) era invulgarmente contida. Tendo em conta a natureza

fragmentária do filme que se preserva, e o facto de não vir acompanhado de banda de som, uma avaliação das qualidades interpretativas dos actores do filme e da qualidade de Bárbara Virgínia como directora de actores é difícil.

No entanto, e apesar de *Aldeia dos rapazes* (1946) também não possuir banda de som (e da sua atribuição à realizadora não ser certa, como já referi), é aí evidente um desejo de ficção construído com actores não profissionais que interpretam versões deles mesmos. Também no projecto para a segunda longa metragem realizada por Bárbara Virgínia, *Anto* (1950), submetido ao Secretariado Nacional da Informação com vista a um empréstimo, argumenta-se que “Os demais interpretes serão escolhidos conforme se forem encontrando as necessárias pareenças, o que é indispensável procurar tanto quanto possível para a verdade do filme” e acrescenta-se adiante que: “as personagens focadas neste argumento aparecerão no filme identificadas apenas pelo seu nome próprio, como simples figuras representativas de uma época e de um círculo, embora se busque, através de pareenças, o conseguimento, tanto quanto possível da verdade na representação da roda que envolvia o poeta.” (Viana & Virgínia, 1950).

Assim, até num projecto de *biopic* de época sobre António Nobre a vontade é procurar a “verdade do filme” e a “verdade na representação” (*op. cit.*). E, já a propósito de *Três dias sem Deus*, a realizadora referira que: “Só os temas humanos, com sopros de realidade e chicotadas de humanidade, me interessam”, acrescentado que: “Filmes de madrigais, com beijinhos em cada cena e banalidades de ternuras fictícias de cinco em cinco minutos, não os farei. O cinema deve ser o palco da vida e não um palco de ficções” (Trabucho, 1946), e mais tarde explicou que: “quiseram que eu cortasse alguma passagem do filme, mas eu disse ‘não corto, eu não estou fazendo um trabalho político, eu estou fazendo o testemunho de uma realidade’” (Pianco & Pereira, 2016: 7). Representar, testemunhar e captar a realidade são conceitos que a realizadora Bárbara Virgínia refere amiúde e traduzem uma ideia de cinema que não sendo única no universo do cinema português à altura se afirma coerentemente ao longo do discurso da cineasta, à época e recentemente.

A propósito do plano de produção de *Anto*, o filme teria sido realizado e produzido por Bárbara Virgínia (com um orçamento estimado de 2 980 000 escudos, ou seja, mais de quatro vezes mais o orçamento de *Três dias sem Deus*), a qual não assumiria qualquer papel de interpretação e teria sido concretizado sem a participação de nenhum dos seus colegas de *Três dias sem Deus*. Assim, não só Bárbara Virgínia traduzia nesse filme as suas reflexões sobre as questões da produção vincadas na palestra de 1949, como acatara as várias críticas que identificaram debilidades em *Três dias sem Deus* devido à sobreposição de funções atrás e diante da câmara e da inexperiência da equipa técnica que acompanhava a realizadora. No projecto que a Torre do Tombo conserva, lê-se, numa carta endereçada a António Ferro, a descrição do filme nos seguintes moldes:

Um filme sobre a vida e obra de António Nobre, um dos maiores poetas que o último quartel de século XIX produziu, não só adentro das nossas fronteiras, mas nas literaturas novi-latinas, portanto uma grande figura nacional, com projecção internacional; poeta que ‘sentiu em português’ e é ‘a figura que mais profundamente encarnou a grande tristeza nacional’, segundo a autorizada opinião do ilustre presidente da Academia das Ciências de Lisboa, bem merece, a par do apreço e reconhecimento que a Nação não lhe tem regateado, o seu consagrado em um filme representativo do espírito português e de incontestável interesse nacional. (Virgínia, 1950).

Nesta descrição, presente-se a vontade de seguir os passos do cinema das figuras históricas na senda daquilo que ficou conhecido como o *cinema de barbas* e que António Ferro tanto promovia — em particular no discurso pronunciado na entrega dos prémio do SNI em 1946 intitulado, *Grandezas e misérias do cinema português* (Ferro, 1950: 43-57). Mais que isso, parece querer colar-se este *biopic* de António Nobre ao filme de Leitão Barros que fora considerado de interesse nacional quatro anos antes, *Camões*. O acento na dimensão internacional do poeta, da sua influência nas literaturas

“novi-latinas” e na sua importância na caracterização do povo lusitano e do “espírito português”, parecem decalcados das referidas indicações de Ferro e das suas vontades para cinema português.

Nacionalismo/Patriotismo?

António Ferro, no discurso pronunciado na entrega dos prémio do SNI, em 12 de Agosto de 1946 intitulado, *Grandezas e misérias do cinema português* (op. cit: 43-57) — portanto pouco dias antes da estreia do filme de Bárbara Virgínia no cinema Ginásio —, afirmava que o poder do cinema de Hollywood funcionava como uma nova religião que moldava as formas de vida dos outros povos e que, embora não achasse que este devesse ser eliminado, acreditava que “quando os povos não sabem defender a sua alma, o seu carácter, as suas qualidades, e até os seus defeitos essenciais, perdem moralmente o direito à sua soberania” (op. cit: 46). Deste modo, o caso de *Três dias sem Deus*, pecaria, segundo Ferro, por seguir os moldes estéticos e narrativos do cinema de Hollywood, os já referidos filmes góticos hollywoodianos, por outro lado, releva características nacionais que impedem o seu desmerecimento.

Referindo-se aos males do cinema português, Ferro refere a retórica — “abundância de palavras e de imagens inúteis”, algo que, segundo a planificação dialogada e as críticas à época, o filme se salvaguarda por ser um de poucos diálogos —, a falta de ritmo, a falta de pormenor (nos *décors*, no guarda roupa, na escrita dos diálogos) e a falta de figuras que permanecem (refere um “cemitério de vedetas”) (op. cit: 48-50), acabando por concluir que “a maioria dos defeitos assinalados nascem sobretudo de falta de meios do cinema português, a mais desajudada das indústrias nacionais” (op. cit: 52) — algo que se aplica, sem tirar nem pôr, a *Três dias sem Deus* e aos seus *moyens de fortune*. Outro aspecto que Ferro aborda no seu discurso é o da literatura como “o grande manancial do cinema” (op. cit: 51), algo que se encontra, também, no filme de Virgínia já que se trata de um argumento adaptado do romance de Gentil Marques, *Mundo perdido*.

Mas, no discurso do ano seguinte, na mesma cerimónia, a 30 de Dezembro de 1947, António Ferro profere em *O Estado e o Cinema* (op. cit: 61-78) uma série de indicações que assentam que nem uma luva a *Três dias sem Deus*. Ferro propõe uma categorização por géneros do cinema português: (a) filmes regionais ou folclóricos; (b) filmes históricos “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português” (op. cit, 64); (c) filmes policiais; (d) filmes extraídos de romances ou de peças teatrais; (e) filmes cómicos, “o cancro do cinema nacional” (op. cit: 64-65), (f) documentários “outra tendência saudável” (op.cit: 65) e (g) filmes de natureza poética onde se inclui o caso singular e “delicioso” de *Aniki-Bobó* (op.cit). Assim, *Três dias sem Deus* poderá ser classificado como um *filme extraído de romance* e, de facto, lendo a pequena descrição que Ferro faz do género, encontra-se: “Tem-se visto um ou outro com interesse mas ainda não se explorou bastante este meio que consideramos mais rico do que a forçada aventura, da anedota improvisada que visa geralmente a colocação de determinados artistas ou serve para improvisar um negociozinho aproveitando um capital disponível que caiu do céu aos trambolhões.” (op. cit: 64).

Se Bárbara Virgínia e Felisberto Felismino não se sentiram tocados por esta última parte da descrição, certamente terá sido por desatenção, já que o caso de *Três dias sem Deus* surge, exactamente, como um negócio improvisado aproveitando um capital que caíra dos céus aos trambolhões. A juntar a isto Ferro afirma também que “só a poesia, com a evasão de tudo quanto é material e sórdido pode salvar o Mundo” (op. cit: 68), recomendando aos realizadores que “não explorem o que há ainda de *atrasado*, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais” (op. cit: 69), ora, o filme de Bárbara Virgínia não só trabalha sobre o efeito do sórdido, como se constrói todo sobre o que há de *atrasado* e grosseiro no interior rural de Portugal.

Por tudo isto, não é de espantar que no final do discurso de Ferro, quando se refere ao grande premiado desse ano, *Camões*, e da sua passagem por Cannes não refira nunca, de forma directa, *Três dias sem Deus* que, igualmente, fora apresentado no dito festival. Mais que isso, parece-me até que António Ferro solta uma indirecta no aviso final da seguinte declaração:

O cinema português, com efeito, tem, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do País (no sentido estético e no sentido moral) e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização. Por isso não são de esperar mais complacência no visto necessário ao envio lá para fora de filmes que nos diminuam ainda quando agradeem ou tenho muito êxito. (*op. cit.*: 70-71).

Talvez em resultado de tudo isto *Anto* e *Três dias sem Deus* não têm grandes proximidades temáticas e a singularidade da obra de estreia não se repetiria, já que a ter-se concretizado, *Anto* teria sido muito semelhante a outros filmes apoiados pelo regime — um filme que se integraria na categoria dos tão apreciados filmes históricos, aquele género “em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido” (*op. cit.*: 64). No entanto, sendo *Anto* um projecto de origem de Bárbara Virgínia (que, para além de mais, iria produzir) ao contrário de *Três dias sem Deus* cujo começo lhe foi alheio, não será especulativo dizer que *Anto* seria um filme mais próximo dos interesses da realizadora do que a sua obra de estreia — mais não fosse o foco do filme na poesia, a grande paixão e ocupação de quase toda a carreira artística da realizadora nos palcos como declamadora.

A singularidade do filme de Bárbara Virgínia não se repetiria e talvez a originalidade do olhar da realizadora tenha acontecido por coincidência, sendo a sua perspectiva sobre o cinema uma que não se afastava assim tanto daquela que era a desejada pelo regime. Já no Brasil, na oitava carta que publicou na revista *Plateia* (1959), a actriz reflecte sobre o seu papel como artista portuguesa no estrangeiro:

Os artistas são como que agentes de propaganda nacional, embaixadores das artes e das letras, da cultura e arte, do apurmo moral da gente portuguesa. Qualquer acto, bom ou mau, reflecte-se automaticamente na nossa terra. Deixam de identificar o indivíduo, para o classificar genericamente de português. E ainda bem que assim é, visto que me orgulho — e neste capítulo sou justa, associando todos os artistas portugueses que encontrei no Brasil — de sempre representar contiguamente a minha terra, quer pelo nível dos espectáculos em que participei, quer pelos que pessoalmente organizei. (Virgínia, 1959: 28).

O que de certo modo confirma o argumento que estive a construir de que a excepcionalidade do tema de *Três dias sem Deus* pouco teria que ver com os interesses mais patrióticos de Bárbara Virgínia. A juntar a isto, em entrevista a Neves de Sousa para a revista *Plateia* (1954), a actriz refere que: “É a arte a melhor forma de aproximar os povos” confirmando a declaração anterior. Ainda assim, na entrevista de William Pianco & Ana Catarina Pereira, a actriz e realizadora afirma uma posição exactamente oposta:

Há uma coisa que nenhum dos meus colegas está bem de acordo comigo e nem eu com eles: eu sou contra a questão patriótica. Quero dizer, tem que ser um filme com características portuguesas porque é português. Eu gosto de tudo que seja universal. Então, o que me interessa é um filme que tenha um conteúdo que possa acontecer tanto no Brasil, como em Portugal, como na China ou em qualquer outro lugar. (Pianco & Pereira, 2016: 15).

Contextualizando os dois testemunhos, é natural que ambos traduzam o politicamente correcto de cada momento em que foram proferidos. Não só há que ler a descrição de *Anto* ao organismo de propaganda como uma enviesada pela vontade de receber apoio do mesmo, como a carta escrita para a revista *Plateia* foi-o no sentido de descrever o seu percurso artístico no Brasil aos leitores portugueses o que, naturalmente, tende a favorecer um

certo ponto de vista patriótico, ao passo que tais ideias, na segunda década do século XXI não são já vistas com os mesmos olhos que o eram nos anos 1950.

Questões em aberto

Apesar de todas as ‘circunstâncias atenuantes’ parece-me que se torna evidente que: (a) Bárbara Virgínia foi realizadora de *Três dias sem Deus* por acaso e o projecto não reflecte totalmente o seu discurso sobre o cinema nem o filme reflecte as vontades ou os parâmetros de qualidade da própria; (b) como realizadora interessava-lhe uma representação fiel da realidade, interessava-lhe a história de Portugal e desinteressavam-lhe “filmes de madrigais”; (c) as questões de produção assim como as de direcção de actores e de interpretação são os pontos que mais a envolveram no meio cinematográfico; (d) dificilmente se pode afirmar que haja um olhar feminino nos seus filmes (feitos ou intentados) e (e) o facto de *Três dias sem Deus* tentar reproduzir o estilo dos filmes góticos de Hollywood da época parece ter sido algo que lhe interessou pouco sendo a origem de tal trabalho de mímica e referência outra que não sua (certamente Gentil Marques e/ou Raúl Faria da Fonseca).

Tendo em conta a metodologia adoptada por Penafria, Piccinini & Santos (2015: 334-336) creio que as páginas anteriores conseguiram perceber a influência que a biografia de Barbara Virgínia teve na sua obra (ou na escassez dela), de que forma o seu filme *Três dias sem Deus* parece ser influenciado pelo cinema gótico dos anos 1940, a importância que Barbara Virgínia deu ao cinema (e ao teatro, e a sua oposição) e à realidade que com ele podia representar fielmente. Salvo algumas excepções (como a questão patriótico-nacionalista) o seu discurso apresentou-se coerente e a sua posição como mulher no meio cinematográfico durante o Estado Novo mostrou-se original. Embora não seja total a pertinência do seu discurso intertextual em relação com o seu discurso filmado é certo, no entanto, que não sendo *Três*

dias sem Deus um filme que acompanhou de partida, essa discrepância se tolera e o projecto não realizado, *Anto*, indica que as suas ideias de cinema se confirmariam.

Os seus testemunhos em diversas entrevistas demonstram uma enorme capacidade de se abstrair do processo criativo e de ser profundamente auto-crítica da sua obra. Desenvolveu também uma ideia estruturada sobre os modos de produção e de financiamento do cinema em Portugal e essas ideias encontram-se reflectidas no referido projecto não realizado que a tornaria, além de realizadora, também produtora — algo que lhe daria certamente maior liberdade criativa. Dado o estado de conservação de *Três dias sem Deus* e pelo facto de a sua obra se extinguir nesse filme (com excepção da questão em redor da curta metragem *Aldeia dos rapazes* cuja atribuição à realizadora não é certa) é difícil, senão mesmo impossível, identificar um estilo.

Com tudo isto não estou certo se o discurso de Bárbara Virgínia constituirá uma teoria segundo os termos da Teoria dos Cineastas. Creio que, como referi, seja necessário alargar a noção de cineasta neste caso, pelo menos, a mais dois dos criativos envolvidos no filme, Gentil Marques e Raúl Faria da Fonseca (algo que, pela dimensão deste artigo, não pôde constar da presente análise).

Ainda assim, creio que a (proto-)teoria de Bárbara Virgínia aqui enunciada pode ser a base do trabalho do restauro que deseje prosseguir a Teoria do Restauro segundo as intenções do criador já que se apresentam vários dados sobre a forma como Bárbara Virgínia encarava o cinema, a produção, a realização e a direcção de actores, dados que certamente poderão torna-se fundamentais para melhor compreender os fragmentos conservados mas, especialmente, para melhor compreender o documento de planificação anotado, usado durante a rotação, onde se traduzem directamente as ideias de realização da Bárbara Virgínia e de que modo esse documento e a sua

interpretação poderá servir de guia para uma possível reconstituição das lacunas que o filme hoje nos apresenta: do ponto de vista narrativo mas, também, do ponto de vista estilístico.

Referências bibliográficas

- Almeida, C., Costa, J. M., Costa P. & Gil, I. (comunicação, 2015, 11 Dez.) Os *Verdes Anos em DCP, um exemplo de restauro digital*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
- António, L. (1946, 31 Ago.) Apresentações. *O Século*, 5.
- Araújo, A. B. (2003). *Fundamentação teórica do Restauro* (ed.). Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/fundamentacao-teorica-do-restauro.pdf>
- Aumont, J. (2014) *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus. [orig. 2002]
- Bowser, E. (1990). Some principles of film restoration. *Griffithiana* 13 (38-39) 172-173. Arizona.
- Brandi, C. (2003). *Teoria de la restauración*. Madrid: Alianza forma. [Orig. 1963]
- Cruz, J. M. (1999). *O cais do olhar - o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Camelo, M. H. (1946). Bárbara Virgínia de realizadora de cinema à ‘atração’ de teatro. *Moda e Bordados*, 13.
- Cunha P. (2016). Para uma história das histórias do cinema português. *Aniki* 3 (1) 36-45.
- Diário de Lisboa (1946 16 Ago.) “Pela primeira vez em Portugal e na história do cinema uma senhora dirigiu um filme”, 4.
- Ferro, A. (1950). *Teatro e Cinema (1936 - 1949)*. Lisboa: SNI.
- Fonseca, R. F. da. (1945). *Três dias sem Deus, Sequência dialogada, base de planificação*. Documento de Invicta Filmes - Produtora Independente. Consultado em Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Fonseca, R. F. da (1946, 30 Ago.) Esclarecimento. *Diário de Lisboa*, 5.
- Fossati, G. (2009). *From Grain to Pixel, The archival life of film in transition*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

- França, J.-A. (2014). *O «Ano XX» Lisboa 1946 - Estudos de factos Socioculturais*, Leya, Lisboa.
- Fédération Internationale des Archives du Film. (2008) *Code of Ethics* 3.^a edição. Disponível em: http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/Community/Vision/FIAF_Code-of-Ethics_2009.pdf
- Graça, A. R; Baggio, E. T. & Penafria, M. (2015). Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/ FAP* 12: 19-32. Curitiba.
- Hanson, H. (2007). *Hollywood Heroines: women in Film Noir and female Gothic Film*. London: J.B. Taurius & Co. Ltd.
- Jamieson, K. (2013). *Ethics & Film Restoration Theor(ies): a comparative study of the concept of “original” in restorations of Le voyage dans la lune*. Amesterdão: Tese de Mestrado, Universiteit van Amsterdam.
- Matos, H. (2000). Bárbara Virgínia, A primeira realizadora portuguesa. *Revista – Expresso*, 23 Sept. Consultado em Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Meyer, M.-P. & Read, P. (2000). *Restoration of motion picture film*. Butterworth-Heinemann.
- Penafria, M., Piccinini, T. & Santos, A. (2015) Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas. In Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM.
- Plateia (1946). “Novas caras do cinema português, Bárbara Virgínia, Uma das vedetas da ‘Cinelandia’ gosta muito do cinema embora também ame o teatro.”, 2, Fev.
- Pianco, W. & Pereira, A. C. (2016). Bárbara Virgínia - A primeira realizadora de cinema, em Portugal (Entrevista). *International Journal of Cinema. Debatevolution*, 2. Avanca.
- Roussado P. (1948). A simpatia fala do cinema e do teatro. Uma entrevista com Bárbara Virgínia. *Filmagem*, 4, 10 Fev.
- Sousa, N. de (1954). Entre dois continentes, Bárbara Virgínia concede à ‘Plateia’ uma curiosa entrevista – Ela e Ele através dos fios do telefone. *Plateia* 84, 7-11, 15 Set.

- Trabucho, A. (1946). Bárbara Virgínia realizadora de ‘Três Dias sem Deus’, vedeta de Cinema e Teatro, fala aos leitores de ‘Cinema’. *Cinema 2*, 13-14, 19 Nov.
- Três dias sem Deus, Planificação com anotações* [Documento icónico] (1946). Lisboa: Invicta Filmes - Produtora Independente Consultado em Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Três dias sem Deus, Planificação visada pela censura em 30 de Outubro de 1945* [Documento icónico] (1945). Lisboa: Invicta Filmes - Produtora Independente Consultado em Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Usai, P. C. (1991). El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta, trad. Elena Vilardell. *Revista Archivos de La Filmoteca – Historia y arqueología del cine*, 10: 42-53. Valência.
- Viana, J. & Virgínia, B. (1950). *Anto - nota de intenções, projecto cinematográfico e argumento para o filme filme Anto*. Torre Do Tombo, Secretariado Nacional De Informação, IGAC, Cx. 692, Proc. 4, PT/TT/SNI-DGE/22/1/37, Lisboa, 30 Abr.
- Virgínia, B. (1949) Mulher no cinema. *Rádio Nacional*, 3-6, 18 Jun.
- _____ (1959) Seis anos no Brasil n.º 8, *Plateia* 28 (2), 28, 15 Fev.
- _____ (1989). *Etiquetas sem etiqueta — só para ‘teen agers’, dicas de relacionamento pessoal*. São Paulo: Editora Vozes.
- Waldman, D. (1984). At last I can tell it to someone! Feminine point of view and subjectivity in the Gothic Romance film of the 1940s. *Cinema Journal* 23 (2) 29-40.

Filmografia

- Aldeia dos rapazes* (1946), de Bárbara Virgínia.
- Jane Eyre* (1943), de Robert Stevenson.
- Neve em Lisboa* (1945), de Raúl Faria da Fonseca.
- Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock.
- Três dias sem Deus* (1946), de Bárbara Virgínia.
- Wuthering Heights* (1939), de William Wyler.

FILME TEORIA: FORMULAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A REGULAÇÃO DA VIDA NO DOCUMENTÁRIO SANTA TERESA¹

Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira

Santa Teresa (2014)² é um filme que foi realizado como parte das investigações de doutoramento de Eduardo Tulio Baggio (Baggio, 2013). Trata-se, portanto, de um produto resultante de uma pesquisa na área de cinema. Filmado em 2012, o documentário aborda o antigo leprosário Santa Teresa, atual Hospital Santa Teresa, e interage com os remanescentes do período de internação compulsória, quando a instituição era uma colônia de isolamento de doentes de hanseníase. Existiram dezenas dessas colônias leprosas no Brasil, posteriormente transformadas em hospitais, sendo que, na maioria deles, ainda há centenas de pessoas que foram internadas compulsoriamente a partir de uma política pautada no preconceito histórico e em métodos higienistas.

O objetivo do estudo aqui apresentado é dar novo olhar para esse filme, alargando as possibilidades já discutidas na pesquisa de doutorado, em busca da compreensão de possíveis formulações teóricas oriundas do filme e de como elas estabelecem diálogo com outros saberes, externos ao filme. Neste caso, especificamente, buscamos investigar a existência e as características de formula-

1. Texto derivado de comunicações de pesquisa proferidas no V Congreso AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), na Universidad Nacional de Quilmes, em março de 2016 e no VI Encontro Anual da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento), na Universidade Católica do Porto, em maio de 2016.

2. Disponível em <https://vimeo.com/95398033>

ções teóricas que emanam do filme e como estas se aproximam do conceito da biopolítica. Para isso, nosso primeiro passo é em direção da compreensão de como, a partir da estrutura formal do filme, podemos encontrar formulações teóricas. O segundo passo é buscar estabelecer o diálogo entre essas possíveis formulações teóricas internas ao filme com outras formulações teóricas externas, que tratam da regulação da vida em nossa sociedade, especificamente a abordagem foucaultiana dessa questão.

Ainda, objetivamos apontar para os aspectos próprios dessas formulações teóricas, com o intento de investigar em que medida tratam-se de aspectos especulativos, coerentes e explicativos. Esses são os três traços de uma formulação teórica, segundo as considerações de Jacques Aumont (Aumont, 2008: 25-26).

Formulações teóricas na estrutura formal do documentário *Santa Teresa*

A estrutura formal de um filme pode ser observada ao considerarmos “o sistema total que o espectador atribui ao filme” (Bordwell e Thompson, 2013: 473), ou seja, não estamos aqui considerando uma distinção entre conteúdo e forma, mas entendemos, como propõem Bordwell e Thompson, que a forma fílmica é um todo próprio da obra de arte, uma vez que nela temos narrativa e estilo conjugados.

Esse sistema total, que constitui um filme, mesmo que não pretenda apresentar ou discutir uma teoria, pode conter formulações teóricas (Aumont, 2008: 21). Tais formulações não estão restritas aos filmes que se propõem explicitamente como manifestos cinematográficos, mas incluem as atitudes, por exemplo, de inovação artística, de discussão crítica da arte, de asserções sobre o próprio cinema e/ou sobre os contextos aos quais os filmes fazem referência. É, em especial, relacionado a este último aspecto que pretendemos pensar o documentário *Santa Teresa* enquanto um filme que propõe formulações teóricas.

Se um filme pode conter formulações teóricas e se estas, quando existem, podem ser investigadas em suas características de especulação, de coerência e de explicação, é preciso que possam ser detectadas. Ressaltamos que em busca desta detecção não nos restringimos ao que o filme apresenta narrativamente, uma vez que é importante destacar que nossa investigação não se afasta das características estilísticas do filme, ao contrário. Consideramos que tudo o que diz respeito à narrativa do filme será fundamental, mas, também, tudo o que diz respeito ao estilo do filme será elucidativo, não esquecendo que estilo e narrativa interagem reciprocamente na forma geral do filme (Bordwell e Thompson, 2013: 473).

A forma geral do documentário *Santa Teresa* apresenta uma característica especulativa central, também de cunho geral, quanto ao que foi feito no Brasil com milhares de pessoas doentes de hanseníase, tendo o caso específico da antiga colônia leprosária Santa Teresa como inflexão particular. Essa especulação é bastante evidente, tanto pela proposição documental do filme – com as asserções sobre a realidade típicas desse tipo de filme –, quanto pela forma de abordagem escolhida, fundamentalmente com modos de representação expositivo, observativo e participativo (Nichols, 2005).

Para além da especulação geral, podemos pensar em aspectos específicos de algumas partes do documentário. Nas primeiras cenas do filme, o texto da narração em voz *over* assume um papel descritivo e didático. Como exemplo, segue o primeiro trecho que está logo na abertura do documentário:

Em 2004, eu estava fazendo uma pesquisa em jornais da década de 70 quando me deparei com uma manchete sobre “órfãos de pais vivos”. O estranhamento com aquele termo forte e contraditório me trouxe muita curiosidade e, no decorrer do texto, descobri que os “órfãos de pais vivos” eram filhos de doentes de hanseníase, que eram separados dos pais, levados para educandários e que, então, passavam a ser tratados como órfãos. Os pais dessas crianças eram pessoas que tinham sido in-

ternadas compulsoriamente em colônias de isolamento, chamadas de leprosários, em referência ao termo lepra, usado para designar a doença até os anos 70. (*Santa Teresa*, 2014).

Simultaneamente a esse trecho de narração, são exibidas imagens cinematográficas de arquivo. Apesar da baixa resolução das imagens, oriunda da má qualidade dos arquivos disponíveis, é possível visualizar aspectos da antiga colônia leprosária Santa Teresa no dia da sua inauguração, 11 de março de 1940, que contou com as presenças do interventor federal do estado de Santa Catarina, Nerêu Ramos, e do então presidente da república do Brasil, Getúlio Vargas.



Frames das imagens cinematográficas de arquivo no trecho inicial do filme *Santa Teresa* (residência das freiras; populares presentes na inauguração; casa para internos em fase final de construção; Getúlio Vargas e Nerêu Ramos cumprimentando freiras).

A conjunção da narração descritiva com imagens cinematográficas de arquivo, que demonstram aspectos de como era a colônia leprosária no período de sua inauguração, aponta para a proposta fílmica documental de criar asserções sobre o mundo que permitam algum grau de reflexão sobre este. Assim, podemos compreender algumas formulações que têm potencial teórico no que se refere ao contexto histórico que o documentário aborda. Até este ponto do filme, trata-se da apresentação desse contexto e de suas ca-

racterísticas fundamentais, como o entendimento da sociedade da época de que era plausível confinar pessoas que apresentavam uma doença contagiosa, a fim de evitar que outras pessoas pudessem contrair a mesma doença.

O contexto histórico apresentado e a estilística utilizada no filme para representá-lo – absolutamente centrada na narração em voz *over* de forte caráter descritivo, juntamente com imagens cinematográficas de arquivo que remontem ao ano de fundação da colônia leprosária – criam as condições para que as falas dos intervenientes que virão a seguir sejam coerentes com tal contexto. Em outras palavras, a apresentação presente nas primeiras cenas do filme serve como fundamento para que as falas individuais, que estão presentes na maior parte do documentário, sejam sustentadas por um argumento anterior que as dá coerência contextual.

Nas entrevistas, que tomam a maior parte do filme, configuram-se os momentos de interação direta com os internos remanescentes do período de internação compulsória. Alguns vivem no Hospital Santa Teresa desde o ano de sua inauguração, quando ainda era a colônia leprosária Santa Teresa. Os intervenientes contam suas experiências de vida enquanto doentes de hanseníase, discriminados, perseguidos e internados à força, como em um dos trechos em que Angelina Maria Alexandre, que foi internada compulsoriamente em 1942, relata seu período anterior à internação:

A gente já era humilhada desde lá de fora, porque quando meu padrasto veio para cá, na escola já me separaram, não me deixaram sentar junto com as minhas colegas. E eu fui dar a mão para professora e ela não aceitou. Daí eu cheguei em casa e não quis contar pra mamãe, fiquei quieta... Aí, todo dia eu fingia que ia para escola, mas eu não ia para escola, ficava no caminho. (*Santa Teresa*, 2014).

Nas entrevistas há a opção estilística pelo olhar direto da câmera para as pessoas ou, então, em uma linha de olhar muito próxima da câmera, formando uma composição típica dos filmes de entrevistas, o que permite uma interação mais direta com o espectador.



Frames de entrevistas do filme *Santa Teresa* (Angelina Maria Alexandre; José Bernardo Wilberstaedt; Maria Joaquina das Neves; Luiz Henrique Hessmann).

Tal interação colabora com uma configuração explicativa que as entrevistas do documentário *Santa Teresa* assumem, ainda que este seja o traço mais difícil de ser percebido ao se analisar as possíveis formulações teóricas de uma obra. Segundo Aumont, a capacidade explicativa é o traço para o qual os filmes estão menos preparados. O autor argumenta que uma especulação perfeitamente coerente pode dizer o que quiser do mundo, mas não muda o mundo, não diz respeito ao mundo (Aumont, 2008: 29). Consideramos importante fazer aqui a menção ao fato de que, tratando-se de um filme documentário, *Santa Teresa* tem uma relação diferente com o mundo, produz asserções específicas sobre referentes que têm, em alguma medida, correspondência no mundo. Essa não é a questão deste texto, mas apenas uma ressalva necessária nessa altura dos argumentos.

Aumont aponta para duas grandes possibilidades do que seja explicação, nessa acepção em busca de formulações teóricas. A primeira “consiste em atribuir uma causa precisa ao fenômeno sobre o qual se teoriza” e a segunda é “uma descrição extremamente desenvolvida, que faz as vezes de modelização” (*Ibidem*: 29). Como o filme *Santa Teresa* foi feito em um regime de estudos de doutoramento, existe a descrição em busca de modelização pre-

sente na tese *Da teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico* (Baggio, 2013), bem como a busca da causalidade inerente aos processos de realização do cinema documentário em suas proposições ético-formais, ou seja, em suas propostas de abordagem.

Tais possibilidades explicativas são parte dos objetivos da pesquisa que originaram a tese e, portanto, já estão desenvolvidos. Cabe apontá-los resumidamente: 1) a descrição modelar do filme procura contextualizar historicamente aquilo que é abordado documentalmente, em uma relação de afirmação por correspondência do referente do filme no mundo histórico. Assim, existe explicação sobre o tema a que o filme se dedica em uma dimensão que busca ser suficiente como contexto, mas que, de fato, não busca nem atinge a dimensão de um estudo histórico. 2) Os processos de realização no cinema documentário são explicados tanto enquanto objetivos cinematográficos do diretor, em suas várias possibilidades, como em paralelos traçados com outros cineastas documentaristas, em um estudo típico da Teoria dos Cineastas (Baggio, Graça, Penafria, 2015).

Para além dessas características explicativas, que podem ser verificadas na tese em questão, o filme *Santa Teresa* apresenta, depois da primeira parte de apresentação de contexto, os relatos de vida dos intervenientes que, por si só, carregam o sentido explicativo daquilo que contam sobre os motivos de terem sido internados e de como foi passar anos ou décadas na condição de reclusos em uma instituição de isolamento. Desta forma, tais relatos dialogam com o contexto geral e nos permitem compreender, pelo menos em parte, as razões da existência de uma instituição como o Santa Teresa e como ela é entendida pelas pessoas que lá vivem.

Juntamente com as entrevistas, em grande parte do tempo destas, existe no filme a cobertura das imagens dos entrevistados com imagens fotográficas de arquivo:



Frames de imagens de arquivo fotográficas sobrepostas às entrevistas do filme *Santa Teresa* (ambulatório da colônia leprosária; casamento na colônia leprosária; refeitório da colônia leprosária; rádio interna da colônia leprosária).

Em um primeiro aspecto, a característica ilustrativa que as fotografias de arquivo assumem ao acompanharem as falas dos entrevistados as colocam imediatamente como fatores de explicação em relação àquilo que está sendo dito. Entretanto, por não estarem sempre servindo de ilustração direta e incontestante daquilo que falam os intervenientes, essas imagens também se configuram enquanto especulações sobre o que elas representam e qual a relação que têm com as falas que acompanham.

A estrutura fílmica começa a apresentar sua coerência interna estilística com a alternância constante entre cenas de entrevistas e outras cenas de observação. Estas funcionam como passagens entre as histórias dos intervenientes e também permitem a observação de parte do cotidiano do hospital, ou seja, remetem ao presente, às atividades do dia-a-dia e, desta forma, diferem fundamentalmente das entrevistas que evocam o passado. Assim, tais cenas permitem tanto o sentido especulativo sobre as condições da instituição e seus procedimentos, quanto o sentido explicativo sobre esses mesmos aspectos. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que são

cenas que oferecem uma espécie de pergunta sobre como são as condições atuais do Hospital Santa Teresa, também oferecem, ainda que parcialmente, respostas para essa pergunta ao apresentar tais condições.



Frames do cotidiano do hospital no filme *Santa Teresa* (rua e casas; farmácia; curativo; cemitério).

Ainda considerando a forma do filme, em suas características narrativas e de estilo, podemos salientar um ato especulativo muito forte que se dá próximo ao final do documentário, quando a narração em voz *over* é retomada – só existe no início e no fim do filme – e, em um trecho desta, fica evidenciada uma interpretação por parte do realizador, que entende que houve uma censura na produção de imagens fotográficas e filmográficas feitas na antiga colônia leprosária Santa Teresa durante as várias décadas em que esteve ativa como tal.

O grande acervo imagético produzido durante esses anos evidencia a tentativa de caracterizar a colônia como um lugar idílico, onde as pessoas teriam vivido muito bem e sem problemas de saúde. Não há nesse acervo histórico de imagens fotográficas e de filmes o registro de momentos de sofrimento pelo isolamento, ou das limitações e sequelas trazidas pela doença. (*Santa Teresa*, 2014).

Simultaneamente a este trecho de narração, o filme apresenta imagens fotográficas que mostram um cotidiano ameno, procurando corroborar o que o texto diz em uma ação ilustrativa.



Frames com imagens fotográficas de registro da antiga colônia leprosária no filme *Santa Teresa* (carnaval de 1946; atividade esportiva; cerimônia religiosa com padre e crianças; retrato de interna).

Apesar das imagens fotográficas de arquivo servirem como uma proposta de confirmação explicativa, a especulação presente no trecho de encerramento em voz *over* traz para o filme um final aberto, que deixa alguma dúvida, justamente porque temos uma das principais especulações do filme colocadas ali.

Então, podemos sugerir dois percursos para o entendimento dos aspectos de especulação, de coerência e de explicação no filme *Santa Teresa*: 1) em seu sentido argumentativo, o filme faz um movimento que parte, em seu início, de um discurso que busca servir de base para sustentar coerentemente as narrativas particulares dos intervenientes. Estes, por sua vez, carregam explicações constantes sobre o que ocorreu em suas vidas, bem como as cenas observacionais, que ainda que tragam algum grau de especulação, são fundamentalmente explicativas. O fim desse movimento está justamente no desfecho do filme, com a colocação mais clara de questionamentos

especulativos sobre o que foi e como foi pensada a política de instituições como o Santa Teresa. Temos então, na ordem cronológica do filme, primeiro a prevalência de argumentação em busca de coerência contextual, depois argumentação explicativa sobre as situações humanas individuais e, por fim, especulações específicas sobre a censura imagética que se junta à especulação que está na forma geral do filme e que foi apresentada no início deste texto, que se refere ao que foi feito com milhares de pessoas doentes de hanseníase no Brasil. 2) no sentido estrutural, há uma configuração que busca uma estrutura coerente, claramente organizada com a cena inicial e a cena final com o uso de narração em voz *over* e imagens de arquivo, entre elas, alternadamente, cenas de entrevistas – em sua maior parte cobertas por imagens fotográficas de arquivo – e cenas de observação que abordam o cotidiano do hospital. Assim, o filme *Santa Teresa* também especula sobre potencialidades do cinema documentário em suas variadas formas de abordagem e organiza uma estrutura interna que busca a organicidade estrutural coerente que permite apresentar tal especulação.

Perseguindo a proposição de Aumont de que “um filme não pode especular senão sobre as condições de uma experiência que tenha relação com a experiência fílmica” (Aumont, 2008: 26), discutimos até aqui um primeiro passo, no qual tal experiência foi evocada em busca da compreensão de como, a partir da estrutura formal do documentário, podemos encontrar formulações teóricas. A partir de agora vamos ampliar o espectro e colocar tais formulações em diálogo com outras, externas ao filme.

Formulações teóricas do filme *Santa Teresa* e a biopolítica foucaultiana

Em alguma medida, a teoria inventa ou reinventa o seu objeto ao mesmo tempo em que o teoriza (*Ibidem*: 26). Parte dessa reinvenção, por exemplo, está no documentário *Santa Teresa* no encontro de noções do domínio da biopolítica, conceito proposto por Foucault (2008b). Deste modo, a especulação, como traço teórico, se dá pela relação que aponta para a gestão sobre os seres vivos que compõem a população presente no filme e como essa gestão é compreendida como uma espécie de grande medicina social na qual se

poderá realizar a regulação da vida não apenas no nível individual, mas populacional. Tal relação ancora-se, evidentemente, na pressuposição de que o filme, enquanto documentário, traz relação estreita com o mundo sobre o qual produz asserções.

Assim, o traço teórico especulativo aqui entendido é o de que este não é um documentário sobre a lepra no Brasil ou de políticas em torno desta doença. Trata-se de um filme no qual está em jogo a escuta dos ecos contemporâneos de uma história de corpos que foram transpassados por um tipo de racionalidade de poder que constituiu-se, a partir da modernidade, fundamentalmente através do governo da vida em seu registro biológico e no controle da vitalidade da espécie. Por isso, para gerir seres humanos vivos, o olhar deste tipo de exercício de poder está interessado em um outro tipo de território: o corpo dos viventes. Corpo entendido como uma realidade biopolítica (Foucault, 2002: 80).

Por este espectro, as reflexões de Michel Foucault, especialmente nos momentos em que o filósofo debruça-se em torno da noção de biopolítica, sinaliza-nos uma importante chave de diálogo para com o filme *Santa Teresa*. Diz Foucault:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (*Ibidem*: 80).

A especulação teórica que emana do filme, neste sentido, é a que vai ao encontro dessas proposições teóricas, já bastante sedimentadas e discutidas, de Michel Foucault. Não se trata de uma compreensão que o realizador ou os produtores do filme tenham tido com o objetivo de produzir um diálogo específico com as teorias foucaultianas. Porém, entendemos que é possível que as formulações teóricas que um filme contém possam encontrar ressonância com outras formulações teóricas exteriores ao filme, no caso, com as teorias de Foucault, mesmo que essa não seja uma intenção de partida.

Indo adiante, a partir da especulação em diálogo com as teorizações foucaultianas e mantendo a busca de relações externas ao filme, podemos pensar no traço teórico da coerência no documentário *Santa Teresa* em relação a como o filme nos coloca constantemente de frente com a história destes corpos que, selados por uma doença historicamente estigmatizadora como a lepra, não mais são submetidos a uma exclusão que legaria sua morte. Ao contrário, são corpos que passaram a ser alvos de um poder que, aliado com o saber médico-científico do início do século XX, os fez viver nas colônias segregacionistas brasileiras, que replicavam em sua estrutura a presença de grandes instituições destinadas aos cidadãos considerados normais como: prefeitura, igreja, clínica, cartório, escola, rádio, cinema. É justamente este panorama biopolítico que nos é situado em parte da fala do gerente de enfermagem José Augusto, logo na segunda sequência do filme:

A pessoa, quando passava da porta pra cá, dificilmente ela voltava pra lá. As portas realmente ficavam fechadas, e aí começava toda a segregação do paciente dentro do hospital. É claro que o governo da época foi muito inteligente... Porque ele criou uma estrutura hospitalar, mas com todos os moldes de uma cidade. Aqui a gente tinha prefeitura, nós tínhamos cartório, nós tínhamos escola... Nós tínhamos agricultura, tinha cinema, tinha rádio, tinha prefeitura... Então, tudo que tinha em Florianópolis em 1940, aqui dentro do hospital Santa Teresa também já existiu [...]. (*Santa Teresa*, 2014).



Frame do filme *Santa Teresa* na cena da entrevista do gerente de enfermagem José Augusto.

Tal panorama torna-se coerente pela recorrência, re-interação e sequencialidade de histórias particulares, apresentadas depois da entrevista de José Augusto, e pela maneira como estas encontram relação com as formulações teóricas foucaultianas sobre a gestão dos corpos. Ainda, as instituições citadas por José Augusto são as mesmas que aparecem em várias cenas do filme, reinterando a presença destas na colônia leprosária Santa Teresa. São também as mesmas apontadas por Foucault como sendo pilares da experiência de normalização e responsáveis por processos de exclusão/inclusão em nossa sociedade. Em outras palavras, se tais instituições fizeram parte da estrutura da colônia Santa Teresa foi para que internos fossem percebidos e se percebessem normais e incluídos, ainda que seus corpos tenham sido alvo de estratégias de anormalização e exclusão. Em uma operação lógica, típica de formulações teóricas, o filme apresenta conexões discursivas entre as asserções sobre os indivíduos e também sobre as instituições presentes na colônia. Afinal, em tais formulações busca-se a coerência, “não se admite que ela possa ser desconexa: uma teoria respeitável deve, por todos os meios, não se contradizer”. (Aumont, 2008: 26).

Como já citamos, Aumont considera que o traço explicativo é o mais difícil de ser reconhecido nos filmes. Na primeira parte de nossa argumentação, procuramos contornar essa dificuldade, especialmente porque salientamos que em função das características de um filme documentário o traço teórico explicativo pode ser um pouco mais acessível do que em um filme de ficção. Porém, nesta segunda parte, nos parece que a explicação é até mais fácil do que os outros traços, pois estamos relacionando o filme com formulações teóricas externas, que permitem que a lógica explicativa esteja evidenciada nestas formulações, nascidas com o apoio do logos, da palavra escrita.

Assim, no diálogo do filme com o conceito de biopolítica, em especial na acepção de Michel Foucault, pode-se apostar em um certo gesto explicativo, ou seja, o de que foi por meio de procedimentos como o de observação, mapeamento, classificação, hierarquização e regulação calculada dos corpos que as vidas singulares foram compostas dentro do mosaico biopolítico sob o domínio do Estado. A entrada da noção de população e de saberes como o da estatística, calcadas num horizonte que é o da ordem da segurança e do controle de riscos, vão respaldar aquilo que os estudos foucaultianos (Foucault, 2008a; 2008b) conceituam como biopolítica, isto é, trata-se de uma explicação da forma de ação do poder que caracteriza-se justamente quando o interesse primordial por uma regulação do biológico – em toda a sua possibilidade de esquadramento e categorização do corpo – ganha a dimensão política.

No documentário *Santa Teresa*, isso é evidenciado em uma das cenas mais marcantes, a do registro imagético observativo do acervo documental escrito da antiga colônia de leprosos, que faz chegar até nós, seus interlocutores, os fragmentos classificatórios dos corpos que compuseram muitas das peças desta dramaturgia do real. O filme, em seu desfecho, nos coloca diante da imensidão de um livro em que milhares de vidas, ao adentrarem na colônia leprosária Santa Teresa, foram transformadas em dados categorizados, a partir de seus índices vitais-biológicos, tal como idade, sexo, data de nascimento, profissão, demarcação demográfica, hereditariedade e data de morte. O enquadramento aproximado e seco sobre este livro de registro, somado ao trabalho de som que se põe no grau zero e ensurdecido, bem como os planos que soam lentos e intermináveis, mostram-nos fragmentos de vidas que, ao mesmo tempo em que inscritas, registradas, nomeadas e classificadas, fazem parte de uma operação de existências perdidas e silenciadas numa taxionomia biopolítica que as encarcera, encerra, reduz.

dito e justificado quem pode e deve ser in/excluído, quem pode viver e quem pode morrer e, sobretudo, tem nos dito como se deve viver. Enfim, é este poder que se apropria da *bios* que tem dito, antecipando aquilo que um corpo pode trazer de ameaçador, quem são os sujeitos perigosos, calcificando-nos na noção de norma mais do que de lei, ou seja, classificando-nos como um fator de risco muito mais por nosso pertencimento (ou não) à norma(lidade).

Mais do que uma legislação de viés profilático e higienista, é uma racionalidade normalizadora que permitiu a construção de colônias segregacionistas como a documentada no filme e que tem possibilitado que suas ressonâncias mais doloridas façam sentido para nós, através de um documentário como *Santa Teresa*. Aliás, é ao nos possibilitar pensar sobre uma sedenta história de normalização/anormalização dos corpos que filmes como este reatualizam o nosso estar no mundo e nos ajudam, pela arte cinematográfica, a pensar sobre a construção de nós mesmos e do Outro num jogo de verdade sustentando pela ideia de normalidade e, em face disto, também num jogo de verdade que tem produzido, ainda que alterando suas graduações, as figuras da anormalidade.

O filme *Santa Teresa* não se reduz à tarefa de simplesmente colocar em cena os corpos dos pacientes que sobraram de uma história de exclusão biopolítica da lepra no Brasil, nem deles pretende tão somente subtrair um depoimento, mas, partindo de uma escolha de enquadramento mais tradicional, cujo cuidado também se faz na relação compartilhada entre o cineasta e seus personagens, o documentário nos faz pensar, como já argumentamos, sobre como nossa herança moderna tem enredado nossas subjetividades (nosso corpo e o corpo do Outro) nos binômios inclusão/exclusão, normalidade/anormalidade. Por isso, se a leitura aqui posta faz diálogo com a caixa de ferramentas proposta por Foucault, especialmente no conceito de biopolítica, é para amparar uma análise de uma temática que, para nós, é sustentada, antes, pelo próprio filme. A abertura às vozes dos pacientes remanescentes da colônia leprosária Santa Teresa, através do documentário, nos ajuda a escutar esta história que é bem complexa e nebulosa, opacidade que se estende

até nossos dias, tempo no qual proclama-se tanto, por exemplo, a inclusão das diferenças e, paradoxalmente, presenciamos tantos discursos de ódio ao Outro, bem como tantas práticas excludentes, de extermínio e de morte.

Considerações finais

Do ponto de vista da estrutura formal do filme, as formulações teóricas no documentário *Santa Teresa* surgem de aspectos relacionados à narrativa e ao estilo, que nos permitiram uma primeira fase de argumentação em busca do reconhecimento dessas formulações na forma cinematográfica, algo incomum. Por outro viés, na segunda parte das argumentações, procuramos demonstrar que tais formulações não estão apartadas de outros estudos científicos, ou seja, não é porque surgem de uma matriz incomum para os estudos teóricos – um filme – que serão absolutamente diversas de outras formulações com as quais costumamos nos deparar e que formam fundamentos para os mais diversos estudos.

Apresentamos premissas do trabalho de Jacques Aumont para balizar essa investigação específica sobre as potencialidades de formulações teóricas oriundas de um filme e um possível diálogo exterior ao filme. No geral, parecem-nos considerações predominantemente concordantes com as propostas de Aumont. Porém, temos que deixar claro também que temos pontos de divergências, ou dificuldades, com os apontamentos do autor, como quando ele diz que:

para ser capaz de especular sobre um problema geral (filosófico, se preferirmos, mas não necessariamente), um filme deve munir-se dos meios formais apropriados; ele deve até mesmo inventá-los, e pode-se afirmar que não existe especulação em um filme que não inova em seu dispositivo ou em sua forma. O ato teórico, aqui, é, ainda e acima de tudo, a diferença. (Aumont, 2008: 29).

Pois bem, não entendemos que no filme *Santa Teresa* exista inovação no dispositivo ou na forma. Se podemos pensar em alguma inovação, estaria na proposta de estudo aqui apresentada, de reconhecer em um filme algumas formulações teóricas e colocar estas em diálogo com outras exteriores ao filme.

Por fim, buscar os traços teóricos de um filme em um texto verbal, como aqui, implica refletir em uma linguagem diversa daquela que é o objeto de estudo e, paradoxalmente, argumentando que a linguagem investigada, a do cinema, pode refletir por si só.

Referências bibliográficas

Aumont, J. (2008). Pode um filme ser um ato de teoria? *Revista Educação e Realidade*, v. 33 n. 1, pp. 21-34. Porto Alegre. Disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>

Baggio, E. T. (2013). *Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico*. São Paulo: Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Baggio, E. T., Graça, A. R. & Penafria, M. (2015) Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/ FAP*, v. 12, pp. 19-32. Curitiba.

Bordwell, D., Thompson, K. (2013). *A Arte do Cinema: Uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.

Foucault, M. (2002). O Nascimento da Medicina Social. In: Foucault, *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____ (2008a). *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2008b) *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus.

Filmografia

Santa Teresa (2014), de Eduardo Tulio Baggio.

O ATO DE CRIAÇÃO CINEMATOGRÁFICA E A “TEORIA DOS CINEASTAS”

Manuela Penafria, Henrique Vilão & Tiago Ramiro

As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema.¹

Gilles Deleuze

Art doesn't offer answers, only questions.²

The question isn't 'how do I show violence?' but rather 'how do I show the spectator his position vis-à-vis violence and its representation?'³

Michael Haneke

Introdução

Para a discussão e compreensão do cinema há sempre várias possibilidades e abordagens. No caso que nos interessa, a abordagem “Teoria dos Cineastas” ao oferecer a possibilidade de, a partir de fontes diretas (filmes, entrevistas e escritos do próprio cineasta), o investigador elaborar a eventual teoria de um determinado cineasta

O presente texto resulta das discussões que decorreram na unidade curricular “Teoria dos cineastas” do 2º Ciclo em Cinema (UBI), no ano letivo 2015/16 e da comunicação: “A práxis cinematográfica enquanto teoria. A teoria do cinema a partir dos filmes”, apresentada no VI Encontro AIM, 2016. São, também co-autores, os alunos: Tiago Damas, Thuanny Silva, Cláudia Moreira, Anderson Souza, Maria João Almeida, Fábio Sousa, Ana Carolina Rodrigues, João Magueijo, João Seabra e Ricardo Pesqueira.

1. Deleuze (1999). “O ato de criação”, Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo. Trad. José Marcos Macedo [1987].

Disponível em: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/21/ehMJC3obn7/eabed93b9c29c98ebcb0c5f0fa9ee2b9.pdf>

2. Entrevista a *Salon*, 2013. Disponível em: http://www.salon.com/2013/01/23/michael_haneke_art_doesn%E2%80%99t_offer_answers_only_questions/

3. In: Matias Frey, “Michael Haneke”, *Senses of cinema*, Issue 57, 2010. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

para se esclarecer a respeito da sua concepção de cinema e, deste modo, também avançar para uma compreensão do cinema, levou-nos à problemática a discutir neste texto. Essa problemática surge da hipótese de haver cineastas que tendo importante obra filmada são (ou foram) parcos em palavras e manifestações escritas. Assim, interessa-nos discutir a possibilidade de elaborar a teoria do cineasta e, conseqüentemente, uma teoria sobre cinema a partir exclusivamente dos filmes. A respeito de Michael Haneke, que será abordado neste texto, podemos encontrar bastantes entrevistas mas, trata-se de um cineasta que claramente prefere manifestar-se por obra fílmica que por obra escrita.

Pela sua própria natureza, a reflexão manifestada pela via da escrita (pela linguagem) é, por certo, diferente, daquela que se manifesta pela imagem e pelo som, mas, esta última não deixará de ser uma reflexão. Perante cineastas que, ao contrário de, por exemplo, Tarkovsky, não escreveram livros, seria abusivo e redutor afirmar que esse mesmo cineasta não possui uma “teoria” nem que a partir do mesmo é possível compreender o cinema, por lhe faltar um texto escrito com a coerência e consistência que se conhece de *Esculpir o tempo*. Haneke possui ensaios escritos⁴ mas, não temos conhecimento de um livro do próprio.

Acreditando que a condição de *cineasta* supõe, logo à partida, uma possibilidade de teorizar sobre cinema mas, não necessariamente por vias convencionais (pela escrita ou manifestação verbal), entendemos que o facto de se colocar a hipótese de um cineasta possuir uma teoria remete para a existência dessa teoria, justamente, mais na sua obra que por qualquer outra via.

Os planos em profundidade de campo em *Citizen Kane* não deixam de ser uma reflexão sobre cinema no sentido em que, para além de estabelecerem uma nova relação entre o espectador e o acontecimento que lhe é dado a ver, colocam e afirmam a possibilidade de uma nova visualidade cinematográ-

4. Os títulos desses ensaios são: “Film as catharsis”, “Violence and the Media”, “Terror and Utopia of form: Robert Bresson’s *Au hasard Balthazar*”. Cf: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

fica e, nesse sentido, um entendimento do cinema distinto da maior parte do cinema clássico (em que a decomposição de um acontecimento em vários planos oferece ao espectador a “melhor visão” sobre o acontecimento). Suspeitando, pois, que os cineastas que se manifestam apenas (ou mais) pelos seus filmes não podem, logo à partida, ser considerados como cineastas sem reflexão, partimos então do princípio que os filmes manifestam uma “teoria”. Contudo, não pretendemos afirmar que os filmes são realizados com o intuito de manifestarem uma “teoria”. É ao investigador/espectador que interessa ver os filmes nesse sentido.

Como podemos identificar e operacionalizar a teoria presente nos filmes? Esta questão tem implicações: umas mais imediatas e outras que consideramos necessário salientar. No imediato, supostamente, em cada filme encontra-se uma teoria sobre cinema. E, à partida, uma filmografia completa (e já terminada) poderá permitir verificar de que modo a teoria se desenvolveu por si própria e complementar o que quer que advenha de um único filme. De qualquer modo, um único filme de uma filmografia mais vasta não pode deixar de ser uma teoria completa já que cada filme é uma experiência única de visionamento e fecha sobre si mesmo uma concepção de cinema que, independentemente, de vir a ser confirmada, rejeitada ou reformulada tem valor em si. Por outro lado, quaisquer que sejam as nossas deduções ou conclusões serão sempre o resultado de uma relação complexa entre três elementos: a condição de espectador (e, ao mesmo tempo, investigador), o cineasta (nas suas entrevistas ou outros documentos escritos) e os seus filmes (sendo que estes possuem uma autonomia em relação ao seu criador pois, a partir do momento em que um filme é exibido, o espectador e, no caso, também, investigador, encarrega-se imediatamente de o complementar com uma determinada leitura/interpretação/relação, co-constituindo, deste modo, a experiência fílmica). E, ao pretendermos estabelecer uma relação com o filme no sentido de compreender a sua teoria, ou seja, a que é visível, acessível, partilhada e partilhável estamos a rejeitar que exista uma “teoria oculta”, já que acreditamos que a haver teoria, podemos aceder-lhe na medida em que a “teoria” está presente na dimensão visual e sonora do filme,

assim como da possibilidade ou da justa medida em que a linguagem escrita e verbal se relaciona com essa dimensão visual e sonora (também chamada de “linguagem visual e sonora”).

Não é nosso objetivo chegar a conclusões definitivas mas, apenas contribuir para a discussão da problemática em causa. Para tal, iremos começar por abordar a noção de “teoria” seguindo-se uma discussão do tipo de teoria que a abordagem “Teoria dos cineastas” implica, o que necessariamente remete para o “ato de criação” ou processo criativo sobre o qual serão convocadas as reflexões de Gilles Deleuze em “O ato de criação” (1999) e de Jacques Aumont em “Pode um filme ser um ato de teoria?” (2008). Terminaremos com um estudo de caso a partir do filme *Funny Games* (1997), de Michael Haneke.

O que é uma teoria?

Para discutirmos a noção de “teoria” consultámos alguns dicionários. A entrada “teoria” no dicionário de cinema de Susan Hayward (2001) apresenta, sumariamente, a evolução da teoria sobre cinema e, embora não pretenda ser determinista, identifica e classifica um desenvolvimento por três épocas: de 1910 a 1930, período pluralista (onde a primeira reflexão identificada pertence ao cineasta Louis Feuillade, seguindo-se o crítico Ricciotto Canudo e o psicólogo Hugo Münsterberg); entre 1940 e os anos 60, é o período da teoria monística (procura de uma teoria total pela via da “teoria de autor” e pelo Estruturalismo); de 1970 a 90, novamente um período pluralista. Neste último período entende que uma única teoria não é suficiente para explicar e analisar os filmes, uma posição que encontra no conceito de “desconstrução” de Jacques Derrida o seu principal apoio, assim como no conceito pós-estruturalista de “intertextualidade”. A respeito deste período, Susan Hayward termina referindo-se à teoria feminista. Sendo este movimento, sobretudo, dos anos 70, nada de significativo é referido por Susan Hayward em relação aos anos 80 e 90.

No dicionário de Jacques Aumont e Michel Marie (2003) surge a entrada “teorias do cinema” onde a primeira afirmação é a seguinte: “Não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenómeno cinematográfico e seja universalmente aceita.” (p.289) e que, na sua variedade, a maioria dessas teorias são descritivas e poucas são explicativas. Nesta entrada, os autores apresentam as “orientações teóricas abordadas a propósito do cinema” que têm sido adoptadas e que são: “o cinema como reprodução ou substituto do olhar”; “o cinema como arte”; “o cinema como linguagem”; “o cinema como escritura”; “o cinema como modo de pensamento” e “o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo”.

Nos dicionários de cinema consultados, encontrámos referência concreta às teorias que percorrem a história do cinema e não uma problematização do conceito, em si, de “teoria”. Ambos ultrapassam a discussão de “teoria” e optam por alinhar o conceito com o tipo de teoria sobre cinema.

Em outros dicionários, nomeadamente de Filosofia, como o de José Ferrater Mora (1991), pode ler-se o seguinte:

O significado primário do vocábulo ‘teoria’ é contemplação. Daí que se possa definir a teoria como uma visão inteligível ou uma contemplação racional. Na actualidade, o termo ‘teoria’ não equivale exactamente ao de ‘contemplação’, pois designa uma construção intelectual que aparece como resultado do trabalho filosófico ou científico. Os filósofos da ciência especialmente têm introduzido interpretações muito diversas acerca das teorias científicas. Para uns a teoria é uma descrição da realidade (descrição de percepções ou descrição dos dados dos sentidos). Para outros, a teoria é uma verdadeira explicação (v) dos factos. Outros, finalmente, apenas identificam, com um simbolismo útil e cómodo. Muitos autores têm manifestado que a análise da natureza da teoria põe problemas epistemológicos, mas que os podemos passar por alto sem excessivo prejuízo para a análise, que deve limitar-se a descrever a estrutura da teoria. Uma definição recente unifica diversos conceitos habitualmente separados e até contrapostos: ‘uma teoria científica é um

sistema dedutivo no qual certas consequências observáveis se seguem da conjunção entre factos observados e a série das hipóteses fundamentais do sistema'. (Mora 1991: 393/4).

Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1945), são apresentados vários significados de “teoria”:

Princípios gerais e fundamentais de qualquer ciência ou arte (...). Doutrina ou opinião sobre os princípios de uma ciência ou arte ou sobre a casualidade de algum facto; especulação; doutrina especulativa: *teorias* democráticas, *teorias* marxistas, *teorias* económicas (...). Noções gerais; generalidades (...). Relação entre um facto geral e os factos particulares que dependem dele (...). Conjectura, cálculo, opinião ou doutrina que não é confirmada pelos factos; utopia: tudo isso que me diz são *teorias* (...). (p.299).

A *Enciclopédia Einaudi* (1992) possui a entrada “teoria/modelo” e afirma que: “as palavras ‘teoria’ e ‘modelo’ vinculam-se imediatamente a processos construtivos que nos permitem descrever e explicar os fenómenos que observamos” e ambas estão “intimamente vinculadas à nossa concepção de conhecimento e, particularmente do conhecimento científico” (p.223). E, acrescenta: “falar de teoria e de modelo, e da evolução desses termos ao longo do tempo, é portanto também inevitavelmente falar do que os homens pensaram (e pensam hoje em dia) acerca do conhecimento e dos meios para o alcançar.” (p.224). Nesta enciclopédia são longamente descritos os usos da noção de “teoria” e depois os de “modelo”, desde a Antiguidade à “época moderna”. A respeito da noção de “teoria”, este dicionário realça as dificuldades “para alcançar princípios explicativos suficientemente precisos e de um nível de generalidade adequado, permitindo elaborar esquemas teóricos convincentes, isto é, que dêem respostas satisfatórias às questões que se colocam.” (p.268). No início da secção dedicada à noção de “modelo” é afirmado:

o termo ‘modelo’, na concepção moderna que faz dele frequentemente quase um sinónimo de ‘teoria’ (...) resulta precisamente da evolução das concepções filosóficas e científicas referentes ao conhecimento e à ex-

plicação dos fenómenos (...). O sentido original é o de *paradeigma*, que exprime o que se deve copiar, ou o que se impõe necessariamente, no mesmo título que o molde ou a matriz impõem à matéria uma forma predeterminada. (p.268).

Esta concepção de “modelo” pode aplicar-se a “realidades mais prosaicas”: “o manequim da costura, o modelo de uma página de escrita para um aluno, etc.” (p.268). Esta noção de modelo como uma “referência que se copia” remete para o “modelo concreto” algo que se opõe a outro uso, o de “modelo abstracto” que se refere “ao resultado desta operação de cópia, ao que se realiza para representar alguma coisa” (p.269), sendo este o uso mais próximo de “teoria”. Mas, acrescenta:

Quando as duas noções de modelo e de teoria não se confundem, comprova-se sempre que a primeira possui certos matizes que fazem dela algo de mais particularizado do que a segunda, de mais específico, de mais representativo de uma realidade concreta bem determinada. (p.269).

Enquanto a teoria se considera como um instrumento de explicação dos fenómenos que se deve ser apto para responder, se está corretamente construído, a múltiplas questões relativas a sistemas concretos diversos, o modelo vê-se com frequência restringindo a objectivos limitados e bem determinados. (p.270).

Ainda de acordo com esta Enciclopédia, a noção de “modelo” possui uma “tonalidade hipotética” e a “teoria” “subentende uma ambição mais ampla e mais profunda”. (p.270). Ou seja, o “modelo” não possui a consistência de uma “teoria” no sentido em que esta é mais abrangente pois o “modelo” dirá apenas respeito a um único objeto, sendo que o seu alargamento a outros objetos apresenta-se como uma hipótese.

Concluimos o seguinte: 1) a noção de “teoria” nos dicionários consultados remetem para concepções diversas, das quais retiramos o entendimento de “teoria” como uma construção intelectual, a descrição da realidade e a explicação dos fenómenos podendo igualar-se à noção de “modelo”; sendo

esta uma noção que se apresenta mais como uma hipótese que como uma definitiva descrição ou explicação dos fenómenos. Para além disso, convém mencionar a falibilidade de qualquer teoria já que a mesma, enquanto discurso intelectual, não pode deixar de se socorrer dos pressupostos e meios próprios de cada época para alcançar o Conhecimento; 2) já nos dicionários de cinema não encontramos a discussão do conceito de “teoria” em si mas, um esforço em criar uma tipologia para a teoria do cinema. Nesse sentido, entendemos necessário avançar, também, para a discussão do tipo de teoria que o filme, enquanto fonte de investigação, implica.

O ato de criação e a “Teoria dos Cineastas”

Estando a reflexão sobre cinema que interessa à abordagem «Teoria dos Cineastas» presente nas manifestações verbais, escritas e obra fílmica de um cineasta é de supor que, no caso que nos interessa discutir, a haver ou qualquer que seja a teoria presente num determinado filme, a mesma possui uma especial ligação com o processo criativo pois o cineasta possui uma condição privilegiada em relação, precisamente, a esse processo. Ou seja, se alguma característica essa “teoria” possui é que está profundamente enraizada no processo criativo. De igual modo, parece-nos que o processo criativo também se encontrará enraizado nessa teoria, havendo assim uma espécie de relação simbiótica entre ambos. Mas, que criação é esta? Em “O ato de criação”, Deleuze (1999), discute o trabalho do filósofo, do cientista e do cineasta e afirma:

a filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos. (...) E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos – isso não é de sua alçada –, mas blocos de movimento/duração. Se fabricarmos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são

blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criativa. (...) Se pergunto a um erudito [“savant” que significa “cientista”] o que ele faz, também ele inventa. Ele não descobre – a descoberta existe, porém não é por meio dela que definimos uma atividade científica como tal –, mas cria como se fosse um artista. Um erudito [“savant”], coisa bem simples, é alguém que inventa ou cria funções. (...) Existe uma função sempre que há correspondência uniforme de pelo menos dois conjuntos. (...) Um conjunto nada tem a ver com um conceito. Sempre que você puser conjuntos em correlação uniforme, você obterá conjuntos [aqui, em vez de “conjuntos” deveria ler-se: “uma função”] e poderá dizer: ‘Eu faço ciência’. (Deleuze, 1999: 3/4).

O cineasta é então um criador de blocos de movimento/duração, que, estamos em crer, escapam ou afastam-se da linguagem verbal e escrita; para esta reserva-se, essencialmente, a criação ou de conceitos (criados pelos filósofos) ou de funções (criadas pelo cientista). Estamos em crer que aqui Deleuze refere a criação de funções para os cientistas das chamadas Ciências Exatas sendo que as Ciências Sociais e Humanas ou a investigação sobre Arte se alinham mais pela criação de conceitos, tal como o filósofo. E, no caso do cineasta, é habitual entender que o mesmo, na sua criação, trabalha a partir de uma ideia. Para Deleuze:

(...) ter uma idéia não é algo genérico. Não temos uma idéia em geral. Uma idéia, assim como aquele que tem a idéia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se de uma idéia em pintura, ou de uma idéia em romance, ou uma idéia em filosofia, ou de uma idéia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. (p. 2).

Assim sendo, “existem idéias no cinema que só podem ser cinematográficas” pois encontram-se ligadas ao “processo cinematográfico” (p.6). Entre outros cineastas referidos por Deleuze (como Bresson, Minnelli, ou Kurosawa), Danièle Huillet e Jean-Marie Straub possuem ideias cinematográficas, nomeadamente:

A disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma idéia tão cinematográfica que isso corresponderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma idéia em cinema. Uma voz fala de alguma coisa. Fala-se de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nos fazem ver outra coisa. E enfim, aquilo de que nos falamos está sob aquilo que nos fazem ver. (...) podemos dizê-lo de outro modo: a palavra se ergue no ar, ao mesmo tempo em que a terra que vemos afunda-se cada vez mais. Ou ainda: ao mesmo tempo que essa palavra se ergue no ar, aquilo de que ela nos falava afunda-se na terra. O que é isso senão aquilo que somente o cinema pode fazer? (p.9).

A criação de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub manifesta-se nos seus filmes, realçando-se aqui essa disjunção entre o que se vê e o que se ouve no seu cinema.

E, aqui chegados, é importante uma incursão pela diferença entre filme e cinema já que, até ao momento, “filme” e “cinema” são noções que, no contexto da criação cinematográfica nos surgem quase como sinónimos. Para além disso, ao discutirmos a eventual elaboração de uma teoria para o cinema, é a partir do filme que a mesma surge logo, interessa abordar essas duas noções.

Em “Observações sobre o plano-sequência” (Pasolini, 1982) encontramos precisamente, a discussão entre “filme” e “cinema” e sua distinção. Trata-se de um texto que parte do “filme-Zapruder”, que registou o assassinato do presidente Kennedy. Este filme é uma “subjectiva”. Para a compreensão do acontecimento seriam necessárias todas as outras subjetivas que não apenas a de Zapruder: a subjetiva de Kennedy, do atirador, de Jacqueline e de cada um dos presentes na Praça Dealey, em Dallas, em 1963. Se por hipóte-

se, existissem todas essas subjetivas e se as mesmas fossem colocada em sucessão “obteríamos uma *multiplicação de ‘presentes’* como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos se desenrolasse várias vezes”. (p.194). Assim, “enquanto esses sintagmas vivos não forem postos em relação entre eles, tanto a linguagem da última acção de Kennedy como a linguagem da acção dos assassinos, são linguagens truncadas e incompletas, praticamente incompreensíveis.” (p. 195). Deixar de lado essa “multiplicação de presentes” para lhes encontrar o sentido implica uma “coordenação de planos”, ou seja, é necessário a intervenção da montagem para escolher “os momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-sequência subjetivos e, descobrindo, por isso, a ordem de sucessão real”. (p.195). Na transformação do presente em passado, surge a diferença entre filme e cinema:

o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjetivo, infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. Mas, a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente de *parole*), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*). (Pasolini, 1999: 195).

Deixando de lado as consequências que Pasolini retira (o cinema como linguagem/língua escrita da realidade), na diferença entre filme e cinema entendemos que o cinema é uma abstração para a qual tendem as visões fílmicas parciais (subjetivas). Pasolini refere o filme *Zapruder* como uma impossibilidade de concretizar a visão cinematográfica (total, de todos os

pontos de vista) uma vez que é apenas uma subjetiva. Um filme (com montagem) será, também, uma subjetiva que remete para uma abstração, para o cinema e, podemos dizê-lo, para uma determinada teoria sobre cinema.

Remeter para uma teoria sobre cinema é algo que vai ao encontro da afirmação de Aumont: “um filme não é uma teoria” (Aumont, 2008: 30). Aumont não considera o filme como teoria porque o mesmo apresenta falhas em relação às condições de “teoria”, entendida esta como possuidora de coerência, especulação e “força explicativa”.

A coerência e a especulação são elementos afetos ao filme e à noção de “teoria”: “o mais fácil é a relação entre um filme e a coerência de um enunciado” (p. 26); a respeito da especulação, se considerarmos, por exemplo, a questão “o que é o corpo humano?” ou, mais precisamente: “que noção de corpo temos?” o cinema contribui para dar respostas a estas questões, sendo assim, “um filme – ou um conjunto de filmes – evidentemente especula”. (p. 28).

Preenchidos estes dois requisitos resta a “explicação”. Aumont refere que há duas vias para essa explicação: “atribuir uma causa precisa ao fenómeno sobre o qual se teoriza”, ou seja, uma interpretação argumentada do fenómeno e “uma descrição extremamente desenvolvida, que faz as vezes de uma modelização; é com ela que, na verdade, se contentam as ciências humanas” mas, em ambas as vias “não há explicação a não ser que, de alguma maneira, o mundo e o fenómeno visados sejam afetados pela construção explicativa (...) Evidentemente, o filme é aqui sempre limitado pela natureza metafórica e indireta da sua reflexão”. (p.29/30). Aumont apresenta um exemplo:

Quanto Vertov pretende explicar, em um número do *Kinoglaz*, o circuito económico dos bens de consumo cotidiano, ele não pode imaginar nada mais expressivo do que voltar no tempo, da carne no prato ao boi pastando. Porém a explicação assim dada, incontestável (o bife evidentemente provém do animal criado pelo camponês), permanece elementar quase infantil, e o filme nada diz sobre a lógica dos circuitos de produção

e de distribuição; ele é incapaz de preencher sua função didática e de demonstrar a superioridade do sistema socialista, pois ele sequer o mostra; *a fortiori*, ele não o analisa, ele nada explica. (Aumont, 2008: 30).

A dificuldade da “força explicativa” da imagem e do som verifica-se mesmo com o recurso à montagem, como é o caso da sequência “Em nome de Deus...”, de *Outubro*, de Eisentein. Assim, para ultrapassar essa dificuldade e possuir “força explicativa”, o filme poderá recorrer à linguagem, por exemplo, a um narrador em *voice over*.⁵

Enfim, a conclusão de Aumont não pode ser outra: um filme não é uma teoria. E a razão principal e, aparentemente inultrapassável, é que “o entrave continua o mesmo, a saber, a diferença entre a imagem e a linguagem, e se a reflexão pode seguir uma ou outra dessas duas vias, apenas a linguagem pode pretender explicar, pois ela coloca no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designam os atos e as que nomeiam as ideias.” (p. 30). É então pela incapacidade explicativa que o filme passa a “ato teórico” e não uma teoria. Mas, mesmo quando coloca o filme como “ato teórico” percebemos, em Aumont, alguma recusa. Aliás o título do seu texto é uma interrogação e não uma afirmação: “Pode um filme ser um ato de teoria?”. E a esta questão que entende ser “mais modesta” que perguntar se o filme é uma teoria, Aumont oferece “de três maneiras diferentes, uma resposta” (p. 30).

A primeira, é o filme “restringir sua ambição”, pois “só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica (o capitalismo, o socialismo, a propagação das ideias ou o lugar do espectador)” (p. 30); ou seja, o filme particularizar um tema e é dado como exemplo, *Variations on a cellophane wrapper* (1970), de David Rimmer, um filme experimental que consiste em variações de tonalidade de um mesmo gesto,

5. O recurso da *voice over* enquanto possibilidade de “força explicativa” para o filme é discutido por Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira em: “Filme Teoria: formulações teóricas sobre a regulação da vida no documentário *Santa Teresa*”, texto que se encontra no presente livro.

uma mulher que agita uma folha de celofane. E, este filme avança com dois enunciados teóricos: “a analogia fotográfica em que um filme se baseia pode se desfazer, e que é então, a *matéria* da imagem que é revelada” (p.31).

Não sendo uma teoria pois esta pretende-se capaz de abrangência geral, podemos entender aqui o filme como um modelo, ou seja, como capaz de apresentar uma hipótese para uma questão que interesse à teoria do cinema, por exemplo, a figura do espectador e sua eventual tipologia (algo a que voltaremos mais adiante).

No segundo modo de responder à sua própria questão, Aumont insiste no filme ter de particularizar a sua reflexão mas, desta vez, em vez de particularizar o objeto, particularizar as suas “condições: ao se tornar claramente uma *experiência*” (p.31). Aqui, o cinema experimental é convocado para dizer que “aquilo que assim rotulamos apenas raramente pretende ser uma experiência – muito mais frequentemente, a pretensão é de uma criação pessoal” (p.31); e há os que possuem “a dimensão de uma experimentação”, como os filmes que mostram as decomposições químicas, de que é exemplo Jürgen Reble. Mas, «no cinema, a mais rigorosa experiência (de T.O.U.C.H.I.N.G. à *La Région Centrale*) nunca é perseguida por meio de uma outra que a retomaria (em todos os sentidos do termo) – erro de passagem ao conceito, ao menos a um conceito realmente universalizável (pode deduzir-se, a partir de Snow, vários conceitos: o filme não escolhe)”. (p.31).

La région centrale (1971), de Michael Snow é, seguramente, uma das mais rigorosas experiências pelas quais um espectador pode passar mas, concordamos com Aumont, o filme não escolhe, é o espectador que do filme, dessa experiência, poderá retirar conceitos. A respeito do filme “se tornar claramente uma *experiência*”, entendemos poder confirmar que a abordagem Teoria dos Cineastas não pretende apresentar conclusões definitivas e que as suas conclusões serão provisórias, pois resultam da relação complexa entre espectador/investigador, cineasta e filme mas, seguindo Aumont, acrescentamos: a experiência que é proporcionada ao espectador/investigador (e como sabemos, essa experiência é variável, está sujeita a

condicionalismos diversos não totalmente controláveis pelo espectador/investigador e sendo este a “escolher” e não o filme, é certo que a abordagem Teoria dos Cineastas se torna múltipla e enriquecedora na discussão do que se “escolhe” de um mesmo filme).

Finalmente, no último modo de responder à questão do filme enquanto “ato de teoria”, Aumont faz um desvio: em vez de “ato teórico”, diz-nos que o filme é sim um ato mas, poético; e que se confunde “teórico” com “poético”, uma tendência dos anos 50 e 60 em que “cansada de dizer o mundo ou desesperada por não tê-lo atingido, a arte se torna como objeto”. (p. 32). Ou seja, Aumont acaba por, mais uma vez, manifestar-se a favor de uma separação entre filme e teoria por se tratarem de campos distintos.

Em suma, à partida, o facto de Aumont excluir o filme como teoria pelo não cumprimento de apenas um dos requisitos (no caso, a incapacidade de explicar) pode parecer uma redução das capacidades da própria imagem até porque na definição de teoria a “explicação” pode ser substituída por “descrição” ou mesmo estar ausente da definição de teoria. No entanto, tendo em conta que nas definições de “teoria” não há total unanimidade sobre os requisitos que lhe correspondem, a proposta de Aumont é totalmente legítima. Mas, é o cruzamento entre o texto de Aumont e de Deleuze (sobre o ato de criação) que nos interessa discutir. Pelo facto de Aumont afirmar que “é na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria.” (p. 31), podemos estabelecer uma relação com o ato de criação (segundo Deleuze).

Se a condição de “cineasta” implica, no imediato, a criação e não a teorização, a teorização não é totalmente distante da criação já que teorizar é criar. Um filme é uma criação assim como uma teoria é uma criação. O filme é uma criação poética e, logo no imediato, engajada no processo criativo cinematográfico, inventa blocos de movimento/duração (a respeito do mundo – ligação inalienável do cinema com a realidade, se seguirmos Pasolini mas, também do próprio cinema). Já a teoria é um ato de criação que trabalha com conceitos (no caso que nos interessa, a respeito da Teoria do cinema).

Assim, a problemática deste nosso texto deveria ter começado por ser a discussão sobre a eventual transposição de blocos de movimento/duração para conceitos e já não, de modo tão premente, se o filme é ou não uma teoria. Mas, se chegámos a este ponto é porque foi aqui que a discussão inicial nos conduziu.

Assim sendo, um filme não é uma teoria, é um modelo hipotético que remete para uma teoria, que pode, eventualmente, aplicar-se a todo o cinema mas, é, sobretudo uma melhor compreensão do cinema. Ou seja, não preenchendo os requisitos de “teoria”, é possível teorizar a partir do filme. E este apresenta ao espectador/investigador uma hipótese – ou, melhor, é este que “escolhe” a hipótese – a partir da qual pode elaborar uma melhor compreensão do cinema.

No filme, o ato de criação socorre-se não de conceitos mas, de blocos de movimento/duração a partir dos quais o espectador/investigador cria “conceitos”, uma vez que são transpostos para a linguagem verbal ou escrita. O cineasta trabalha aquém ou além da linguagem mas, sempre fora da linguagem escrita ou verbal.

Se para Aumont “teorizar sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo” (2004: 22) e se, como vimos, a definição de teoria associa-se à noção de “modelo” reafirmamos que um filme se assume como um modelo, uma hipótese, que se abre para uma melhor compreensão do cinema.

Se tomarmos a diferença entre filme e cinema, o filme assegura a existência do cinema já que para ele tende; por outro lado, o filme enquanto obra concreta que se oferece à experiência do espectador é a única possibilidade de aceder ao fenómeno cinema. A teoria “afiança a existência do fenómeno” e é “como se a teoria inventasse o seu objeto”. (Aumont, 2008: 26). Nesse sentido, o filme será o ponto de partida para explicar, descrever e especular sobre o fenómeno cinema, de fazer teoria, portanto.

Tendo em conta que a abordagem “Teoria dos cineastas” pretende fazer ciência, o seu objetivo é, então, criar conceitos a partir de um trabalho que consiste na correlação entre um filme (ou conjunto de filmes) de um determinado cineasta e a concepção de cinema a partir quer das manifestações verbais e escritas do cineasta quer dos filmes. E, em relação aos filmes, temos de ser mais precisos e dizer (seguindo Aumont) que é a partir da *experiência* de visionamento desses mesmos filmes. Dizemos que o espectador/ investigador “cria”, não dizemos “descobre”, pois não se trata de uma descoberta (e aqui seguimos Deleuze). Entendemos que a descoberta implica uma durabilidade que a “teoria” não possui. Como vimos nos dicionários citados anteriormente, a “teoria” está dependente dos meios e capacidade da própria Ciência. Tratando-se de uma criação, a sua validade permanece enquanto tiver de permanecer, durante apenas uma ou várias épocas, até surgir uma outra criação que substitua ou anule a anterior.



Fig. 1 - fotograma de *Funny games* (1997), de Michael Haneke

Para concluirmos, o filme *Funny games* (1997), de Michael Haneke permite-nos uma proposta para a teoria do cinema a respeito do espectador. A distinção entre espectador participante e não participante cede aqui lugar a um único tipo de espectador, apenas o participante. O fotograma acima corresponde a um plano longo, o mais longo do filme, que surge após

o assassinato do filho do casal. Este plano, não apenas pela sua duração mas, enquadramento, pouca iluminação e gestos das personagens remete para o realismo dos filmes Haneke que colocam a violência exatamente no local que lhe pertence: sofrimento e tortura.⁶ Mas, é também um plano que corresponde ao momento inequívoco da implicação do espectador no filme – sobre a qual o cineasta vinha dando indicações (momentos em que as personagens se dirigem ao espectador); não era isto que estavam à espera de ver? Não era isto que tinha de acontecer? Desde o primeiro plano do filme (Fig. 2) Haneke parece entender e colocar o espectador numa posição tanto privilegiada como dramática: o espectador é aquele que escolheu um casal para observar e, com essa observação, provocar os acontecimentos.



Fig. 2 - fotograma do plano de abertura de *Funny games* (1997), de Michael Haneke

Do modo mais brutal, o espectador é aqui interrogado na sua condição de espectador: o simples facto de sermos espectadores, de olharmos, somos já cúmplices de tudo o que se passa no ecrã; é o próprio espectador que provoca os acontecimentos. A suposição do espectador ter acesso aos acontecimentos de um ponto de vista privilegiado, na 3ª pessoa, torna-se, a partir deste filme, totalmente inútil e infundada. Mas, não se trata de dizer

6. Nas palavras do próprio Haneke: “I try to give back to violence that what it truly is: pain, injury to another”. In: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

simplesmente que os filmes que integram a história do cinema foram aqueles que o espectador quis ver, nem que lhe foi oferecido apenas o que queria ver ou que a responsabilidade pela violência é do espectador. Há, a partir daqui, uma história, teoria e estética do cinema que não pode deixar de integrar o espectador (a recepção dos filmes), pois trata-se de um elemento que complementa o filme, que se altera por causa do filme. Ou seja, trata-se de uma mudança de paradigma: os filmes listados nas histórias do cinema ou mencionados pela sua teoria devem, também, ser investigados na sua recepção. E, no caso, o que se pretende é confrontar o espectador, não deixar que banalize a violência. A propósito do remake de *Funny games* em 2007, 10 anos depois, o cineasta afirma que não sentiu necessidade de o atualizar uma vez que a “pornografia da violência nos media aumentou”.⁷

O cineasta possui e manifesta um olhar nos seus filmes e o nosso olhar sobre este filme e respectivas inferências resultam, justamente, desse nosso olhar pelo qual, evidentemente, escolhemos o que retirar do filme. Se esse olhar coincide com o do cineasta ou não é algo que não deve ser grandemente preocupante, uma vez que é da experiência de visionamento que nos surgiram as interpretações apresentadas. E, da nossa parte, quando colocamos em causa um certo modo de estar perante a teoria (e história) do cinema estamos já a teorizar, a tentar avançar na compreensão do cinema, porque, justamente, o desafio é mesmo esse.

Conclusões

O filme não é uma teoria é um modelo, uma hipótese para uma teoria. E esta teoria encontra-se ligada ao processo criativo a partir, não de conceitos linguísticos mas, de “blocos de movimento/duração”; o que não é melhor nem pior que outras teorias sobre cinema que se apoiam em conceitos de outras áreas disciplinares.

7. “I think it is more relevant than ever because the pornography of violence in the media has increased.” In: <http://cinema.com/articles/5600/funny-games-michael-haneke-interview.phtml>

Dizer que cada filme remete para uma teoria é, também, dizer que os filmes são uma espécie de reservatório para novos modos de compreender o cinema já que a teoria, tal como a conhecemos, tem uma dimensão escrita e verbal e os filmes possuem uma dimensão visual/sonora. Cada filme é um modelo para uma teoria sobre que compreensões são possíveis ou existem sobre o mundo através do cinema e o próprio cinema. Assim, os filmes são mais que uma teoria; são, logo no imediato, uma inspiração para novas compreensões sobre o cinema. E, ainda que o processo de criação cinematográfica seja distinto do processo de criação teórica (essencialmente, escrita) é, ainda assim, um processo de criação. Mas, mais importante que tudo, o filme enquanto criação artística realça que cada teoria é sempre provisória.

É possível fazer teoria para o cinema a partir apenas dos filmes, pois enquanto “modelo”, um filme favorece a construção de uma determinada teoria estimulada pela experiência de visionamento e contém a possibilidade de uma teoria sobre o próprio cinema e, conseqüentemente, sobre o mundo (que poderá – e deverá – tornar-se autónoma em relação ao seu criador, no caso, espectador/investigador).

Também um texto científico, como o que agora termina, apresenta autonomia em relação aos seus autores e solicita ao leitor que o complemento, reinvente ou que, a partir daqui, faça a própria criação.

Referências bibliográficas

AAVV. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XXXI, Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, 1945.

AAVV. *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 21, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

Aumont, J. (2008). “Pode um filme ser um ato de teoria?” in *Revista Educação e Realidade*, nº 33 (1), jan/jun pp 21-34.

_____ & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora [2001].

- Frey, M. (2010). Michael Haneke. In: Senses of cinema, Issue 57. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>
- Deleuze, G. (1999). “O ato de criação”. Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo [1987]. Trad. José Marcos Macedo. Disponível em: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/21/ehMJC3obn7/ea-bed93b9c29c98ebcb0c5f0fa9ee2b9.pdf>. Versão vídeo com legendas em português, disponível em: http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation
- Hayward, S. (2001). *Cinema Studies the key concepts*, 2nd Edition. London, New York: Routledge.
- Haneke, M.
- Mora, J. F. (1991). *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote [1974]
- Pasolini, P. P. (1982). Observações sobre o plano-sequência. In: Empirismo Hereje, Garzanti Editor [1972], pp.193-196.

Parte II

Conceitos e Reflexões para a Teoria do Cinema

TOWARDS NONHUMAN PERSONHOOD: READING JEAN EPSTEIN'S ESSAYS THROUGH ANIMISM

Bogna M. Konior

Jean Epstein's evocative films have long been revered by cinephiles but it is only recently that his theoretical texts have received sustained scholarly attention. The encounter with Epstein's idiosyncratic writings demands that we accept a dose of ontological promiscuity; a quality that he believed to be definitive of the cinema itself. The previous dismissal of Epstein's theoretical work, as I will argue, finds its roots not only because it was overshadowed by the more influential presence of theorists like Andre Bazin. It is rather that Epstein's theory flies under the radar of the modern reader in its engagement with animistic ontologies that demand that we recalibrate our conceptual machinery.

In this, I will also argue for an approach that acknowledges how ontologies different than modernity inform Epstein's work, and how we have failed to name them because we unjustifiably perceive them, through the anthropocentric and modernist underpinnings of film theory, as incoherent, metaphorical, or naïve. Animism, as I read it alongside the work of Epstein, allows an articulation and a theoretical development of some of the concerns that have been especially present in early film theory: the non-anthropocentric potential of the mechanic camera eye, the complex relation of cinema to modernity, and the disruption of hierarchic relations between humans, objects, and machines. By confronting us with the participation of objects in the making

of films, as well as their pronounced narrative and aesthetic presence on screen, the cinema can become a pitiless lesson of egotism in reverse. Epstein's work opens the cinema up to the tasks of de-centralizing the human ego, demands its attentions to objects, and paints a vision of cinema as a relational event, adjusting the interaction between humans, objects, and machines rather than merely recording it. It is, as I will argue, through the *practice* of film-making, which always puts one in contact with a variety of nonhuman persons, that Epstein anticipated the revival of animism as an ontology of relational personhood that we currently observe in anthropology. Operating as an ontological (re)definition of personhood, animism opens up a different way of thinking non-anthropocentrism in relation to the cinema: first, in its focus on 'the personhood of objects,' and second, in its articulation of the cinema's ontological ability to transcend the hierarchies of modernity.

The *photogénie* and animism

Although it was Louis Delluc (1920), not Epstein, who coined the term *photogénie*, he is the source on the matter to which most scholars turn; it is also regarded as his key theoretical contribution (Keller, 2012: 25). The subject of *photogénie*, the cinema's magic touch, caused lively debates in early cinema studies in France, even if its prominence was later overshadowed by the arrival of widespread trends such as Expressionism, Surrealism, and Dada (Gunning, 2012: 15). Epstein's own summoning of it remains elusive, although the debates around the *photogénie* are often contextualized within those around the cinema as an art form, as well as medium specificity (Keller and Paul, 2012). While, in his early texts, Epstein himself wrote that the cinema was perhaps "less than an art [and more of] a telepathy of the eye" (1924/2012: 293), such a reading could be supported by more assertive statements:

The cinema seems to me like two Siamese twins joined together at the stomach, in other words by the baser necessities of life [...] The first of these brothers is the art of cinema, the second is the film industry [...] I shall venture to speak to you only of the art of cinema. The art of cinema has been called *photogénie*. (1924/2012: 292).

In a canonical essay, “On certain characteristic of the *photogénie*” (1924), Epstein defines it by two specifications. The first specification conveys the inherent mobility of the world that the cinema can make manifest: “Only mobile aspects of things and souls may see their moral value increased by filmic representation” (294). This mobility is defined broadly as all four dimensions perceivable to humans: three spatial and one temporal. In “The cinema of the Devil” (1947), Epstein expands on the concept of mobility in relation to the *photogénie*: “Thanks to the *photogénie* of movement, the cinematograph shows us that form is only one unsettled state of a fundamentally mobile condition, and that movement, being universal and variably variable, makes every form inconstant, inconsistent, fluid” (1949/2012: 322). In the opening paragraph of this essay that ponders the cinema’s diabolical allegiance, Epstein coins a tale of a cinematograph torn between God and Satan, the same fate that once befell Job in the Bible. The cinema ultimately falls into the hands of Satan, because “as a fundamental rule [it] services the forces of transgression and revolt” (in Keller, 2012: 23). Satan here symbolizes mobility and perpetual change, an avoidance of permanence or stagnation, as well as scientific challenges to the dogmas of the church, expressed in technical advancements such as the cinema itself. Through the *photogénie*, the cinema reveals its inherent rebelliousness; lays bare a world in which, as if in a satanic alternative to perceivable reality, nothing is stable and mobility is continuous.

The second specification concerns the enigmatic personal character of things, and points towards animism. Expanding on the first specification, Epstein writes: “only mobile and *personal* aspects of things, beings and souls may be photogenic, that is, acquire a higher moral value through filmic reproduction” (294, emphasis mine). Personality is then what becomes visible in things and beings upon which the eye of the camera casts its gaze. Once filmed and watched on screen, a revolver is not simply a revolver, it is instead the one that commits murder, an agent of revenge, or even death itself (295). Personality here equals character, dramatic and narrative significance:

The cinema thus grants to the most frozen appearances of things and beings the greatest gift in the face of death: life. And it confers this life in its highest guise: personality. Personality goes beyond intelligence. Personality is the spirit visible in things and people, their heredity made evident, their past become unforgettable, their future already present. Every aspect of the world which the cinema confers life is elevated only if it possesses a *personality of its own*. This is the second specification [...] of *photogénie*. (295, emphasis mine).

It is important to note that, rather than bestowing a personality on an object for the duration of filming or screening, the cinema makes evident the character already present in the world. It is this preoccupation with nonhuman ‘personality’ that betrays Epstein’s animistic inclination. Rather than being a reference, animism pervades Epstein’s theory. Early on in this seminal essay on the *photogénie*, he writes: “like all languages, cinema is animistic [...] it attributes a semblance of life to the objects it defines” (295).¹ At first, Epstein’s animism might seem easy to dismiss among his many metaphors, ranging from ancient to cosmic – from the cinema as “the hieroglyphs of ancient Egypt,” to “a challenge to the logic of the Universe” (293). It is only in the light of contemporary re-definitions of animism undertaken by an-

1. Epstein also adds that cinema is “polytheistic and theogonic” (295) but these ontologies do not recur as often as animism does, although an assessment of their significance would be a welcomed development in future research.

thropology that we can begin to understand how deeply and thoroughly animistic Epstein's work is. In fact, it is through animism that different theoretical strands in Epstein's idiosyncratic thought can be brought together. The key to spotting this resonance lies in a close exploration of what exactly Epstein meant by the *personality* of objects. In order to understand Epstein's work, animism itself must not be taken as a metaphor, but examined through an anthropological lens. I will briefly introduce this complex concept before proceeding to read Epstein's essays through it.

The term 'animism' was first introduced in Edward Tylor's *Primitive Culture* (1871), where it simultaneously denoted the origin of all religions and an epistemological fallacy – the 'belief' that nonhumans (objects, animals, rivers, stories) bear what Tylor labeled 'souls.' The misinterpretation of animism for a religion (Frazer, 1860/1983), an anthropomorphic projection (Hume, 1757/1957), a stage in the development of rational self (Freud, 1911; Piaget, 1932), the opposite of science (Huxley, 1881), or a vitalistic life force (Stahl, 1708) has been criticized by contemporary anthropologists as an attribution of modern dualities, such as that between body and mind, belief and practice, or nature and culture, onto a non-modern ontology (Harvey, 2005; Bird-David, 1999). Seeking to understand animism on its own terms rather than interpret it through a modernist lens, contemporary anthropology notes that animism, rather than being a misattribution of personhood to nonhumans is based on a divergent definition of personhood altogether. Graham Harvey (2005) explains that "animists are people who recognize that the world is full of persons, only some of whom are human, and that life is always lived in relationship with others" (xi), as well as that animism is an everyday *practice* instead of an elaborate system of beliefs (48-49). 'Personhood' is in fact the most basic unit of being – a person is, however, not defined by its essence (a 'soul' or 'a consciousness') but by the relationships into which it enters. Personhood is a strongly relational, embedded, performed, and localized quality rather than a transcendental belief. As Irving Hallowell (1960) notices based on his fieldwork with the Ojibwa, in animist languages rocks that one builds a family home with would be spo-

ken of as animate, while rocks lying about would be spoken of as inanimate – personhood is a quality that has to be negotiated daily. In a comment that would surely resonate with Epstein’s experience of filmmaking, anthropologist Nurit Bird-David writes, “we do not personify other entities and then socialize with them, but personify them *as*, *when* and *because* we socialize with them” (1999: 177). Animism, far from a “belief” or a religion is a social practice: a system of relations between humans and nonhumans that is not believed in, but experienced. In Epstein’s essays, cinema and animism open up similar dimensions, in which a relational practice (of filming or watching) can reveal the personhood of objects: “[To discover that everything is] suffused with an aura of personal identity – that is the great joy of cinema [...] In order to grow and unite, rocks make beautifully steady gestures as if they were meeting beloved memories” (1926/2012: 289). We may now begin to re-think Epstein’s example of the revolver as a character – understanding that a revolver is a nonhuman person entails that we perceive it as a network of relationships it is embedded in: between filmmaker and prop, characters on screen that infuse it with narrative importance, as well as itself and the audience. It is this whole network of relationships that makes Epstein notice that: “[through the cinema] an amazing animism is restored to the world. We know now, once we’ve seen it, that we are surrounded by inhuman living things” (in Turvey, 2008: 22).

A question may arise whether Epstein’s deployment of animism is not simply the sign of his times. In *Savage theory: cinema as modern magic* (2000) Rachel Moore identifies primitivist impulses in the theory of Eisenstein, Lindsay, Kraucauer, and Benjamin, proving that in the ethnography of the moderns, cinema operates like a ritual. Those seemingly schizophrenic early film theories, on the one hand embracing the scientific, mechanic modernity of cinema, on the other pointing to its vitalistic, ritual or magical powers, define modernity’s both dismissive and fetishistic relation to the ‘primitive.’ As I will argue, although Epstein is clearly influenced by the discourses present in his *milieu*, his engagement with animism is rather rooted in his experience of filmmaking practice. For example, of all the ide-

as that could have shaped Epstein's animistic film theory, it is inevitable to consider vitalism: a now disproved scientific doctrine that maintains living organisms are fundamentally different from nonliving organisms due to the existence of a non-physical element, the life-force. The first usage of the term "animism" in 1708, by the chemist Georg Stahl, was inherently vitalistic in its orientation - animism was originally a term coined to distinguish living matter from its nonliving counterpart. Vitalistic ideas actively shaped modern thought and resulted in filmmakers utilizing cinema to portray mechanic life, inhuman life or inorganic life, while treating the camera as a scientific device of exploration and discovery.² This mobility of life is also inherent to the *photogéné* – it is its first specification. Epstein's closing argument in "The Cinema of the Devil" is that the battle between the Ancients and the Moderns has already been won – the victory of cinema is the victory of fluid forms over fixed forms, of movements over permanence (327). In "The cinema seen from Etna," he states: "cinema unites all the kingdoms of nature into a single order, one possessing the most majestic vitality" (1926/2012: 289). As a highly influential concept at the time, vitalism was surely part of Epstein's milieu, as it was for a number of early cinema theorists (Pollmann, 2011). I want to focus, however, not on the historical and cultural specificities of Epstein's theory, among which we can count vitalism, but on its distinct contribution: animism. Epstein's vitalistic impulses are evident when he claims that the cinema reveals life in the things it gazes upon. His unmistakably animist orientation, however, manifests in acknowledging that life operates not only through the Bergsonian *élan vital*, but also through personhood: "To things and beings in their most frigid semblance, the cinema thus grants the greatest gift onto death: life. And it confers this life in its highest guise: personality" (Epstein, 1924/2012: 295).

2. As Inga Pollmann writes in her dissertation on vitalism and early film theory, "life" as a concept was used in a variety of ways - to distinguish the possibilities of cinematic representation, its ontological proximity to living matter, or the bond between the projected image and the spectator - and it undeniably made cinema "the place for thinking about the correlation of life and technology [...] of the human to technology on the one hand, and to nature, especially non-human life (from animals to cells) on the other" (p.30).

While etymologically, both animism (*anima* - spirit) and vitalism (*vita* - life) have liveliness at their core, *vita* is concerned more with life in its wholeness, flux, and unity among all living matter. *Anima*, often translated as ‘spirit,’ is not as much an element of life but an item integral to personhood. *Anima* is what operates in the *photogénie*; or rather – *anima* is what is revealed by the *photogénie*. It is the quality of personhood that elevates nonhuman lives to the center of attention from the bottom of the modern, anthropocentric hierarchy of persons. It is the ‘alien life’ that manifests itself on screen: “If we wish to understand how an animal, a plant or a stone can inspire respect, fear, or horror, those three most sacred sentiments, I think we must watch them on screen, living their mysterious, silent lives, alien to human sensibility” (1924/2012: 295). Thus, although Epstein’s theory bears the vitalistic sign of his times, its ontological dimensions unmistakably lead to an animist preoccupation with nonhuman personhood.

From the metaphorical to the ethical

Epstein’s main interest lies in whether this new technology of film could transform human relationships to the world. While his essays are varied enough to provide opportunities for multiple interpretations, his engagement with animism is all too easily ascribed to Epstein the “visionary, poet, mystic who naively sees cinema as offering an almost millennial promise” (Gunning, 2012: 13). One of the most influential readings of Epstein, which nevertheless fails to comprehend his cinematic animism on its own grounds, is Malcom Turvey’s (2008) “revelationism,” which proposes that early cinema theorists distrusted the operations of human vision and believed that the cinema is able to transcend its limitations. In Turvey’s reading, Epstein’s reference to animism is just another colorful specimen in an arsenal of poetic phrases, and the fact that Epstein picks animism is only a symptom of the times enamored with primitivism. Turvey fails to see in animism anything more but an offspring of vitalism, confusing the two terms: “In demonstrating that reality is mobile, [Epstein claims that] ‘an amazing animism is restored to the world’” (2008: 22). Yet, a close reading of Epstein’s own work disproves this interpretation that sees in animism only a vaguely vitalistic

metaphor: once we follow Epstein's own lead in assuming animism as a *methodology* and *ontology* not only of the cinema itself, but also of cinema *theory*, a completely different picture can be revealed. We will no longer find ourselves in the terrain of misguided, revelatory metaphors, but in front of a theory rooted firmly in the ontology of filmmaking itself, where the commitment to relational engagement with a variety of nonhumans is the ontological axis of film practice. Following Epstein, with animism as the default ontology of cinema and therefore the only admissible interpretive strategy, we will stand before a distinctly nonhuman, rather than superhuman (as Turvey would argue) vision of the medium.

For example, it is possible to place Epstein's comparison of the cinema to the microscope as a deployment of a then popular metaphor.³ Yet, Epstein means it quite literally. The microscope lenses, he writes, 'promote into existence' nonhuman entities that humans would be unable to *relate* to without having first *interacted* with the tool:

Without the microscope, for instance, there would probably not have been any microbes or microbial theories: no pasteurization or glory for Pasteur. There again, lenses provide – that is, they produce – images, select them in order to make them visible within the invisible, separate them from what will remain unknowable, suddenly raise them from non-appearance and non-being to the rank of perceptible realities. And this first selection, on which the whole ulterior development of thought depends, is the product of the instrument alone, according to the arbitrary law of its particular similarities and receptivity. A given magnification and a given coloring make a given form appear, a form out of which a new conception will emerge. If observers did not have this magnification or this coloring at their disposal, the form they derive from formlessness would never be promoted into existence, nor would its theory. (1926/2012: 320).

3. It is an analogy invoked by numerous early film theorists: "The camera has uncovered the cell-life of the vital issues [...] the greatest landslide is only the aggregate of movement" (Balázs in Turvey, p.4); "We may see on the screen the fight of the bacteria [...] by the miracles of the camera we may trace the life of nature" (Münsterberg in Turvey, p.5).

Thus, the *tool* quite literally materializes nonhuman existences, simultaneously bringing them into the web of relationships, including the one with the human utilizing the tool. A quality that the cinema shares with the microscope is that it elevates beings or objects into a relation, or into “the light of dramatic concern” (Epstein 1924/2012: 295), thus promoting them into personhood in an animistic understanding. In animism, a nonhuman person is always established relationally – thus if we were to define it, it would be the relationships that constitute it, not its ‘essence’ (Harvey, 2014). It is only once we re-conceptualize our theoretical constitution in favor of animism that we can begin to see this divergent understanding of personhood in Epstein’s theory.

Once personhood becomes the dominant category of being, with humans as one subset, Epstein’s theoretical work takes on ethical implications of a non-anthropocentric worldview. It is through the *photogénie* that objects or landscapes can claim a significance equal to or exceeding that of human characters. Epstein writes:

One of the greatest powers of cinema is its animism. On screen, nature is never inanimate. Objects take on airs. Trees gesticulate. Mountains, just like Etna, convey meaning. Every prop becomes a character [...] The grass in the meadow is smiling, feminine genie. Anemones full of rhythm and personality evolve with the majesty of planets. A hand is separated from a man, lives on its own, suffers and rejoices alone [...] Is such freedom, such a soul, more epiphenomenal than the one we claim to be our own? (1926/2012: 290).

Perhaps because Epstein was a poet, his consideration of the ‘personality’ of objects is often dismissed as a metaphor, a way of expressing their narrative importance. When read through animism that pervades his theory, however, it quickly reveals itself to be more complex. As Turvey notes, while a number of early film theorists noticed the cinema’s ability to reveal the

inner life of humans, Epstein extended this thesis to nonhumans, such as ‘inanimate’ objects (2008: 59). In an early essay, “For a New Avant-Garde,” published shortly after his seminal essay on *photogénie*, Epstein writes:

Each of us, I assume, must possess some object which he holds onto for personal reasons: for some it’s a book; for some, perhaps, a very banal and somewhat ugly trinket; for someone else, perhaps, a piece of furniture with no value. We do not look at them as they really are. To tell the truth, we are incapable of seeing them as objects. What we see in them, through them, are the memories and emotions, the plans or regrets that we have attached to these things for a more or less lengthy period of time, sometimes forever. Now, this is the cinematographic mystery: an object such as this, with its personal character, that is to say, an object situated in a dramatic action that is equally photographic in character, reveals anew its moral character, its human and living expression when reproduced cinematographically. (1926/2012: 304).

The cinema embeds objects into networks of memory and emotion: on the screen, an object is perceived as a relational person operating in an elaborate network of interactions and meanings. In the same essay, Epstein recalls his meeting with the French poet and novelist Blaise Cendrars in Nice, on the set of Abel Gance’s *La Roue* (1923). The few lines where he recalls his short conversation with Cendrars signal already his rising interest in ‘the personhood of things.’ For Epstein, the power of cinema is not simply to reveal the narrative importance of props. Through making manifest the personhood of objects, Epstein argues that the cinema is capable of producing an ontology where humans and nonhumans share an interiority. We can identify this impulse in Epstein, for example, in “The Cinema Seen from Etna,” part-theory, part-travelogue: “In front of us, Etna, the great actor...” (1926/2012: 288), not less an actor than a human could be. The human-nonhuman relation in Epstein’s theory is much more nuanced than a simple enrichment of objects with anthropomorphic qualities and dramaturgic importance, although this is also essential: “The Earth had an obstinate, human face” (*ibid.*, 289). But – we must not miss the other side

of the equation – humans can become props or objects on screen. Epstein considered the river Seine a most marvelous actor (Keller, 2012: 37) and “in his mind, [in his 1924 film *La Belle Nivernaise*] the trees and the river played starring roles, in the credits for *Six et demi onze* Epstein includes “the sun” and “the lens” in addition to each of the human actors” (*ibid.*, 39).

Thus, both in the case of his practice and his theory, Epstein embodies animism. His engagement with the ontology is practical, rather than metaphorical. In Philippe Descola’s categorization, animism is an ontology in which humans and nonhumans share the same interiority (the possibility of personhood), while they differ in physicality (for example, different bodies). Naturalism, allocated to post-Enlightenment, modern ontologies, is the opposite: humans and nonhumans differ in interiority (only humans possess personhood), while they share the same physicality with the rest of the world (material forms).⁴ For Epstein, in the cinema, just like in animism, humans and nonhumans preserve their differences in physicality, yet they share an interiority. He notices this in his practice of making films: “There are infinite number of movements, of expressions, as much among my human actors as among the things that act in my films...” (in Guido, 2012: 155). Similar experiences accompany the practice of watching film, when objects can be elevated to the status of humans, and humans promoted to the status of objects. Objects can become alive, while humans appear dead: “Actors who thought themselves alive here show themselves to be more than dead, less than nothing, negative; while others and objects that are inert seem suddenly to feel and think...” (in Moore, 2012: 182).

For Epstein, the cinema’s very ontology is a challenge to ‘naturalism’ and its inherent anthropocentrism – it allows humans and nonhumans not only equal narrative importance but the same possibility of becoming (relational) persons. In another early essay, “L’objectif lui-meme” (1926), Epstein already

4. Descola rejects the naturalist assumption solidified in the Enlightenment that there exists a one unified reality (the *res extensa*) with multiple social or cultural interpretations of it. Instead, he argues for multiple ontologies (cf “the ontological turn,” Vankatesen 2010). The other two ontologies in his classification are analogism (humans and nonhumans differ both in physicality and interiority) and totemism (humans and nonhumans share both interiority and physicality).

states his interest in such a non-anthropocentric ‘ciné-analysis,’ criticizing the ‘absurd subjectivism’ of the human ego: “Why refrain from profiting from one of the most rare qualities of the cinematographic eye, to be an eye outside of the eye, to escape the tyrannical ego-centrism of our personal vision? [...] The lens is itself” (in Lundemo, 2012: 216). His words are echoed in a dialogue between anthropologists Eduardo Kohn and Philippe Descola (2009), where they discuss how animism “forces us to come to grips with the fact that humans are not the only ones who know the world [thus] our human-centered analytics have to be rethought,” (146) and how the arts allow humans to shift into these less anthropocentric ontologies:

Descola: ...art, or certain kinds of reflexive thought, or philosophy, enjoy a certain degree of freedom, which affords the possibility of stepping into different ontologies, divorced from the one in which you were born.

Kohn: Right, these ontological modes are not just contextually bounded. They can travel. It’s sort of shamanistic. (143).

The unarticulated political potential of Epstein’s theory is that of animism’s invitation to reconsider the primacy of the human, and its privileged position in the naturalist ontology. In his early texts, writing still as a film critic rather than a filmmaker, Epstein can appear as a Romantic enamored with the artistic and mystical powers of the cinema, especially when in the hands of his favorite artists (Abel Gance, D.W. Griffith, Merce L’Herbier). Pondering aesthetics, he gives away his own taste, not shying away from labelling “second-rate filmmakers” (1921/2012: 272) “a plague” or “[directors] devoid of personality whom God sent to plague the cinema as he once sent the locusts into Egypt” (1924/2012: 296), while praising his favorites: “Gance – today our master, one and all” (*ibid.*, 294), or “Delluc, the missionary of *photogénie*” (1926/2012: 299). Epstein spent a portion of his early career in film accompanying his idol Abel Gance on set. “On certain characteristics of *photogénie*” testifies to Epstein’s adoration of his favorite directors, and is marked by more than a hint of romantic idolizations of a young apprentice, as well as his fascination with the idea of cinema as poetry. Yet, when his

theory is rooted in his filmmaking practice, it becomes clear that the cinema is not the egotists' refuge, but a welcomed challenge for those seeking ego loss and decentralization. In "The Cinema Seen from Etna," he recalls an episode that will leave a mark on his work. Stuck in an elevator, he had to escape by taking a rather long staircase, "an immense spiral of stairs portended vertigo. The entire shaft was lined with mirrors. I descended surrounded by images of myself, by reflections, by images of my gestures, my cinematic projections" (291). Surely, Epstein might have emerged from his journey through the hall of mirrors as a modern Narcissus, fascinated by his own reflection, as he so many times was with the cinematic close-up.⁵ Instead, he was humbled, if not shattered by "the moral effect of such spectacle [...] I saw myself stripped of my sustaining illusions, surprised, laid bare [...] Such a lesson of egotism in reverse is pitiless" (292). The echo of Romanticism surely lingers on the horizon, but Epstein's understanding of the cinema is more than that: it is a tool of external analysis, or hypnosis. It makes evident not only the truths of reality or the personality of objects, but also the narcissism of the human ego. Encountering the cinema is a humbling experience. There is an ethical, moral, or political dimension to Epstein's film theory that can easily be neglected in favor of aesthetics. Animism, as an interpretative cue, helps to bring into focus these elements of his theory that appear insignificant when read within the naturalist ontology.

The politics of non-anthropocentric ethics that the cinema can facilitate must come at a cost to the human ego. Epstein writes: "These [cinematic] experiments contradict and throw into confusion the sense of order which we have established at a great cost in our conception of the universe... Not without some anxiety, man finds himself before that chaos which he has covered up, denied, forgotten, or thought was tamed. Cinematography appraises him of a monster" (in Turvey, 2008: 22). Far from seeing in the

5. Epstein believed "Young girls will consult [close-ups] instead of the fortune-teller," highlighting the link between the two. When we read deeper into Epstein's theory of close-up, however, it becomes apparent it is also far from narcissistic – the close-up shows things "the way they are", it exposes "the formless underbelly that is shrouded by the tendency to name and order things" (Epstein in Moore, 2012: 184).

cinema a superhuman promise of bettering and sharpening human sight, Epstein praises its ability to uncover the chaos that men have hidden from themselves. This revelation is both perceptual *and* ethical: it entails *opening one's eyes to the fact* that there exist other ontologies, those who men "thought were tamed." Epstein sentiment here echoes that expressed by curator Anselm Franke:

A ghost is hunting modernity (sic) - the ghost of animism. It awaits us everywhere when we step outside the modern reason's cone of light, outside its firmly mapped order, when approaching its frontier zones and 'outside'. We find it in the imagined darkness of modernity's outside, where everything changes shape and the world is reassembled from the fragments that reasons expels from its coherence.

Animist technologies of the image

Epstein's animism is, however, contrary to popular opinion of animism as inherently related to 'the natural environment,' distinctly technological. In "The Cinema of the Devil", Epstein's film theory proclaims the cinema to be *simultaneously* an animist occurrence and a scientific tool. Epstein transcends the seemingly immovable divide between 'progress' and 'regress.' In fact, he argues that the *photogénie* is possible because of (not in spite of) the technological nature of the cinematic apparatus. It is through the mechanism of the camera that "such elemental things as stones acquire the power to elicit emotion, if not religious significance" (1926/2012: 295). This finds its justification in the cinema's ability to produce a distinctly *nonhuman* image: "My eyes present me with an idea of form; the film stock also contains an idea of form, an idea established independently of my awareness, an idea without awareness, a latent, secret but marvelous idea" (in Turvey, 2008: 22). The camera itself is a nonhuman person - describing his ascent on Etna, Epstein calls the camera his "most beloved living machine" that sees the human with "an inhuman eye" (290).

These nonhuman eyes of the camera can equalize seeing *and* knowing. Animistic cinema reverses those theories of seeing and knowing that would be subsumed under naturalist ontologies. For example, in aspect-drawing, as discussed by Turvey (2008), knowing is directed from inside of the human self towards the image: there is no meaning in the image itself before it materializes in the human eye. Humans are the only ones with any type of interiority or interpretative ability. Seeing *as* knowing in the animistic ontology of cinema is the opposite – the outside world pressures the human eye to be aware of what it normally overlooks, of a different ontology, a different way of being together with nonhumans as filmed and seen through the inhuman eye of the camera. Epstein equals ciné-telepathy to a universal language in a paragraph that levels seeing and knowing, from an early essay “Language d’Or” (1922):

In the darkness said to be favorable to telepathic phenomena – that is, the compression of the most remote things and the most secret correspondence between minds – the surprising language was born; its nature was unexpected, easily assimilated through the eye but not through the ear. It isn’t read, it is seen, and this act of ‘seeing’ is truly the most nuanced exercise. (298).

This is why Epstein advocates for ‘cine-analysis’ instead of psychoanalysis – to see through cinema is to democratize the notion of agency and acknowledge that the world acts on us in addition to us acting on the world.

Although animism does not appear as an *explicit* reference that frequently in Epstein’s late work, which is more preoccupied with scientific discoveries and their impact on cinema theory, it continues to inform his thinking through its nonhuman focus. In one of his late texts, “The Intelligence of the Machine,” Epstein considers the ability of the cinematic ‘robot-philosopher’ to open up new worlds. This clearly technological robot, however, brings forth a form of “witchcraft” that “frees our worldview from servitude to the single rhythm of external, solar, and terrestrial time” (1946/2014: 89). Pointing again to the cinema’s ability to escape the ontology of naturalism,

he elsewhere notes that “the complete relativity of every aspect of nature has only one point of departure – [...] the height, weight and shape of man [but there must exist] other theodicies and cosmogonies, a different mathematics [...] with a human race reduced to the size of bacteria or inflated to the size of Himalayas” (1946/2012: 314). Although in this particular essay Epstein laments the “futile and absurd” attempts of the cinematograph to escape the “scandalous vanity” of the human pretension “to hold on to a stable ground outside of us” (*ibid.*), in others he sees cinema as an antidote that saves man from functioning exclusively within the scope of modernity and anthropocentrism: “[In cinema] life fragments into new individualities [...] everything quivers with bewitchment. I am uneasy. In a new nature, another world” (Epstein in Moore, 2012: 182). It is only in animism, which allows for a grouping of nonhumans from ghosts to robots in practical and experiential terms that we can grasp Epstein’s smooth conjoining of areas that modernity perceives as decidedly distinct, such as technology and magic. As anthropologist Tim Ingold (2011) writes, when animism is understood as a relational ontology of nonhuman personhood, where all nonhumans can be engaged with relationally as persons, it is quite typical in the everyday experience of the moderns.

In its ritualistic qualities, the cinema blurs the borders between the modern and the primitive (if we are to accept such a crude distinction that modernity itself has artificially imposed). In “Rapidly and the Fatigue of Homo Sapiens,” an essay never published during his lifetime, Epstein considers the fatigue affecting modern men through acceleration. For Epstein, although cinema is a distinctly modern invention of ‘the Devil,’ the progress it dictates is non-linear and deeply animistic. The mobility that the cinema captures is not soulless, but soulful, full of *anima*: for example, the close up “translates in minute detail the mobility of the soul” and cinema itself “reflects the exterior pace of life nowadays, accords to the movement in which souls live” (*ibid.*, 336). Epstein argues that the modern strive for progress is at once a blessing and curse, and fatigue itself is “a result of the obligation to think rationally [as human intelligence] strains itself from the creation

of the machines and regulations” (1955/2012: 335). At the same time, this fatigued machine that humans create is able to take on its own agency and in turn liberate humans by returning them to animism – the instrument always reconfigures the creator in unexpected ways.

Conclusion: ramifications of thinking cinema with Epstein

Epstein’s theoretical legacy is still awaiting engagement – the recent collection of translations and critical essays (Keller and Paul, 2012) rightly proclaims him as overlooked. While Epstein’s work is most often discussed in relation to the debates concerning medium specificity, the cinema’s status as an art, and the relation between modernity and technology, I attempted to present an approach that follows Epstein’s own logic, taking his ideas on their own terms rather than attempting to ascribe his ‘metaphors’ to his poetic nature. For Epstein, animism is not a metaphor, but the most faithful way to describe what he knew to be true as a *practicing* filmmaker – the part that nonhumans play in the making of films, and how the acknowledgment of this fact opens up the debate on ontologies that can pose a challenge to modernity.

Through its engagement with animism, Epstein’s film theory is distinctly *nonhuman* rather than *posthuman*. In animism – just like in filmmaking and film-watching practice for Epstein – humans are one subset of the most basic category of being that is a person. This allows discussing non-anthropocentric ethics beyond mere on-screen representation and the content of films. Thinking the cinema, through animism, as an ontology of relational personhood that includes the nonhuman, directs our attention away from aliens, cyborgs, AIs, and monsters depicted on screen, supposedly signifying our post-humanity. In its focus on the very *ontology* of film, Epstein’s animism extends its scope to nonhumans that participate in the *making* of films, in addition to the ones we see on the screen. As such, it ties in with (new) animism’s focus on materiality, pragmatism, and practice. Epstein’s work allows us to discuss non-anthropocentrism beyond representation, allowing for the human-nonhuman interaction foundational

to filmmaking to be contextualized within the animistic ontology of relationality. His cinematic animism challenges the modernist divide between subject and object, regressive and progressive. In this non-modern modernity, one of the most significant relation is that between humans and machines; among them the cameras and other devices used in both making and screening of films.

Such a substitution of relationality for representation as the dominant ontology of cinema is a powerful case for the medium's ability to continually rewrite our relation to the world, rather than simply represent it. For Epstein, this truly was the goal of the cinema: what was always at stake is no less than "[creating] a new conception of the universe and new mysteries of the soul" (1947/2012: 321). In this re-configuration of relations between the filmmaker, the camera, the world, and finally also the spectator and the film, Epstein saw the cinema's ultimate mission. The harsh critic in him, however, never ceased to scrutinize this goal he perceived as unfulfilled by the majority of what passes as cinematic creation. In one of his first published essays, "Grossissement," he already wrote: "Until today, I have not yet seen pure *photogénie* lasting a full minute" (1921/2012: 249). Granted, Epstein's taste kept evolving, but it is perhaps useful to keep in mind this unforgiving voice of a young critic. Although Epstein understands *photogénie*, the ability of the cinema to make known the vitality and personality of the world, to be a quality of the lens itself, requires sustained human involvement to take on its full shape; for the "strange gaze" of the camera to make evident "the intense and personal lives [...] of rivers, forests, snows, factories, railroads" (in Guido, 2012: 154). The task of the cinema – now also in its digital turn – is always to return to us this awareness of the world as a constant negotiation between humans and nonhumans. In this bold non-anthropocentrism must lie the source of the cinema's on-going revolt.

Bibliographical references

- Bird-David, N. (1999). "Animism" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology. *Current Anthropology*, 40 (pp. 67–91).
- Delluc, L. (2004). Photogénie. In P. Simpson, A. Utterson, and J. Shepherdson (eds.), *Critical concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 49-51), London: Routledge. (Original work published 1920.)
- Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Epstein, J. (1921/2012). Cinema and modern literature. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. critical essays and new translations* (p. 271), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____ (1955/2012). Esprit de cinéma. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 330-372) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____ (1947/2012). Le cinéma du Diable. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 317-321), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____ (1926/2012). Le cinématographe vu de l'Etna. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 287–307), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____ (1946/2012). L'intelligence d'une machine. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (p. 311), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- _____ (1946/2014). "The Intelligence of the machine." Minneapolis: Univocal Publishing, 2014.
- Franke, A. (2012). Introduction. *e-flux*, 36, 07/2012.
Retrieved from. <http://www.e-flux.com/journal/animism-notes-on-an-exhibition/>
- Frazer, J. (1983). *The Golden Bough*. London: Macmillan. (Original work published 1860).

- Freud, S. (1911). Formulations on the two principles of mental functioning. Reprinted (1991) as vol. 11 in the *Penguin Freud Library*. Harmondsworth: Penguin.
- Gunning, T. Preface. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 13-23), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hallowell, I. (1960/1978). Ojibwa ontology, behavior, and world view. In S. Diamond (ed.), *Culture and History: essays in honor of Paul Radin*. Ed. Stanley Diamond. New York: Octagon Books.
- Harvey, G. (2005). *Animism: respecting the Living World*. London: Hurst & Company.
- Harvey, G. (2014). *The handbook of contemporary Animism*. London and New York: Routledge.
- Keller, S. (2012). Introduction. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 23-51), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hume, D. (1957). *The Natural History of Religion*. Redwood City, CA: Stanford University Press. (Original work published 1757).
- Keller, S and Paul N. J. (eds.), (2012). *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kohn, E. (2009). A Conversation with Philippe Descola. *Tipiti: Journal of the Society of Anthropology of Lowland South America*, 7.2., 135-150.
- Laurent, G. (2012) The Supremacy of the Mathematical Poem. Jean Epstein's Conceptions of Rhythm. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 143-161), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lundemo, T. A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 207-227), Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Moore, R. (2012). A Different Nature. *Jean Epstein*. In S. Keller and N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein. Critical essays and new translations* (pp. 177-195), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moore, R. (2000). *Savage theory: cinema as modern magic*. Durham and London: Duke University Press.
- Piaget, J. (1932). *The moral judgement of the child*. London: Kegan Paul.
- Pollmann, I. (2011). Cinematic vitalism - theories of life and the moving image. Diss. University of Chicago, 2011.
- Stahl, G. E. (1708). *Theoria medica vera*. Halle: Literis Orphanotrophei.
- Turvey, M. (2008). *Doubting vision: film and the Revelationist tradition: film and the Revelationist tradition*. New York: Oxford University Press.
- Tylor, E. B. (1871/2010). *Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. Cambridge: Cambridge University Press.

Filmography

La Roue (1923) by Abel Gance.

PASOLINI Y PEIRCE: ENCUENTRO DE DOS PENSADORES HEREJES EN EL CAMPO DE LOS SIGNOS

Fernando Andacht

1. Acercamiento a dos herejías diversas pero convergentes: Pasolini y Peirce

Mientras que las ideas de honrar a los pioneros y de buscar un mayor avance seguramente convocan a todas las inteligencias científicas, es una pobre economía de investigación correr hacia delante sin estar del todo conscientes del progreso hecho por nuestros ancestros. ¿Cómo podemos ir más allá de Peirce si aún no hemos alcanzado los sitios a los que él llegó? Que Peirce estaba adelantado a su tiempo, y en algunos aspectos está todavía adelantado a nuestro tiempo, es un tema que uno encuentra repetido en los estudios serios sobre Peirce. (Ketner, 1995: xi).

La actitud [de Pasolini] fue generalmente malentendida por una ontología, por el contrario ésta se alinea con el enfoque de Peirce de la interpretación como algo basado en la praxis. Al darle voz a una necesidad de una semiótica de la cosa (*res*), Pasolini anticipa una preocupación cultural contemporánea por la imagen-objeto y por la semiótica de los objetos cotidianos. Al relacionar el cine con otras producciones culturales, como la arquitectura y el diseño - prácticas involucradas en los espacios y las formas usables - Pasolini inició la semiótica de la vida cotidiana. (Bruno, 1991: 34-36).

A lo largo de mi vida como especialista en la teoría semiótica de C. S. Peirce (1839-1914), no es infrecuente que, ante la perplejidad de quienes se enfrentan por primera vez a la obra del semiótico norteamericano, yo deba explicar con paciencia y comprensión que este pensador no es positivista, ni conductista, ni un antecesor del verificacionismo. Pero sobre todo, se vuelve necesario buscar diversos argumentos para convencer a lectores casuales de la obra peirceana de que este filósofo no es un abominable defensor del utilitarismo más implacable y cínico al que se asocia el término ‘pragmático’. Peirce debió imaginar los interminables malentendidos en torno a la clase de análisis del significado que él propuso mediante la noción de “máxima pragmática”, en la segunda mitad del siglo 19, y por eso él mismo se anticipó a la persistente confusión, cuando decidió sustituir ‘pragmatismo’ por ‘pragmaticismo’, un término que él consideró como siendo “suficientemente feo como para estar a salvo de secuestradores” (CP 5.414).¹ De modo sarcástico, Peirce intentó así separar su teoría sobre el significado de la de pensadores contemporáneos que usaban su término original – ‘pragmatismo’ – para adoptar posiciones filosóficas con las que él no tenía afinidad.

Quizás por ese motivo, tuve una sensación de *déjà vu* agradable al encontrarme con los textos de teoría del cine del realizador italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), particularmente los artículos que él publicó desde mediados de los años 60 hasta el inicio de los 70 del siglo pasado. Con un carácter polémico y transgresor como el resto de su producción artística e intelectual, el aporte de este creador a la reflexión sobre el arte cinematográfico que él mismo practicó de modo admirable no ha dejado de generar toda clase de malentendido desde entonces. De modo previsible aunque equivocado, como espero demostrar en lo que sigue, se acusó su posición teórica sobre el cine como emblemática de “la actitud natural” (Heath, 1973 cit. en Bruno, 1991: 31), es decir, por ser supuestamente ideas caracterizadas por una ingenuidad insólita, ya que, según sus críticos, Pasolini pretendía transponer lo real de modo directo y simplista en el cine. Desde el mundo académico,

1. Voy a citar la obra de Peirce del modo habitual: CP x.xxx, que refiere al volumen y párrafo de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1931-1958). Así, CP 2.228, está en el volumen 2, y en el párrafo 228.

la acusación que mejor resume la oposición que despiertan sus escritos es la de ser defensor de una “semiología hereje” (Costa, 1977, citado por Bruno, 1991: 31). La frase alude a la colección de escritos teóricos sobre el cine que el director italiano publicó en 1972 con el título de *Empirismo Herético*.

En el presente texto y siguiendo las reflexiones de diversos investigadores (Bruno 1991; Müller 2006; Cremades Romero, 2010), procuro demostrar que lejos de ser un ingenuo o iluso espectador/director de cine, y menos aún un semiólogo fallido, Pasolini elaboró de modo anticipatorio y lúcido una valiosa visión semiótica y triádica del cine como representación de lo real. Aunque no formalizados, sus planteos teóricos poseen notable afinidad con el modelo semiótico de la acción signica o semiosis, de matriz pragmática o pragmaticista elaborado por Peirce. Sin duda, no ayuda a la recta comprensión de sus ideas, el hecho de que Pasolini formulase sus ideas sobre el vínculo entre realidad y cine con la terminología semiológica del lingüista ginebrino F. de Saussure, propia del enfoque estructuralista de la cultura y de la sociedad en auge en esa época, particularmente en Europa. Así, no sólo términos binarios y semiológicos como ‘lengua’, ‘habla’, ‘monemas’ y especialmente el problema de la doble articulación del lenguaje, se encuentran en abundancia en los textos que citaré aquí para presentar la teoría pasoliniana. Pasolini inclusive alude en varios trabajos a un pionero de la semiología del cine, el teórico francés Christian Metz, y también polemiza con su compatriota Umberto Eco – ambos teóricos estaban en el panel donde el director italiano presentó su texto más polémico y conocido – “Cine de poesía” – en un festival de cine de vanguardia, en Italia, en 1965.

No obstante el uso recurrente de un modelo teórico de la significación muy diferente del elaborado por Peirce,² comienza a partir de los años 90 una recuperación de la reflexión pasoliniana sobre el cine, y más concretamente sobre la relación entre el cine y la realidad, que se distancia completamente

2. De modo excepcional, en la antología de 1972, hay algunos textos breves en los que Pasolini recurre a términos como ‘sinsigno’, ‘rema’, propios de la semiótica peirceana, y que probablemente él tomó de la obra de Eco, para discutir con él. No obstante, Pasolini también propone neologismos que son afines al modelo triádico de Peirce, tales como ‘imsigno’, que corresponde al signo icónico en la semiótica del lógico americano.

de la acusación de naturalismo o de franca ignorancia sobre el funcionamiento de los signos en la pantalla. En los cada vez más numerosos textos que defienden la validez y relevancia de la teoría del cine de Pasolini, hay menciones relevantes y correctas, pero muy breves a varios posibles puntos de contacto entre aquella y la semiótica de Peirce. El objetivo de estas páginas es contribuir a explicitar la afinidad vislumbrada entre ambas teorías de la representación.

En todo lo que pude leer sobre el lugar ocupado por Pasolini en su rol de intelectual prolífico, como artista (poeta, novelista, dramaturgo y director de cine) y como ensayista (teórico y polemista político), surge una y otra vez su actitud de provocador y transgresor, la tesitura de alguien que intenta por diversos medios empujar o romper los límites de lo tolerable por la sociedad de su tiempo. El ateo y marxista director de *El Evangelio según San Mateo* (1964) encarnó admirablemente el rol socrático-filosófico de un tábano que no dejó de aguijonear las normas aceptadas y aceptables en todos los asuntos en los que intervino. Por otra parte, no creo casual que el biógrafo de Peirce, describa al semiótico al final de su vida como “una avispa en una botella” (Brent, 1993: 322): la imagen remite a alguien desbordante de energía intelectual pero rechazado casi unánimemente por los poderes de su época – Peirce no consiguió jamás un puesto permanente de profesor universitario, ni logró publicar la obra a la que consagró su vida entera pese a múltiples esfuerzos. El tábano y la avispa, Pasolini y Peirce, son dos creadores no conformistas, incómodos, *heréticos* como se autodenomina el primero, cuyo legado intelectual la posteridad se ha encargado de rescatar y de re-evaluar como un aporte precioso para entender mejor el mundo de la vida y del arte.

2. Prolegómeno del encuentro de la teoría del cine de Pasolini con la semiótica de Peirce

Se impone ante nada justificar la inclusión de Pasolini en la categoría de teórico del cine. Y nada mejor que ir al *locus classicus* de esa noción, la obra que Aumont (2004) dedica a establecer quienes en la historia del cine me-

recen ser catalogados de ese modo. Y para su taxonomía Aumont (2004: 10) propone un triple criterio: la reflexión del cineasta debe tener a) coherencia, b) novedad y c) aplicabilidad o pertinencia. Pasolini figura en su lista, pues además de reunir esas tres condiciones, su obra textual responde positivamente a la pregunta fundacional: “¿Cómo lo intelectual y lo artístico pueden unirse en la actividad de un único hombre? ¿Cómo un artista puede o debe ser también un teórico?” (p. 11). Confieso aquí que mi primer candidato sobre quien escribir este texto no fue el realizador italiano, sino el documentarista brasileño Eduardo Coutinho (1933-2014). Aunque él brasileño no publicó sus ideas como sí lo hizo Pasolini, en cada una de las muchas entrevistas publicadas y filmadas sobre su producción, Coutinho expone con brillo intelectual su poética del “encuentro”, y él hace referencia a creadores-pensadores como el teórico y realizador francés Jean Louis Comolli (Figuroa et al., 2003: 215). Por tal motivo, creo justa la evaluación que hace Lins (2016) de su obra, cuando describe a Coutinho como “un lingüista salvaje”, como un realizador que se instala en los bordes de una teoría para desarrollarla de modo estético en sus documentales.

Volviendo a Aumont (2004), no nos sorprende entonces que el nombre de Pasolini se mencione ya en las primeras páginas de su libro, y que reaparezca en dos capítulos de esa obra. De modo previsible, discute su teoría en el capítulo titulado “Lo visible y la realidad. La realidad y su escritura”³, cuyo enfoque, según Aumont, presenta “el cine como ventana abierta a la realidad” (p. 12). Su apreciación del aporte teórico pasoliniano no incurre en la descalificación: Aumont se refiere a su “emprendimiento semiótico” como “una teoría semiológica intuitiva e inacabada” (p. 68), pero agrega con acierto que ésta no es “ni salvaje ni ingenua como se dice a veces”. Queda claro entonces que la producción intelectual del director de cine Pasolini merece el nombre de una teoría sobre el arte que practicaba con singular talento.

3. Cabe destacar que el subtítulo de Aumont remite a una de las ideas centrales de la teoría de Pasolini (1982 [1972]), a saber, “el cine como lenguaje escrito de la realidad”.

3. Si tu época te da limones semiológicos, puedes hacer una limonada semiótica (y triádica)

Sin duda, hay varias maneras de presentar la teoría del cine elaborada por Pasolini. Una no tan habitual es pedirle ayuda un artista y teórico del arte, como el propio Pasolini, quien a inicios del siglo 20 formuló una influyente reflexión sobre el arte literario concebido como una técnica desfamiliarizadora de la realidad, me refiero a Viktor Shklovsky (1965 [1917], p. 12) y su noción de '*ostranenie*', la cual el formalista ruso define aquí a partir de una cita del novelista L. Tolstoi:

‘Si todas las vidas complejas de muchas personas continuasen inconscientemente, entonces esas vidas es como si nunca hubieran sido’. Y el arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida; existe para hacernos sentir las cosas, para volver la piedra pedregosa. El propósito del arte es impartir la sensación de las cosas tal como éstas son percibidas y no cómo ellas son conocidas. La técnica del arte es volver los objetos ‘no familiares,’ volver las formas difíciles, aumentar la dificultad y la duración de la percepción pues el proceso de percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es un modo de experimentar la arteidad de un objeto: el objeto no es importante.

Con su producción fílmica y ensayística, Pasolini introdujo una forma de *ostranenie* en un ámbito discursivo nuevo e inusual: el de la abstracta teoría. Considero sugerente la comparación que hace Cremades Romero (2010, p. 207) entre el proceso de selección de las unidades básicas del cine o *cinemas* que propone Pasolini y el *ready made* del surrealista Marcel Duchamp, cuando el director afirma que para filmar hay que tomar cosas del mundo en su materialidad bruta y resignificarlas incluyéndolas en un plano cinematográfico, en un encuadre. No obstante, creo que la propuesta original de Pasolini supone el uso de la técnica desfamiliarizadora no sólo en sus filmes sino también en su teoría. El resultado que él busca es a la vez la estetización del mundo tal como se nos aparece en la vida cotidiana, es decir anestesiado, muy fácil de desatender, pero además Pasolini procura esteti-

zar la reflexión fenomenológica y semiótica sobre el funcionamiento y sobre la función del cine mediante una estilo de escritura no habitual en el campo teórico. Por eso creo que es admisible afirmar que Pasolini somete ambos tipos de signos a la técnica de la *ostranenie* preconizada por Shklovsky.

Así Pasolini intenta incrementar nuestra conciencia de la realidad y también nuestro abordaje de la reflexión sobre una creación estética que se basa en la realidad. Un momento típico de *ostranenie* teórica, un género en el que con originalidad y lucidez incursiona Pasolini (1982, p. 162 - itálica en el original) ocurre cuando él escribe sobre el modo en que el cine reproduce la realidad: “*la realidad no sería a fin de cuentas más que el cine en estado de naturaleza*” o también “*lo que representa el cine es la realidad a través de la realidad*” (p.186 - itálica en el original). Ese “momento escrito de la realidad” que es el cine produciría un efecto homólogo al descubrimiento del ser humano del lenguaje oral, es decir, de “la consciencia de la lengua” a través de la escritura (p. 192); se trata de una conciencia incrementada de la mediación que ocurre en nuestro mundo de cada día: “*el lenguaje escrito de la realidad nos hará saber ante todo lo que es el lenguaje de la realidad*” (*Ibid.*).

Ahora correspondería que me detenga en los detalles del análisis que propone Pasolini, pero esa tarea ya ha sido hecha en muchas ocasiones. Por ejemplo, de Lauretis (1992 [1984]) resume bien lo fundamental de su teoría como el resultado de un animado debate entre Metz y el Pasolini. El realizador argumenta contra el semiólogo que el cine como lenguaje sí posee una doble articulación, aunque sus elementos mínimos no sean limitados, como lo es el inventario cerrado de sonidos codificados del lenguaje hablado, pues aquellos consisten en las innumerables cosas mundanas – “objetos, formas o actos de la realidad” – que entran en el encuadre fílmico (*inquadratura*); las unidades que él llama ‘*cinemas*’, en paralelismo con los fonemas. Y su combinación, explica de Lauretis (1992 [1984], p.71), da lugar a los monemas – los planos del cine – “correspondientes a los morfemas del lenguaje verbal”. Esta iconografía para la cual no habría un inventario finito se compone de “signos-imágenes” o “imsignos” (*imsegni*). Pero, en vez de seguir este camino, al que remite con humor el título de esta sección, ya que el *Zeitgeist* en

que transcurre la creación teórica de Pasolini está impregnado de una semiología logocéntrica, con innegables aspiraciones científicas (Bruno 1991, p. 33), voy a recorrer otro sendero, uno que no menciona de modo explícito Pasolini, pero que puede inferirse de sus conceptos centrales. Hablo de la interesante afinidad electiva con el modelo de otro teórico, según lo consigna Bruno (1991), cuando ella se refiere al neologismo '*imsegno*': "En lugar de colapsar, por ejemplo, el signo lingüístico saussureano encima del signo cinematográfico, Pasolini reconoce su naturaleza icónica y metonímica. (...) El imsigno puede ser reconsiderado a la luz de la obra redescubierta de otro intelectual herético: Charles Sanders Peirce." Ese es precisamente el rumbo que mi texto seguirá a partir de este punto hasta el final.

También Aumont (2004) vislumbra ecos de la semiótica de Peirce en los desbordes del encuadre teórico que adopta Pasolini con respecto al rígido formato semiológico binario, de inspiración lingüística al que aparenta adherir, pero que a todas luces le resulta insuficiente para analizar y explicar el fenómeno audiovisual y estético del cine: "En esa semiología que intenta escapar de los pares conceptuales de la lingüística estructural escuchamos el eco manifiesto de Peirce" (p. 69). Antes de dejar la propuesta de Aumont (2004) sobre aquellos cineastas que, además de su obra filmica, nos dejaron un legado teórico, quiero destacar su descripción de un aspecto clave del pensamiento de Pasolini, algo que, para sus críticos, no es más que un error o una contradicción de su teoría:

el cine es esa paradoja de una escritura cuya distancia simbólica con lo que ella escribe no tiene consecuencias ontológicas: la realidad escrita no apenas no sufre cambios, pero si puedo decirlo, es más ella misma – porque es *expresada*. Estamos en las antípodas absolutas del pensamiento de un mundo de la imagen: no existe mundo de la imagen, sino que hay sólo un mundo – que es el nuestro, el de nuestra realidad, que puede ser *anotado* en imágenes. (pp. 69-70 – itálica en el original).

¿Qué supone teóricamente el hecho de ubicar la teoría de Pasolini “en las antípodas absolutas del pensamiento de un mundo de la imagen”, según afirma Aumont en esta cita? La respuesta requiere introducir un concepto semiótico que, argumento aquí, es el nexo fundamental entre su teoría del cine y el modelo sígnico de Peirce. La controvertida noción pasoliniana de “la realidad como lenguaje” posee fuerte afinidad con la epistemología peirceana de la representación concebida como un proceso que está en continuidad lógica con lo real mediante la acción lógica de diversas clases de representación. Se trata del principio que Peirce denominó *sinequismo*, el cual está “fundado en la noción de que la coalescencia, el volverse continuo, el llegar a ser regido por leyes, el volverse instintivo con las ideas generales, no son más que etapas del mismo proceso del crecimiento de la razonabilidad” (CP 5.4). El elegir cosas del mundo para transformarlas en cine, el acto de integrarlas en el encuadre de un filme, para componer su montaje, hace posible que nos volvamos conscientes, escribe Pasolini (1982), de su real sentido. Así funciona también el sinequismo en que se basa la semiótica de Peirce: “sería contrario al principio mismo del sinequista no generalizar eso que la experiencia fuerza sobre él, especialmente porque es sólo en la medida en que los hechos pueden ser generalizados que ellos pueden ser comprendidos, y la realidad misma, en su modo de considerar esta cuestión, no es más que el modo en que los hechos pueden en última instancia ser comprendidos” (CP 6.173). El proceso de semiosis en virtud del cual se metaboliza sin cesar lo real en representaciones falibles e incompletas no tiene solución de continuidad, y considero que responde al deseo formulado por Pasolini (1982, p. 189) de poder tener “una semiología de la realidad”. De un modo estético, la técnica literaria desfamiliarizadora propuesta por el formalista Shklovsky tiene como fin último el hacernos experimentar plenamente, mediante la representación verbal y estética, la vida que se nos escapa entre los dedos a causa de estar ahí, ante nosotros todo el tiempo, de ser algo que la costumbre envuelve con un manto de familiaridad y de previsibilidad hasta volverla invisible o imperceptible.

Si leemos el conjunto de los escritos de Pasolini sobre el cine, queda claro que la propuesta estructuralista no le conforma, pues él busca con insistencia una “Semiología General de la Realidad, (de la cual) la Semiología del Cine no debería más que un capítulo” (1982 [1972], p. 197). Como lo expone Dittus (2013, p. 147), “el cine, al reproducir la realidad, nos revela que la realidad misma es un lenguaje, invitándonos a tomar conciencia de ello. En efecto, si todo es lenguaje, las cosas, los gestos, las acciones y la realidad bruta en general es un sistema coherente de signos que se hace visible a través del cine.” Para ser fiel a la inspiración peirceana que menciona Dittus (2013), yo sólo cambiaría en su planteo el término “lenguaje” por ‘semiosis’: la acción de los signos, la cual incluye cualidades o signos icónicos, hechos o signos indiciales, y conceptos generales o signos simbólicos. Con esa pequeña modificación, se puede demostrar mejor la convergencia teórica entre estas dos formas de pensar en la representación de lo real, a través del sinequismo o lógica de la continuidad peirceana. El especialista Ransdell (2005) explica que nuestra percepción del mundo es al mismo tiempo directa y representativa (o mediada): aún si no se utiliza algún tipo de tecnología para aumentar nuestra capacidad sensorial, como el telescopio o el microscopio, cuando percibimos lo que nos rodea, los signos participan en ese proceso y configuran de modos singulares todo lo que nuestros sentidos nos traen. El principio sinequista postula así un continuo entre percibir e interpretar. En buen sinequista que no se sabe tal, podríamos decir con Peirce que Pasolini “no admite que los fenómenos físicos y psíquicos sean completamente distintos” (CP 7.570); debemos recordar que el concepto ‘psíquico’ se refiere en Peirce al universo sígnico, a la generación de conocimiento como la revelación parcial y falible del mundo material e imaginario a través de íconos, índices y símbolos.

4. Signos para una conclusión a dos voces: la teoría realista y semiótica de Pasolini

Una curiosidad del texto más citado de la teoría de Pasolini es su título, “Cine de Poesía”, pues nada en él hace pensar en un contenido de tipo teórico, por el contrario, la frase induce a pensar en una reflexión estética, inclusive

próxima a un manifiesto artístico. Se trata, creo, de una evidencia más del espíritu provocador, característico de todo lo que escribió y filmó este intelectual italiano. Vale la pena recordar que ese texto fue originalmente una ponencia que presentó Pasolini hace medio siglo en una mesa redonda de la primera edición de la Mostra Internazionale del Novo Cinema, el Festival de Cine de Pesaro, en Italia. La finalidad de ese panel era contribuir a divulgar la entonces incipiente ciencia de los signos, la semiología estructuralista. No es difícil suponer que sus prestigiosos y académicos compañeros de mesa, el fundador de la semiología del cine, Christian Metz y el aún no tan conocido especialista en los signos, Umberto Eco deben haber quedado sorprendidos por esa propuesta “naturalista” o “ingenua”, tal como aquella fue criticada durante largo tiempo. También imagino la actitud de tenaz oposición de ambos estudiosos a mucho de lo que tenía que decir Pasolini en aquella ocasión inaugural, que marcaba un momento importante en la teoría del cine de la segunda mitad del siglo 20.

Ahora que ha transcurrido medio siglo, curiosamente la historia de las ideas parece haber inclinado la balanza a favor del polemista inoportuno de aquel panel. Alcanza con pensar que el modo en que Pasolini se refiere a lo largo de todo ese texto inaugural de 1965 a ese saber universitario no es el que usará luego para continuar esa polémica con Metz y Eco: “Credo che un discorso sul cinema come lingua espressiva non possa ormai cominciare senza tener presente almeno la terminologia della semiotica.” Usé aquí la versión original de su exposición, en italiano, para enfatizar la opción terminológica que hizo allí Pasolini, ‘semiótica’, pues falta entonces casi una década para que, en un congreso fundacional de la International Association of Semiotic Studies que tuvo lugar en Milán, en 1974, con la participación de U. Eco, se decidiera usar ‘semiótica’ como el concepto agrupador de ese colectivo científico, en lugar del término ‘semiología’⁴. Puede tratarse apenas de un detalle, de otro gesto transgresor y polémico de Pasolini, pero considero que

4. En la Introducción a *La Estructura Ausente* (1978 [1968]), Eco cuenta sobre la decisión de adoptar el término ‘semiótica’ - aunque él acota “sin excluir el uso de ‘semiología’” - en una reunión que ocurrió en París, cuando se fundó la Asociación Internacional de Estudios Semióticos.

esa opción expresa una insatisfacción con el modelo semiológico, una actitud crítica que no hace sino crecer a lo largo de los textos teóricos recogidos en el volumen *Empirismo Herético*.

Si leemos en clave sinequista que el cine “lo hacemos viviendo, existiendo prácticamente” (Pasolini, 1982, p. 167), y que a través de nuestras humanas acciones todos los seres humanos somos los protagonistas de “un filme natural, vivo equivalente del lenguaje oral en su momento biológico, natural”, la provocación del pensador-director deja de ser tal, y se transforma en un análisis semiótico y fenomenológico de la representación como proceso natural y cultural a la vez. Peirce afirma que “todos los fenómenos poseen una única característica, aunque algunos son más mentales y espontáneos, otros más materiales y regulares. No obstante, todos igualmente presentan esa mezcla de libertad y limitación, lo que les permite ser, no, los obliga a ser teleológicos, o dotados de propósito” (CP 7.570). Tenemos por delante un desafío importante: visitar la contribución de quien fuera llamado un semiólogo hereje, para encontrar en las ideas teóricas de Pasolini sobre el cine y su relación compleja con la realidad una serie reveladora de encuentros y casi-encuentros con el pensamiento de quien fuera llamado una avispa prisionera de su tiempo, el semiótico C. S. Peirce. Pasado el tiempo del escándalo, de la transgresión, del impacto de la *ostranenie* que practicó en sus ensayos el realizador italiano, creo que ha llegado la hora de apreciar cuánto hay de lúcida comprensión del cine como una forma privilegiada de mediación de lo humano.

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (2002). *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- Brent, J. (1993). *Charles Sanders Peirce. A life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bruno, G. (1991). The Body of Pasolini's Semiotics. *Cinema Journal*, 30 (3), 29-42.
- Cremades Romero, C. I. (2010). La Encrucijada Teórica de dos Ensayos sobre Semiótica Audiovisual de Pier Paolo Pasolini, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. 323, 201-218.
- Dittus, R. (2013). El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini. *AISTHESIS*, 53, 141-157.
- Figueroa, A. et al. (2003). O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, 6, 213-229.
- Ketner, K. (1995). Preface. In K. Ketner (ed.) *Peirce and Contemporary Thought: Philosophical Inquiries* (v-xviii), New York: Fordham University Press.
- Lauretis, T. de (1992 [1984]). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Trad. S. Iglesias Recuero. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lins, C. (2016). Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro, *Galáxia*, 31, 41-53.
- Müller, A. (2006). A semiología selvagem de Pasolini. *Devires*, 3(1), 88-105.
- Pasolini, P. P. (2006 [1970]). Prólogo del entrevistado (de obligada lectura), *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 4 (1). Página 54.
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=27>
- _____ (1976 [1965]). The Cinema of Poetry". En B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*. v. 1 (542-558), Berkeley: University of California Press.
- _____ (1982 [1972]). *Empirismo hereje*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1970 [1965]). Cine de poesía. En *Cine de poesía contra cine de prosa Pier Paolo Pasolini Eric Rohmer* (pp. 9-41), Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.

- _____ (1982 [1972]). La lengua escrita de la realidad. En *Empirismo hereje* (pp. 161-183), Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Peirce, C. S. (1931-58). *The Collected Papers of C. S. Peirce. Vol. I-VIII*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. Burks (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ransdell, J. (2005). The epistemic function of iconicity in perception. Disponible en *Arisbe. The Peirce Gateway*: <http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/EPISTEMIC.htm>.
- Ravetto-Biagioli, K. (2014). Theory by other means: Pasolini's cinema of the unthought, *International Social Science Journal*, 63 (207-208), 93-112.
- Shklovsky, V. (1965 [1917]). Art as Technique. En L. Lemon y M. Reis, eds. & traductores, *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (pp. 3-24), Lincoln & London: The University of Nebraska Press.

ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: SE A ESTÉTICA APROXIMA-SE DOS MATERIAIS, O ECRÃ TRANSFORMA-SE EM POESIA

Caterina Cucinotta

1. Introdução

“O grande erro do cinema é simplificar a realidade” (Cordeiro em AAVV,1997: 15), dizia Margarida Cordeiro ao falar do cinema que criou em conjunto com o marido, o poeta António Reis.

“Há uma limpeza no campo visual que tem que se decidir. Uma reorganização do real, rigorosa. A realidade filmada por nós não é simplificada, é complexificada – tanto que o filme não tem realidade nenhuma, tem muitas.” (Ibidem) Um rigor, este, difícil de desentrançar se não com a tentativa de trilhar vários caminhos que idealmente possam separar as várias fases de trabalho de um filme.

António Reis e Margarida Cordeiro filmaram três longas-metragens e uma curta-metragem: uma filmografia muito breve na História do Cinema Português da qual restam sensações, descobertas e silêncios concebidos em dupla como se se tratasse de uma só pessoa, de um só artista.

“O cinema mais usual é que utiliza o diálogo, em sistema de campo/contracampo... Nunca o fizemos; até chegamos a colocar personagens de costas em alguns casos” (Ibidem), continua a realizadora num fluxo de autoanálise da sua própria obra, onde ao desvendar o conceito de

Complexificação da Realidade, deixa o espectador a traduzir e transportar esta complexificação em objetos reais, paisagens filmadas e personagens a vagarear pelas montanhas.

Se nestes termos olharmos para a filmografia da dupla, concentrando a nossa atenção na Complexificação da Realidade, podemos proceder a uma análise fílmica completamente diferente das habituais pois o que está atrás de cada sequência tem a ver com uma história que começa fora do ecrã e que está indistintamente mergulhada na historiografia das pessoas e dos lugares filmados.

Quando falamos de António Reis e Margarida Cordeiro estamos a referir-nos a duas personalidades da Cinematografia Portuguesa que só nos deixaram 4 filmes, 3 dos quais incluídos naquela que foi chamada *Trilogia de Trás-os-Montes* e que consta das longas-metragens *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1984) e *Rosa de areia* (1989) e depois, *Jaime* (1974), obra cinematográfica de curta duração concebida antes da trilogia, assinada só por António Reis mas, de facto, realizada pelos dois.

É difícil explicar a aura que envolve estas obras: os investigadores que se interessam por esta dupla fazem literalmente (e na prática) um esforço muito grande para ir ao encontro da curiosidade de ver os filmes da Trilogia, como também os espectadores que se lembram ter assistido a estes filmes nas estreias, ainda hoje fazem outro grande esforço em não definir aquilo que viram como visionário, notável e fora do vulgar.

Assistir a um filme de Reis e Cordeiro significa deixar para trás muitas das codificações cinematográficas a que estamos habituados, antes de todas a simplificação dos planos e da montagem que, hoje em dia, imperam nas salas de cinema. A Complexificação da Realidade une-se a uma Estética da invisibilidade que leva, de uma certa forma, o espectador a iniciar-se num ritual que o obriga a ver o filme “em condições de particular disponibilidade. A aura dos filmes de António Reis e Margarida Cordeiro tem qualquer coisa de religioso, de sagrado.” (A. Roma Torres em AAVV, 1997: 124)

Temos por um lado uma invisibilidade material dos filmes e por outra, quase como se fosse sua razão induzida, temos a Complexificação da Realidade onde, literalmente, afirma Margarida Cordeiro: “nós tentamos pegar na realidade e criar outra realidade – completa.” (Cordeiro em AAVV,1997: 15).

Creio que uma boa tradução em imagens da complexificação do real passa também e, sobretudo, pelos objetos e pelos revestimentos que compõem um filme, assim como me encontro de acordo com quem pensa a paisagem de um filme incluindo também os corpos que por aí passam e a maneira como estes são apresentados. Ou seja, é justo dar importância aos materiais de um filme, já que a própria película, o suporte físico onde estão captadas as imagens em movimento, é ela própria um material que possui uma história e as suas próprias características.

Filmes como *Trás-os-Montes* e *Ana* estão repletos de personagens que quase passam e ultrapassam a história que os realizadores querem contar: e estas passagens criam uma espécie de memória visual onde as cores, as dobras, as sombras e os materiais dos trajes usados se cruzam com as motivações dos enquadramentos, os cortes na montagem, os sons repetidos e repetitivos que ecoam no ar.

2. Sartorial Philosophy

Investigadores contemporâneos interessados neste singular cruzamento entre as imagens e a imagem no ecrã já lhe chamaram de “texture” ou “arquitecture” ou, em língua portuguesa, textura dos materiais. Giuliana Bruno já em 2002 falou da interação entre as peças de roupa presentes numa determinada sequência fílmica e o próprio cinema como “uma paixão pela moda articulada através de um movimento de câmara que, por sua vez, modela o espaço através das roupas” (Bruno, 2002:159). Alguns anos depois (2014) a investigadora italiana dará a isso um nome: Sartorial Philosophy, filha da Fashion Theory, nascida graças a um estudo articulado da interação dos media, nesse caso o cinema, na moda e não só de inclusão de um elemento no outro. Estamos, é preciso sublinhar, sempre no âmbito

da Complexificação da Realidade, onde o vestuário cinematográfico, os adereços e os penteados estão diretamente ligados a ideias de interiorização de conceitos universais.

A Sartorial Philosophy, de acordo com os esboços de investigação apresentados por Bruno no texto de 2014 seria uma nova metodologia de estudo acerca da presença ou da ausência de determinadas peças de vestuário dentro do enquadramento: portador de significados intrínsecos ao filme, o vestuário expressa-se no ecrã a um nível superior ao que tradicionalmente tem sido considerado. Não se trata de pensar o elemento do vestuário como componente separada dentro do filme, mas sim começar a reformular a sua presença como essencial à linguagem do filme, “contribuindo para a formação da sua textura estética” (Bruno, 2014:54), num grau normalmente associado à representação, à cinematografia, à montagem, à cenografia.

Giuliana Bruno afirma que o vestuário é tudo isso junto, é Sartorial Philosophy no momento em que redefine a textura estética de um filme.

E se é verdade que é através das experiências da nossa vida que nós compreendemos melhor os caminhos que devemos seguir, não posso deixar de pensar como estas afirmações de Giuliana Bruno, conceituada investigadora e filósofa de Estudos Fílmicos e de Arte, me levaram diretamente a António Reis.

Recuei no tempo, voltei a ver os 4 filmes de António Reis e Margarida Cordeiro e foi aí que vi a Sartorial Philosophy expressada na sua totalidade, foi aí, nos planos de *Ana* com a protagonista de costas a sangrar, com o filho dentro do carro vestido com um fato cinzento e inundado pela paisagem transmontana, foi nos dois miúdos de *Trás-os-Montes* vestidos de pajens medievais a correr e brincar pelas imutadas colinas nortenhas e foi também em *Rosa de areia*, nos indivíduos portadores de regras universais, filmados ao pé de grandes rochas a dançar ou simplesmente recuados dentro dos seus trajes pretos: foi aí que eu reconheci a potência e a majestosidade destes filmes. Recém nascida de entre as novas teorias acerca do cinema e do

corpo no ecrã, a Sartorial Philosophy estava a ser filmada em Portugal e no Cinema Português deste 1974 e António Reis denominou-a de Estética dos Materiais.



3. Introdução para uma Estética dos Materiais

Não querendo aprofundar, com este ensaio, a individuação reconhecida desta chave de leitura em outras cinematografias menores, apesar de crer fortemente que outros realizadores conceituados já tenham refletido sobre o assunto, o elemento que aqui se destaca é o seu comparecer nas palavras de António Reis, como conceito distinto e consciente para pensar e repensar um filme. Afonso Cautela (em AA.VV, 1997:235) relata que em Outubro de 1989, depois da projeção de *Rosa de areia* em Lisboa, no breve debate que se seguiu com os realizadores, o próprio António Reis “aludiu a uma das chaves do filme: optou-se por uma Estética dos Materiais. Ali, de facto, joga-se com os materiais mais duros e puros, desde a rocha granítica e basáltica, à areia (sempre a areia), às palavras (como pedras), às cores, aos tecidos, aos ladrilhos, aos azulejos, à água, às palhas, ao vinho (do Porto!), ao mar das searas, ao oceano da terra, praticamente todas as texturas físicas que ali comparecem”.

É ainda hoje uma grande novidade falar de um filme do ponto de vista dos materiais, por isso podemos imaginar a grande surpresa que isto foi há 30 anos atrás. Digo isso porque ao ler os ensaios inovadores de filósofos contemporâneos ligados aos Estudos Artísticos, este ramo da Estética, poderia resultar ainda como um fenómeno recém descoberto.

As reflexões acerca da paisagem transmontana, das tradições milenarias, do conceito de família, do poder que a natureza tem na atitude do homem e outros que vamos analisar, duraram anos e, no caso de António Reis e Margarida Cordeiro deram à luz as obras que conhecemos e que ainda hoje são de uma modernidade e de uma sugestão inexplicáveis para o espectador que tiver a paciência de se mergulhar neste ritual.

Para compreender a Estética dos Materiais como uma visão do cinema consciente, coerente e precursora dos tempos, avançada por Reis e Cordeiro e transmutada em imagens em movimento através dos seus filmes, é essencial transmitir algumas informações acerca da produção dos filmes incluindo nisto a organização da pré-produção e a fase final da montagem. De acordo com as minhas investigações, a parte das filmagens de uma obra cinematográfica é relevante na compreensão e na disseminação da teoria na prática, pois temos que ter em mente que ao falar de Complexificação de realidade, havemos de a ver, de a sentir e de pensar nela como a uma coisa existente.

Em relação à *Trilogia de Trás-os-Montes*, todos os testemunhos de trabalho em filmagens apontam para um interesse maior da parte de Margarida Cordeiro, quer na escolha das peças e dos tecidos, quer no seu uso dentro do enquadramento. A ideia sempre foi a de partir das tradições, usando a memória como ferramenta visual incontornável, por isso, o percurso dentro desta trilogia parece interessante não tanto pelo uso das peças em si, mas na ligação destas com a memória, a tradição, a ficção e o documentário.

No trabalho relatado por Margarida Cordeiro, os tecidos e as peças remetem, por um lado, para uma realidade que existe ou existiu e, por outro, para significados fílmicos paralelos à narração do filme. A tradição não é

visível apenas nas peças escolhidas que revestem os corpos, porque muitos objetos que não têm função de vestuário estão presentes nos filmes e fazem referência ao mundo do traje: uma velhinha a fazer funcionar um velho tear em Trás-os-Montes, outra a fazer croché em *Ana*, entre muitos.

Alguém me disse que não usavam blusas de seda, mas se calhar até usavam, pois Bragança foi um dos grandes centros de fabricação de seda, de criação de bichos-da-seda. Não era por acaso: quando aparecia o linho ou tecidos bons, não era por acaso. Aliás, tudo era baseado na tradição. (J. Mazedo em AAVV, 1997: 83).

4. Trás-os-Montes

Apesar de não se poder relacionar o filme *Trás-os-Montes* com nenhum tipo de narrativa linear, não há dúvida de que os protagonistas são as crianças, a partir do primeiro plano, em que se ouve uma espécie de canto de onomatopeias por um rapaz pastor que leva o rebanho pelos montes, até aos planos seguintes, onde começa a reconhecer-se nos rostos das crianças, verdadeiros portadores de algum significado. “Não havia classe média, havia velhos e crianças. Isso é dito e mostrado no filme” (Cordeiro em AAVV, 1997:20), são as palavras iluminadoras que Margarida Cordeiro profere em resposta a esta questão: “E o papel central que as crianças representam no filme, talvez também porque serão portas para o futuro contido no passado das suas gentes, e daí poder fazer uma diferença cromaticamente absoluta com as outras pessoas.” (Ibidem). Mas esta questão, elaborada por Anabela Moutinho, também abre as portas a outras mais pertinentes inerentes à roupa, ou ao revestimento, usado por essas crianças no filme.

Notam-se realmente manchas de cores que os adultos não têm, como, por exemplo, laços nos cabelos, gorros e chapéus, cachecóis e camisolas às riscas. E, partindo destes elementos cromáticos, chega-se a uma primeira conclusão que conduz às diferenças, pelo menos visuais, entre adultos e crianças. É verdade que, nas palavras da realizadora, na vontade de filmar a realidade imóvel daqueles lugares, só se podia escolher entre velhos e novos, mas também é verdade que se deu ênfase particular a esta diferença.

Se este filme parece proceder por intuição, e assim tem de ser ao pensar na sua poesia ínsita, uma das primeiras sensações é a de ruptura entre as duas fases da vida, a idade adulta e a infância, tornando-se visível uma contraposição de movimento. Ou seja, nas palavras de Moutinho, “os planos de maior movimento dizem respeito a brincadeiras de miúdos ou ao trabalho das pessoas. Por contraposição à rotina habitual de um tempo imobilizado” (Cordeiro, em AAVV, 1997:21), sendo que o que sobressai são manchas coloridas em constante movimento dentro de uma paisagem sempre igual, ou pelo contrário, uma paisagem inerte à espera de ser atravessada por estas manchas vivas.

Parecem ser vários os conceitos que tomam forma com a manipulação que o cinema materializa através da sua linguagem: a infância em movimento, o trabalho que faz desenvolver as coisas, os velhos quase como estátuas que fazem parte da paisagem mais do que da vida humana em particular. Paralelamente, esta demonstra uma evidente significação de diversidade no revestimento do corpo, sobretudo porque existe uma grande contraposição entre a roupa escura dos velhos, que transmite imobilidade, e a roupa clara, quase brilhante, as manchas dos miúdos que transmitem movimento, quer simbolicamente, quer fisicamente.

Pouco antes da sequência do baile, durante poucos segundos, é também filmado um miúdo de perfil com um gorro de lã vermelho a olhar para os adultos, como se não fosse possível o filme transitar de um espaço fechado para um exterior sem estabelecer uma ligação cromática: do roxo do laço no quarto da secretária ao vermelho do gorro num espaço intermédio ao pé das escadas e, finalmente, ao evento público e comunitário de um baile popular.



Este gorro de lã vermelho é a transição do interior para o exterior, não só em termos de espaço físico mas também em termos de espaço metafísico: uma ideia de Estética que passa diretamente do gorro e da parede onde o miúdo que o veste está encostado até ao ambiente alegre, divertido, quase quente, como lã, do baile improvisado.

Ao falar sobre as *manchas cromáticas* das crianças, a própria Margarida Cordeiro explica como a sociedade transmontana tinha regras bem definidas em relação ao vestuário das mulheres:

As pessoas de lá antigamente vestiam-se de escuro: cinza, castanho... sem falhar. As mulheres que casavam vestiam-se automaticamente de castanho escuro. As crianças não, tinham uma liberdade grande quer nos laçarotes, quer nos bibes, quer nos barretes, as mães faziam mesmo cores vistosas para as crianças. Era um fenómeno cultural de lá, porque casar era ficar *rangé*, ficar catalogado. (Cordeiro, M., em AA.VV, 1997).

De acordo com esta afirmação, os realizadores, partindo da realidade, tentaram criar outra, tentaram *complexificar*. A realizadora continua a sua análise, afirmando: “A nós deu-nos ‘um jeitão’, porque uma pontuação de cor é como uma nota numa sinfonia. Portanto, não forçámos os factos – apenas os concentrámos.” (Ibidem)

É muito interessante notar como também no processo de pré-produção, a própria realizadora aponta para uma análise crítica e ponderada da realidade; ou seja, partindo das tradições elencadas na primeira parte da declaração de Cordeiro, a própria chegou naturalmente a “concentrar” estes aspetos. Porém, ao identificar o movimento com as crianças parece evidente a ligação indissolúvel entre este tipo de vestuário e a conceptualização do filme. Já Calefato (2007) tinha falado sobre a importância do vestuário na relação entre personagens e na relação entre personagens e ambientes: “o vestuário não caracteriza só o personagem na sua autonomia, mas contribui para tornar visíveis as relações entre personagens, ou entre personagens e ambientes.” (Calefato, 2007: 25).

A sequência de “Kafka em mirandês” é uma das mais exemplares, no cinema da dupla, do conúbio perfeito entre homem e paisagem, escolha estilística e montagem, tradição do objeto filmado e inovação do sujeito que filma.



Enquanto uma voz masculina começa a declamar palavras na língua mirandesa, a câmara está fixa, a captar o céu, as nuvens, os movimentos destas numa luz muito bonita que poderia ser o pôr-do-sol. Quando finalmente a câmara decide mostrar a pessoa que se pensa estar a falar, revela o Sr. Amador vestido do seu traje, imóvel, a olhar diretamente para a câmara, sem mexer um músculo da cara. Considerando que na montagem de Reis e Cordeiro tudo está sempre emotivamente relacionado, o céu e o Sr. Amador podiam ser elementos complementares um ao outro. E com toda a probabilidade, o são.

5. Ana

Há proliferação de símbolos em *Ana*, símbolos que são também signos, um código: a história, a mitologia com o discurso sabedor do professor. Flashbacks de 5000 anos! E Reis e Cordeiro têm a coragem de recuar no tempo e no espaço, dizendo-nos: são as mesmas, são as mesmas gentes; os mesmos movimentos da humanidade que, finalmente, têm lugar nesta casa, é o próprio ciclo da vida: as montanhas, a água, o rio, e a relação do homem com a natureza, com o animal. (Joris Ivens, em AAVV, 1997: 223).



Facilmente se concebe a personagem de Ana como uma mulher cheia de força que representa a tradição na sua família. Porém, consegue avistar-se alguma fragilidade no orgulho dela em decidir esconder aos seus familiares a sua doença. Por isso, o passeio que a levará até às margens de um lago não pode ser só um caminho de reflexão. De facto, o longo passeio da mãe Ana faz com que o espectador se concentre totalmente no seu corpo e no revestimento que este traz. Ana sublinha o ritual do carácter – “chegando à paisagem interior pelo interior da paisagem” (Matos-Cruz em AAVV, 1997:204). Toda a comunidade transmontana é captada naquele traje e nos passos daquela velha senhora ou daquela Estética dos Materiais.

Patrizia Calefato afirma que a *performance* da vestimenta existe quando o corpo revestido descreve à sua volta espaços de ação diferentes, pontualizando que o termo “performance” veicula em si alguma implicação corpórea de quem está a atuar, ao contrário da “representação”, onde o sujeito vem depois do objeto, ou seja, do gesto representado. “A *performance* tem lugar através da articulação do corpo sobre diferentes níveis dentro dos quais ele é, ao mesmo tempo, material, significante e significado. Cada *performance* implica a presença de um público a quem está dirigida e que resulta parte integrante da mesma.” (Calefato, 2007:13). A partir deste conceito de *performance*, Calefato chega à sua definição de “performance da vestimenta”, afirmando que “através dos signos vestimentas e das práticas ligadas, os

seres humanos não se limitam a segmentar a própria realidade social, mas concebem-se e definem-se continuamente como parte desta realidade”. (Calefato, 1999: 14). A linguísta fala de uma afirmação de identidade pessoal, social, cultural e de género, encontrando uma ligação muito forte entre esta prática do vestuário e a construção identitária do indivíduo.

Neste caso, o traje que Ana veste ao sair de casa não é casual, porque é uma ulterior afirmação da sua própria identidade. Porém, poder-se-ia contestar este reconhecimento da prática da vestimenta ao não encontrar um público, como se Ana tivesse feito aquele gesto só por fazer. Mas, sabe-se que não é assim no momento em que esta assume a decisão de vestir um traje festivo, como se se tratasse de uma espécie de um desfile, ou, por outras palavras, de uma *performance*, onde Ana e o seu traje são os protagonistas absolutos, enquanto a natureza, o próprio território de Trás-os-Montes, feito de árvores, céu, água e vento, encarna sem dúvida uma forma de público, que assiste à última *performance* daquela mulher.

Em Reis e Cordeiro sobressai uma substituição do folclore documental pelo sonho e pela memória: o autêntico traje popular transmontano parece não precisar de folclore, pois alimenta-se das recordações pessoais transformadas em sequências poéticas em que todos os costumes, todos os modos de fazer e linhas de pensamento da comunidade se condensam numa só personagem.

Na sequência do passeio, o traje de Ana, mais do que um simples vestido, é um revestimento que diz muito sobre ela e sobre a comunidade a que pertence. Compreende-se o motivo pelo qual, nesta sequência, Ana veste um traje típico só em função da carga simbólica que os realizadores querem dar à personagem e aos lugares.

Se ela faz parte daquela paisagem e a paisagem faz parte dela, a prova visível está na sequência do sangue, onde Ana é filmada de costas e o que se vê ao descobrir que está a perder muito sangue não é a sua expressão facial, mas sim a invariabilidade do seu traje, por um lado, e da paisagem, por outro, como se tivessem a mesma textura invariável: tradições e natureza. É-se

espectador de um facto que não irá mudar as coisas relevantes: as tradições do homem e as tradições do lugar. Na lenta sequência da doença de Ana tudo acontece muito devagar, o silêncio é carregado, e cada movimento leva inevitavelmente à morte: Alexandre vestido de preto, Ana vestida de verde e vermelho, as cores da bandeira portuguesa, e enfim, Octávio, com o seu grande e elegante casaco vestido por cima dos ombros como um manto. Um clima lúgubre, onde as texturas de tecidos, de materiais rurais e de elementos da paisagem unem-se de uma forma tão aconchegada até formar uma verdadeira estética pensada e traduzida em imagens.

6. *Rosa de areia*

Este é um filme onde não pode deixar de notar-se como o percurso de abstracção que os realizadores implementam tem certamente a ver com os outros dois filmes, pois, se por um lado, as colinas e as montanhas são levadas até ao extremo da conceptualização visual, através de grandes e peculiares panorâmicas acompanhadas sempre pelo insistente som do vento, por outro, a completar o quadro não narrativo, são aí “instalados” seres humanos, ou pouco humanos, com revestimentos que certamente e sem duvida nenhuma, reassumem o que António Reis definiu como Estética dos Materiais.

Não reconheço outras definições para explicar a Estética dos Materiais senão uma sensação de união física e metafísica entre os objetos do filme, os sujeitos filmados e os sujeitos que filmam, com uma mistura também ao nível dos dois, e muitas são as sequências onde encontro isso.

Há, por exemplo, numa sequência, caracterizada pela utilização em pós-produção de um “reverse”, uma mulher vestida de branco, que despe um manto preto de uma mulher de cor-de-rosa, o qual, ao tocar no chão, parece absorver toda a paisagem e a terra onde foi pousado. Como se se tratasse de uma passagem de poder entre a paisagem e as peças, entre os revestimentos dos corpos e as cores vivas da natureza, ou seja, novamente uma Estética dos Materiais.



Estamos perante uma verdadeira composição ficcional que, segundo os testemunhos, Margarida Cordeiro preparou com muito cuidado, mas, ao mesmo tempo, uma simulação bastante particular, ao considerar que cada tecido usado era baseado na tradição real daquela zona.

Não procurando uma linha narrativa e tendo em conta a concepção original dos autores que, através deste processo de abstração, tentaram afastar-se o mais possível do cinema como “simplificação do real”, não pode deixar de notar-se como a Estética dos Materiais tem a ver com algum processo linguístico em que se tenta traduzir fragmentos de poesia do quotidiano em imagens em movimento. Por isso, se existe alguma linha narrativa, poderá ter a ver também com os tecidos utilizados para construir os revestimentos dos indivíduos, ou seres, filmados. De facto, este poderia ser um elemento que une os três filmes como um único *corpus*, porque, de acordo com o que foi denominado inicialmente de “a tradição”, conseguem juntar-se os lugares e os homens, protagonistas absolutos desta trilogia.

7. Acerca da totalidade da obra de arte cinematográfica na ESTC-Escola Superior de Teatro e Cinema

António Reis, a partir dos Anos '70 começou a entender a tendência de totalidade da obra fílmica, uma totalidade onde o indivíduo, a paisagem e a própria forma fílmica se aproximam e dão vida a um Cinema feito de sensações, de emoções e de percursos sensoriais. “Uma estrutura do visual no campo mais vasto da criação espaço-visual” afirmou em 2014 Giuliana Bruno: uma arquitetura da linguagem fílmica, uma nova textura do filme, talvez uma reavaliação das metodologias de reflexão sobre os vários elementos que compõem um filme. Uma aproximação visual entre o objeto filmado, o sujeito que filma e o próprio dispositivo cinematográfico.

Em linhas gerais, se pensamos na “Obra de arte total” assim como foi concebida por Richard Wagner, ou seja uma união entre a música, a performance, o teatro e as artes plásticas, não podemos não projetar esta totalidade na obra de arte cinematográfica como convergência dos elementos presentes no enquadramento. No caso destes filmes e destes realizadores, tudo aponta para uma consciente união conceptual da matéria feita também através da montagem.

Ainda hoje, a novidade parece-me patente na inclusão dos materiais filmados como fio condutor de sensações visuais que se querem transmitir ao espectador. Uma experimentação, esta, que deixa abertas muitas hipóteses para análises futuras como também deixa uma sugestão tão forte ao ponto de criar uma tendência em outros realizadores que, não por acaso estudaram Cinema com o próprio António Reis.

“Se tiverem dinheiro devem ir a Pérsia ou ao Irão ver os motivos dos tapetes” (AA.VV. 1997:65) aconselhava António Reis aos seus alunos, enquanto os mandava ir à Cinemateca ver Bresson ou encomendava para todos eles uma cópia de “Notas sobre o Cinematógrafo”.

De facto, desde 1976 até 1991, ano do seu falecimento, Reis leccionou a cadeira chamada “Espaço Fílmico” na Escola Superior de Teatro e Cinema, de Lisboa, por ele inaugurada com uma metodologia inovadora e singular, e na qual teve muitos alunos que hoje em dia são realizadores conceituados seja em Portugal, seja no estrangeiro: falamos de Pedro Costa, Victor Gonçalves, Joaquim Pinto, Manuel Mozos, Pedro Caldas, Rosa Cabral, como também uma vaga mais jovem, nomeadamente João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar e Edgar Pêra entre outros.

Notamos que, por exemplo, Pedro Costa sempre teve muito interesse nas lições de Reis ao ponto de ter muitos aspetos do seu próprio cinema como vindos diretamente dos ensinamentos de Reis. Numa longa entrevista acerca da sua relação afetiva com o Professor António Reis, Pedro Costa descreve assim o que tinha aprendido sobre *raccord*:

O Reis era muito autor, e um autor é uma pessoa forte; mas, apesar de tudo, ele dizia, ou pelo menos deixava subentendido, que esse momento, o do *raccord*, é o único em que te podes diluir, enquanto ser, com a matéria. – Diluir no sentido de fundir? – Exatamente. Na ligação entre planos podes fundir-te com as personagens ou as coisas, podes esconder-te, ou seja, integrar-te melhor. (...) Cada vez mais os meus filmes se aproximam do documentário quase puro ou então o seu absoluto contrário, em que efetuo uma reordenação de um real ao qual me aproximei numa perspectiva de grande abstração. Prefiro descobrir as histórias à medida que vou filmando. (Costa, em AAVV 1997: 66).

A ligação entre os filmes da dupla e o cinema de Pedro Costa pode resumir-se na “ligação entre planos”, ou seja, aquele mínimo de intervenção fundamental para que, através do filme, o realizador se possa fundir com as personagens numa ordem que não é inventada, mas sim vista e reproduzida.

Talvez represente apenas outra forma para denominar aquilo que aqui se foi definindo como Estética dos Materiais. Tal é imediatamente notório a partir de *Ossos*, quando o olhar de Clotilde, que veste a bata de mulher de limpeza, cruza o olhar com a irmã Tina, e está manifesto na personagem do Ventura

de *Juventude em marcha* que, ao não mudar de roupa durante o filme inteiro, vagueia de paisagem em paisagem, de um filho para outro, ou ainda melhor, de um plano para outro, para transportar, como numa Via Cruz, o seu testemunho simultâneo de vergonha e orgulho.



Voltando agora a Reis e Cordeiro, a totalidade da obra de arte cinematográfica em geral, está estreitamente ligada também a uma certa tendência indisciplinar do cinema português, onde ao transpor em imagens em movimentos, factos e lendas da zona de Trás-os-Montes, Reis e Cordeiro queriam despertar os olhos e as almas dos espectadores para temáticas fortemente politizadas e extremamente delicadas. Por exemplo a já citada sequência do Sr. Amador ou de “Kafka em mirandês”, além de deter uma forte valência cultural (a língua mirandesa, o traje mirandês, a paisagem transmontana, o baile popular, entre outros) também possui uma precisão de intenções conseguida através desta conjuntura perfeita dos elementos dos enquadramentos.

Não podemos desprezar, de acordo com Simmel, o papel fundamental da roupa como ponto de encontro entre o indivíduo e o mundo exterior, reconhecida como o primeiro sinal que o indivíduo manifesta nas suas relações interpessoais mais imediatas. Através da roupa, é possível, de facto, expres-

sar uma identidade própria, que é sempre o efeito de trajetórias complexas, conscientes e inconscientes, entre individual e social, entre privado e público. A roupa de que Simmel fala, no caso que será analisado, é um traje popular, uma festiva capa mirandesa que, de acordo com Pirri, “ao ser vestida consegue tornar culturalmente visível a superfície do corpo que reveste.” (Pirri em Guidi/Lamarra, 2003: 124).

Na sequência escolhida vê-se “o Sr. Amador, camponês da Freixiosa, que, ao vestir a festiva capa mirandesa, retorna à sua dimensão de oráculo” (s/ind. autor, em AAVV, 1997: 149). Agora, sabe-se que as palavras em mirandês que alguém está a pronunciar são excertos da *Muralha da China* de Franz Kafka, mas, se as palavras também são importantes, nesta análise a atenção recairá nas imagens e na sua forma.

A sensação é de que, quem está a falar não é o Sr. Amador como indivíduo, mas sim o Sr. Amador enquanto exemplo da comunidade transmontana: as palavras de Kafka que está a declamar também vão nesta direção. É também através do traje que o Sr. Amador enverga que o espectador se apercebe de que quem está a falar é a comunidade inteira, onde ele evidentemente se reconhece. Como se fosse um narrador culto do pensamento da sua comunidade que, no momento em que veste a capa mirandesa, conseguisse expressar conceitos complexos através de uma língua, o mirandês, que todos os seus conterrâneos podem facilmente compreender.



O canto de uma velha transmontana vestida de preto acompanha o espectador até uma cena de dança folclórica, da qual se veem muito confusamente apenas chapéus e sapatos em detalhes muito rápidos, até se ver o grupo de bailarinos no seu conjunto, numa panorâmica muito alargada que consegue abranger uma ampla porção da paisagem. “Esta dança não podia existir sem esta paisagem”, parecem dizer estas escolhas estilísticas, com as quais uma cena simples como um baile é complexificada ao limite. A reprodução de uma dança no meio das montanhas parece transmitir alguma sensação de inadequação da comunidade perante as questões levantadas pela voz. De repente, o Sr. Amador é revelado como o único espectador deste espetáculo.



Quando a câmara filma o oráculo de trás, o espectador é inundado por uma sensação de inadequação. O traje, que há poucas sequências celebrava a participação do indivíduo numa comunidade viva, parece agora um revestimento inútil, uma mancha preta na infinita colina: não há gorro, não há música, não há dança, apenas o homem que vagueia, completamente preso dentro daquele traje.

“Eis o que o povo faz das suas memórias do passado; quanto às de hoje, ele confunde-se com os mortos!”, afirma a voz, enquanto o espectador fica a refletir acerca destas imagens que acabaram de lhe transmitir um significado outro, cheio de cores, de movimentos e de cortes extremamente poderosos.

8. A Estética de Materiais indisciplinados: conclusões abertas

Pensamos que António Reis e Margarida Cordeiro, ao conversar sobre as suas próprias visões fílmicas acerca da construção dos planos nas imagens em movimento, também revelaram, desvendaram e abriram muitos dos caminhos que ainda hoje estão a ser percorridos por quem, investigadores e professores em primeiro lugar, ergue o cinema ao nível de outras disciplinas de tradução e manifestação acerca de um pensamento profundo sobre a sociedade, sobre a modernidade, sobre a vida. É por isso que o termo “Cinema Indisciplinar” despertou questões que tinham ficado subjacentes mas que, de facto, criam uma forte ligação com a visão do cinema expressada por Reis e Cordeiro. Estou a referir-me em primeiro lugar à Complexidade da realidade, a qual traz consigo, um certo dissenso e uma reflexão acerca dos conteúdos de um filme.

A indisciplinaridade é (...) uma forma de pensamento que revela as fronteiras estabelecidas pelas disciplinas, bem como a função delas como instrumento de “guerra”. O neologismo articula a ideia de que qualquer método, em vez de examinar um território, procura defini-lo por meio de histórias contadas sobre ele. (Overhoff Ferreira, 2014: 70).

O objetivo principal de um filme indisciplinar “é produzir dissenso, é preciso especificar que dissenso não significa contestação, mas divergência do consenso estabelecido, com o fim de reorganizar a partilha do mundo sensível”. (Overhoff Ferreira, 2014: 72)

É neste sentido que a introdução da Estética dos Materiais e da Complexificação da Realidade criam uma nova e interessante teorização da matéria como elemento fundamental na construção de significados paralelos ao enredo principal. Quando, através das imagens em movimento, conseguimos imaginar uma união entre o céu e um penteado, entre o pó das botas e o terreno árido, entre um traje festivo e as árvores, isto não são só sensações, mas sim, emoções recriadas através de um rigor que começa das experiências pessoais e ultrapassa a esfera do privado para se refletir no espaço público e, claro, no espectador.

“É pegar no real e acrescentarmos o que sentimos, o que nada tem a ver com o neorealismo. É esse dar qualquer coisa que é o cinema”, (Cordeiro em AAVV,1997: 15) afirmava em 1997 Margarida Cordeiro.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro, a poesia da terra*. Cineclub de Faro.
- Bruno, G., (2002). *Atlas of emotion: journeys in Art, Architecture and Film*, New York: Verso.
- Bruno, G., (2014). *Surface, matters of Aesthetics, Materiality and Media*, University of Chicago Press.
- Calefato, P., (1999). *Moda e Cinema: macchine di senso/scritture del corpo*, Milano: Costa & Nolan.
- Calefato, P., (2007). *Mass-moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma: Universale Molteni.
- Cucinotta, C., (2015) *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*, Lisboa, Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa
- Guidi, L., Lamarra, A., orgs., (2003). *Travestimenti e metamorfose. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Napoli: Filema.
- Overhoff Ferreira, C., (2014). *O cinema português – aproximações à sua história e indisciplinaridade*, São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Simmel, G., (1998). *La moda*. Milano: Mondadori.

Filmografia

- Jaime* (1974), de António Reis
- Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro
- Ana* (1982), de António Reis e Margarida Cordeiro
- Rosa de areia* (1989), de Margarida Cordeiro e António Reis
- Ossos* (1997), de Pedro Costa
- No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa
- Juventude em marcha* (2006) de Pedro Costa

AGNÈS VARDA: POR UMA POÉTICA DO RIZOMA ARTÍSTICO-AFETIVO

Denize Correa Araujo

Meu trabalho consiste em buscar novas formas cinematográficas, procurar criar todo o tempo um cinema que tenha uma escrita própria.

Agnès Varda

Introdução

Este estudo parte da premissa de sugerir, tendo por base entrevistas e comentários da cineasta belga naturalizada francesa Agnès Varda, que seu fazer cinematográfico pode ser denominado de “*poética do rizoma artístico-afetivo*”, ou seja, um modo de registrar o que acontece à sua volta, seja em movimentos socioculturais ou políticos, seja em cenas do cotidiano, de maneira peculiar, com digressões e inserções artísticas. A arte está presente em muitos momentos, por vezes em linhas de fuga, outras vezes para transformar platôs em experiências lúdicas. Sua extensa cinematografia traz sua marca desde o início. A escolha do seu filme *As praias de Agnès* (2008) como *corpus* principal deste texto se justifica por ser um filme-síntese, exibindo muitas de suas preocupações através de um pensamento em movimento, um certo tipo de fluxo de consciência, como se sua vida estivesse sendo revisitada em seus aspectos subjetivos e, ainda mais importante, em elementos eletivos, ou seja, como a cineasta quer ser lembrada. Além disso, incorpora clips de filmes anteriores e do que a própria Varda quer enfatizar como momentos mais significativos em sua carreira.

Meu texto engloba três preocupações fundamentais para chegar a uma possível teoria da cineasta: seus conceitos sobre ficção e documentário, seu modo de falar de si mesma, mas incluindo os outros em sua cosmovisão, e sua estrutura narrativa subjetiva. Esses três temas recorrentes acompanham sua trajetória e contribuem para o que denomino de “poética do rizoma artístico-afetivo”. Por vezes essas denominações, que não são estantes, se entrelaçam nas palavras diretas de Varda, mas o que subjaz é a subjetividade, inerente à sua obra, que permeia seus comentários e sua maneira de ver o mundo, sempre sensível aos problemas socioculturais emergentes. No caso do filme em análise, a memória subjetiva compartilha sua presença com a eletiva. Consciente ou inconscientemente, Varda faz suas seleções em relação ao que quer incluir em sua narrativa, seja para privilegiar aspectos que considera importantes para que sua família a conheça melhor, seja para assegurar seus melhores momentos entre os muitos que construíram sua carreira.

A expressão “poética” aqui mencionada se refere literalmente ao seu fazer cinematográfico, representando o que pretende transmitir ao espectador. A Poética, do latim: *poiétikés*, teve com Aristóteles sua primeira conceituação, sendo que uma das possibilidades seria que a obra deveria ser considerada em função de sua destinação. No caso específico deste estudo, a poética contempla as idéias da artista, o que ela pretende transmitir ao espectador, sendo parte da filosofia da arte que estuda a qualidade das obras artísticas em função de como são produzidas, o que expressam e como veiculam suas representações.

Fernando Nogueira da Costa relata que Varda, em entrevista ao UOL Cinema, conta que pensou em fazer o filme inspirada pelo exemplo do escritor Michel de Montaigne (1533-1592) que dizia escrever para sua família e amigos porque logo morreria e queria deixar-lhes algo que pudessem guardar. Declara Varda: “Pensei em fazer o mesmo com este filme. Pensei que

talvez meus filhos, meus netos, quisessem saber a minha história. Não sei se é importante. Tenho um ótimo relacionamento com todos eles, mas não me conhecem”.¹

Ficção vs documentário

Oscilando entre a ficção e o documentário, seu filme *As praias de Agnès* (2008), classificado como autobiográfico, reflete sua cosmovisão, contemplando seus universos, ou suas praias, como ela os denomina na abertura: “Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, irá achar praias”. Mesmo não querendo rotular sua obra, Varda explica:

Minha obra tem uma textura de documentário, embora seja quase toda ficção. Sempre flertei com essas fronteiras. Meu último filme, por exemplo, pode ser visto como uma narrativa da minha vida, mas é sobre como eu conto isso. (Varda apud Souza, 2015). (grifo meu).

O “como” é contada sua experiência de vida parece ser importante para a cineasta, que se preocupa em achar “uma forma apaixonante” na construção de sua escritura, um certo “recorrido mental” como ela esclarece em entrevista para Clara Sanz, da Revista Lumière, de Sevilha.² Na mesma entrevista, Varda diz que a construção de seus textos é trabalhosa, no sistema de colagens em blocos, que são colocados onde possam ser entendidos como foram propostos, porque muitas vezes são colocados em espaços que permitem outras interpretações e levam a diferentes direcionamentos. Seus “jogos lúdicos”, como ela os chama, objetivam criar um mistério, com coisas não ditas ou sutis.

Em relação ao seu comentário sobre documentário ou ficção, o que se percebe em suas entrevistas e comentários é que Varda procura uma forma híbrida de expressão, que possa mesclar improvisação com montagem conceitual, ou seja, uma fórmula original de definir uma intertextualidade. Sua maneira de documentar o mundo, ou ao menos o seu mundo, inclui anima-

1. <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2011/08/07/as-praias-de-agnes/#more-12429>

2. <http://vimeo.com/52972026>

ção, como a cena do gato em *As praias de Agnès*, e sua vestimenta de batata em sua instalação “Patatutopia”, por ela definida como uma cena lúdica para alegrar a narrativa, em meio a momentos sérios, como de sua veneração ao túmulo de Jacques Demy, seu companheiro falecido em 1990, e até mesmo “cenas falsas que às vezes expressam tudo melhor. É como contar a verdade com alegorias, de um certo modo”.³



Se as classificações de Bill Nichols fossem adaptadas à obra de Varda, poderíamos dizer que a definição de documentário reflexivo poderia ser a mais aproximada:

Os documentários podem ser reflexivos tanto na perspectiva formal quanto política. De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. (Nichols 2005: 166-167)

Contudo, o próprio teórico propõe um questionamento sobre o assunto. O comentário a seguir parece ser bastante apropriado para uma reflexão sobre a questão:

Muitos documentaristas parecem acreditar naquilo que os diretores de ficção apenas fingem acreditar ou que declaradamente questionam: que o filme cria uma representação objetiva da realidade. Esses documentaristas usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer

3. <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2011/08/07/as-praias-de-agnes/#more-12429/>

abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. (Nichols 2005: 50)

A última frase de Nichols, “todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista, pode ser adaptada para os filmes de Varda. No caso de seu filme *As praias de Agnès*, o que transparece é seu modo de relembrar e de montar suas memórias, mesclando uma sequência organizada com outra alternada com imprevistos e inserções, criando um rizoma que tem em seus platôs o aspecto documental e em suas linhas de fuga seus elementos ficcionais, suas inserções artísticas e seus acasos filmados.

Na entrevista com Vasco Câmara, o repórter se dirige à cineasta falando sobre a mistura de momentos de documentário com a recriação de episódios que estão na sua memória: “A sensação, aí, é que está a viver outra vez esses momentos, a experimentar outra vez o que já viveu... A pergunta é: essa forma de fazer, esse jogo com a recriação, serviu-lhe para mergulhar fundo nas emoções ou para se defender delas?” Varda responde:

As duas coisas. Há um momento em que digo: recordo-me enquanto vivo [“Je me souviens pendant que je vis”]. Poderia dizer, e seria a mesma coisa, “vivo enquanto me recordo”. Eu vivo na memória. Não há nostalgia. Há aquilo que a minha memória deixa sair naquele instante em que estou a filmar. Se filmasse não naquela altura, mas seis meses depois, certamente o filme teria outras coisas. Queria que as coisas fossem orgânicas.⁴

A cineasta, em seu especial “Meus 80 Anos”, no blog do IMS – Instituto Moreira Salles, discorre sobre seus conceitos sobre ficção e documentário em relação à sua maneira de estruturar seus filmes:

4. <https://www.publico.pt/noticias/jornal/vivo-enquanto-me-recordo->

Minha ficção se alimenta do documentário. Trabalho como uma jornalista antes de começar um filme de ficção. E, ao contrário, como uma ficcionista quando vou fazer um documentário. Em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), filmei pessoas tão extraordinárias que parecem personagens de ficção. Existe uma dimensão ficcional no que consegui arrancar deles, no que eles queriam contar para mim. *Les plages d'Agnès* é um documentário, mas os depoimentos foram escritos previamente. Muita coisa foi planejada como numa ficção. Escrevi a narração antes de começar a filmar. Na filmagem muitas vezes surgia uma ideia nova e eu dizia um novo texto para a câmera. Como mudei muito do que estava planejado, a montagem foi um processo longo – nove meses. Queria usar uma técnica de colagem, como a da pintura – como, por exemplo, a de Rauschenberg: uma colagem que não se limita a cortar em pedaços a imagem de uma pessoa de verdade, ou de uma paisagem de verdade, para depois recompor a figura. A colagem pensada não como um quebra-cabeças. Colagem só como uma colagem. Não quero definir meu *Les plages d'Agnès* como uma colagem. Acho que ele está mais perto de um disco voador, um objeto não identificado, porque pertence, e ao mesmo tempo não pertence, ao cinema documentário. Porque tem coisas encenadas, mas não pertence à ficção, pois, afinal, fala de gente de verdade: é a minha vida. São meus 80 anos.⁵

Autobiografia/auto-retrato

Claire Boyle, da Universidade de Edimburgo, no blog do IMS - Instituto Moreira Salles, analisa *As praias de Agnès* com base no que Michel Foucault chama de *tecnologia do eu*, concluindo que o que a cineasta faz vai além de um propósito lúdico ou desconstrutivo. Na opinião de Boyle, a construção de Varda “contribui para melhora do bem-estar do eu da diretora, de forma que corresponde ao conceito de Foucault de um conjunto de práticas benéficas e transformadoras desenvolvidas para melhorar a relação do eu com ele mesmo”⁶

5. <http://blogdoims.com.br/meus-80-anos-por-agnes-varda>

6. *Ibid.*

A pesquisadora Laura Rascaroli, em seu texto “The self-portrait film: Michelangelo’s last gaze”, tem como epígrafe uma citação de Antonioni: “Um diretor não faz nada mais do que procurar a si mesmo em seus filmes – que são documentos não de um pensamento acabado mas de um pensamento em construção”. Rascaroli menciona que os textos de Montaigne, pelas discontinuidades de suas narrativas, podem ser considerados auto-retratos e não autobiográficos (Rascaroli, 2012: 57). Em seu conceito, o auto-retrato era tradicionalmente usado como uma ferramenta para apresentar e demonstrar técnicas, para assegurar reconhecimento e para indicar a própria percepção do artista em relação à sua posição na sociedade, sendo assim um gênero contraditório que mescla o gestual artístico mais íntimo com a exposição pública da gestão de sua própria imagem (Rascaroli, 2012: 63).

O termo se aplica ao processo de construção do filme, *As praias de Agnès*, que já no título define não só os múltiplos eus da cineasta, mas também suas palavras ao se apresentar e apresentar as pessoas que estão montando o cenário de espelhos. Varda explica o início de seu filme, em sua entrevista para Vasco Câmara:

Havia vento quando rodávamos esses planos, eu tinha uns lenços, houve um momento em que disse para comigo: “É o meu retrato escondido”, escondido atrás de lenços e dos espelhos. Porque é um espelho invertido. O utensílio do auto-retrato é o espelho. Os pintores pintavam-se ao espelho. Eu tentei fazer o contrário: que o espelho reflectisse outras pessoas, as ondas, o mar, a realidade. Que houvesse uma espécie de confusão entre a imagem reflectida e a imagem refractada, em todos os sentidos. E tive vontade de filmar os outros, como aqueles estudantes de uma escola belga que foram muito gentis em ajudar-nos a levar os adereços para a praia - quis mostrar cada um deles, quis que eles se apresentassem, quis apresentá-los, Céline, Emilien, Marjolaine, Sarah...Penso que a primeira

cena dá a chave de leitura do filme. Há um momento em que se vê o mar, e aproximamos um espelho, que balança. O mar está calmo, mas no espelho ele parece agitado: é tão-somente o ponto de vista.⁷



Quando se fala em auto-retrato, logo se pensa em um tipo de autobiografia de Varda, mas na verdade seu filme é também um retrato do mundo através de sua cosmovisão, seu olhar afetivo para o que a cerca e o que sua vida lhe oferece. Em seu depoimento ao IMS, Varda esclarece:

Só podemos falar do que vivemos, do que existe bem perto de nós. E eu tive muitas vidas. Fui fotógrafa. Fui cineasta. E, depois, uma jovem artista contemporânea aos 72 anos. Gosto muito dessa terceira parte de minha vida, que me permitiu tentar outros encontros, noutros lugares, criar outras relações com os espectadores. O melhor de tudo é poder experimentar diferentes formas de criação. *Les Plages d'Agnès* é uma espécie de passeio em torno da ideia de fazer um auto-retrato aos 80 anos – com algum humor e com um certo distanciamento: aqui e ali eu faço uma palhaçada. Há uma cena divertida no filme, aquela em que reunimos os troféus de Jacques e os meus, a Palma de Ouro de Cannes (por *Os guarda chuvas do amor / Les parapluies de Cherbourg*, 1964), e o Leão de Ouro de Veneza (por *Sem teto nem lei / Sans toit ni loi*, 1985).

Ao mencionar os troféus, Varda se posiciona em tom mais reflexivo, semi-existencial, sem vaidade, para em seguida falar sobre seu trabalho:

7. <https://www.publico.pt/noticias/jornal/vivo-enquanto-me-recordo>

(Os troféus) são colocados sobre a areia, vem uma tempestade e eles desaparecem... Existe uma espécie de vazio na idéia de vitórias, recompensas, prêmios. Ao contrário, existe um valor na escolha de viver uma vida de artista, de resistir firme numa vida de artista. Jamais baixar a cabeça e cruzar os braços. Meu trabalho consiste em **buscar novas formas cinematográficas, procurar criar todo o tempo um cinema que tenha uma escrita própria, um pouquinho diferente, um pouquinho nova**. Filmei em digital. Poderia ter usado 35mm, mas queria fazer uma série de pequenos truques na imagem e se tivesse filmado com película de 35mm teria sido mais complicado. Com o digital, quando sentia falta de algo, ía com minha câmera até o jardim, até a entrada de minha casa. Filmava e cinco minutos mais tarde a imagem estava no filme. (grifo meu).⁸

Quanto às “novas formas cinematográficas” que criam uma “escrita própria, um pouquinho diferente, um pouquinho nova”, a própria cineasta reconhece que certas imagens falam por si mesmas e que a arte visual é parte de uma escritura e de um recontar documental que se faz através de metáforas e alegorias. Na entrevista à Sheila Heti para o *The Believer Magazine* em outubro de 2009, Varda conta que ela e Jacques Demy haviam discutido muito em um certo período de suas vidas e, nas filmagens de *Les plages d’Agnès*, ela resolvera colocar a situação como parte da narrativa do filme, através da pintura “Mujer llorando”, de Picasso, por achar que a imagem era forte e expressiva:



8. <http://blogdoims.com.br/meus-80-anos-por-agnes-varda>

Eu tentei encontrar uma linguagem para o filme – não apenas contando estórias. Escolhi a pintura de Picasso porque ela dizia mais do que eu poderia explicar. Eu preciso de imagens, preciso de representação que trabalhe de outras maneiras com a realidade. Precisamos usar a realidade, mas fora dela. Isso é o que eu faço o tempo todo.⁹

Falar sobre a realidade sem usá-la, ou seja, falar de outras maneiras, com imagens, metáforas e metonímias, é parte da poética de Varda. Falar subjetivamente, implicitar, usar figuras de linguagem e sutilezas, deixando que o espectador participe de seu processo narrativo, que possa se aproximar do leitor ideal de Umberto Eco, que possa sentir prazer ao mesmo tempo em que seja levado a refletir sobre as existências, as pequenas controvérsias da vida, como uma briga entre casais e outras implicações mais sérias, como problemas socioculturais. Em uma entrevista para Hector Llanos, do Huffington Post, em 2015, Varda explicita suas intenções:

Através de meus documentários, eu procuro criar um reflexo das diferentes situações sociais. Com muitas delas eu me defronto sem mesmo procurá-las. Sentada num café, eu observei em um desses mercados de rua o modo em que as pessoas chegavam no fim da jornada para coletar as sobras. Naquela hora, eu compreendi que tinha lá uma história para narrar e assim surgiu *Les Glaneurs et la Glaneuse (Os espigadores e a espigadora)*.¹⁰

Varda não vai à procura das situações que quer filmar, mas permite que as mesmas a levem a filmá-las. Em seu filme *As praias de Agnès*, porém, por ser um tipo de revisita, há um tipo de memória que recorre ao passado e seleciona o que quer reviver. Suas praias, como a cineasta cita, podem ser uma metáfora para determinados períodos de sua vida, alguns mais calmos, outros turbulentos, mas sempre trazendo oportunidades e incentivando experiências de vida. Em sua entrevista para Richard Williams do The Guardian, Varda comenta:

9. http://www.believrmag.com/issues/200910/?read=interview_varda

10. http://www.huffingtonpost.es/2015/05/21/frases-agnes-var-da_n_7264038.html

A Memória é como areia em minha mão. Guardo um pouco e dispenso outro pouco. As praias são o fio da narrativa, e é verdade que eu tenho estado em muitas praias minha vida inteira. Sei que se eu precisar de um lugar ideal, a praia é perfeita para mim. Isso não tem nenhuma relação com nadar ou surfar ou navegar. É o prazer de olhar para a praia, o que quer dizer olhar para o céu e para o mar. Se você vai em momentos diferentes, verá luz e clima diferentes, pode ser claro ou pode ser calmo. Amo quando é quase plano. É tão puro que é como o início do mundo. E me permite, como uma metáfora, acreditar que sempre estive na praia em minha mente. E a outra metáfora é que há um poema de Jacques Prévert - e o mar se separa da areia/ Os passos de amantes separados. Sempre penso nisso.¹¹

Estrutura narrativa subjetiva

Agnès Varda, como a epígrafe deste texto sugere, está e sempre esteve à procura de novos modos de representação em seus filmes. Seus temas refletem suas experiências de vida, tanto em situações familiares e entre amigos quanto em suas causas políticas ou sociais, como a causa feminista, ou o movimento hippie e a cultura pop. Seus roteiros são flexíveis, abertos aos momentos que fogem ao que foi programado. Suas inserções artísticas podem ser lidas como metáforas, e sua concepção do que seja um filme é peculiar. Em uma de suas entrevistas a Hans Ulbrich Obrist, a cineasta comenta:

Se você me perguntar o que o artista pode fazer, eu respondo: continuar a fazer o que fazemos, no meu caso, fazer cinema com a idéia de partilha. Nunca busquei fazer “ um bom negócio” , como se diz . Ou seja, escolher um romance conhecido, atores conhecidos, e fazer um filme que seja programado para “ funcionar” – isso eu não sei fazer. Só fiz filmes quando sentia a necessidade real, lancinante por assim dizer,

11. <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnes-var-da-beaches-of-agnes>

e também, outras vezes, por acaso. **Acaso**, no sentido em que a minha vida atravessa a vida de outras pessoas, porque eu encontrei pessoas e a partir disso pude fazer alguma coisa. (Obrist, 2010:118). (grifo meu)

O acaso é um dos temas que fascina a cineasta. Apesar de ter seus roteiros organizados, a cineasta aceita o que acontece de improviso. Como ela mesma explica:

Naquela sequência em que vou à minha casa de infância [em Bruxelas, onde nasceu], subo as escadas e digo [ao novo proprietário] que quero ver o meu quarto e o quarto das minhas irmãs. E ele diz-me: “Olhe para a minha coleção de comboios.” Compreende: tendo eu feito uma série de documentários, essa era uma ocasião que eu não podia perder. E do ponto de vista do espectador, era muito mais divertida a história dos comboios do que saber onde era o meu quarto. Ou seja, é o acaso, mas convoco-o: há um projecto, visitar a casa, com o jardim, muito importante para mim, e depois é o tipo que me rouba, que me rouba a lembrança. Mas é isso que para mim é interessante.¹²

O pensar cinematográfico do projeto de Varda é dirigido ao espectador, filmando com outros e para outros. Para isso, muitas vezes sua concepção original de roteiro se desvia de seu curso para privilegiar o acaso, permitindo a inserção do que acontece no momento da filmagem, inserindo oportunidades que poderiam enriquecer o filme em seu processo de obra em construção.

Em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Varda menciona: “Hoje crio imagens que habitam em mim há tempos” (Obrist, 2010:118). Em relação à sua montagem de roteiro, Varda procura definir suas escolhas dando espaço ao que ocorre no momento, às improvisações, à originalidade, como comenta em sua entrevista à Vasco Câmara:

12. <http://www.publico.pt/noticias/jornal/vivo-enquanto-me-recordo-0>

É preciso ter um idéia de cinema, estar alerta para as surpresas. Como aquela idéia de andar para trás. Mas olho sempre para a câmara. É ambíguo. Eu recuo, como se me divertisse a andar para trás, mas não paro de olhar para a câmara. Podia apenas partir, de costas para o espectador. Mas não. Porque a minha idéia é olhar o espectador e que o espectador me olhe. É uma troca de olhares.¹³

Desde seus primeiros filmes, Varda trabalha com roteiros subjetivos, com digressões existencialistas, experimentações metalingüísticas, diálogos entre fotografia e arte, fios narrativos interligados e total liberdade criativa. Seus temas sempre acompanharam movimentos experimentais em arte e as problemáticas políticas e socioculturais, como a revolução feminista, o direito dos negros, a contracultura hippie, a cultura pop, a guerra do Vietnã, entre outros.

La pointe courte (1955), considerado filme precursor da Nouvelle Vague, trabalha com duas vertentes interligadas, uma ficcional e outra documental, representando um tema tabu, ou seja, a separação do casal tendo na mulher a parte mais forte. *Black Panthers* (1969) questiona o *status quo* exibindo a cultura psicodélica e os direitos humanos dos negros. *Salut les cubains* (1963) insere fotografias formando um portfólio de Cuba. Naquele momento, Varda admirava Fidel Castro, retratando-o com asa de pedra, apesar de mais tarde reconhecer suas ações ditatoriais e arbitrárias e sua atitude inesperada para a cineasta.



13. *Ibid.*

Oncle Yanco (1967) retrata o encontro de Agnès com seu tio, Jean Varda, em Sausalito, em seu barco onde recebe os hippies. Uma das imagens é de uma flor ofertada aos soldados pedindo paz ao confronto com o Vietnã. *L'opera Mouffe* (1958) trabalha com a metáfora de uma abóbora que é partida ao meio para a retirada do miolo, representando a gravidez em universo onírico e surrealista.



Em *Daguerreótipos* (1967), há um pão em formato de coração, expressando a afetividade da cineasta. É trabalhada também uma analogia entre o mágico Mystag, na frente da Torre Eiffel e integrado à mesma com os fazedores de pães. O filme se questiona, se perguntando se é um relato, uma homenagem, ou um ensaio. *Lyons Love* (1969) é um filme que retrata a experiência californiana de Varda, na virada de 68 para 69. O filme questiona se a arte deve imitar, deformar ou exagerar a realidade. *Cléo de 5 à 7* (1962) mostra a arte de Rado e Ragni e a cultura pop de Andy Warhol, enquanto *Mur Murs* (1981) exhibe os muros grafitados da Califórnia.

Varda, em seu texto sobre *Ulysses* (1982) na Cinemateca Portuguesa, explica:

À beira mar uma cabra, uma criança e um homem. É uma fotografia que tirei em 1954: a cabra estava morta, a criança chamava-se Ulisses e o homem estava nu. A partir dessa imagem fixa que podemos ver e imaginar como quisermos, eu fiz um filme para ver e imaginar à minha maneira. Mas a minha memória armou-me uma armadilha. Viagem ou rêverie, voltei trazendo outras imagens: as do reencontro com os personagens fotografados - Ulisses e o homem nu -28 anos depois, as das notícias daquele dia, o domingo 9 de maio de 1954, e as que tirei com essa criança

quando não estava sentada nas pedras da praia. Mas a fotografia tirada à beira-mar existe e essa imagem - antiga mas sem data visível - guarda o mistério apesar das minhas lembranças, das minhas divagações e dos olhares atuais que nela se põem. O filme explora, de fato, o imaginário e o real. O filme interroga uma imagem. (Fina, 1993:75).



A inserção artística está presente na maioria de seus filmes. Em *Jane B. par Agnès V.* (1988), há uma intertextualidade entre a atriz Jane Birkin e as pinturas de Goya *La Maja Vestida* (1797-99) e *La Maja Desnuda* (1800), além do diálogo com o quadro de Ticiano *Venus de Urbino* (1538).

Em *Ydessa, les our et etc* (2004), Varda exibe uma instalação com 2.000 fotos de pessoas com ursos de pelúcia.





Ydessa, les ours et etc (2004)

Em suas declarações mais detalhadas, para Vasco Câmara, sobre seu processo de construção do filme *As praias de Agnès*, Varda comenta o que para ela seu filme significa:

É um filme puzzle. E faltam peças. É uma obra inacabada. Sabe, nos puzzles há sempre a caixa com o desenho e as pessoas podem copiar o desenho. Mas o verdadeiro desafio para os puros e duros do puzzle é que não se veja sequer o desenho. Procura-se o que se vai encontrar. É isso o filme: um puzzle de que não temos o modelo, porque o modelo constrói-se enquanto se faz o filme, com a montagem. No início é como se faltassem peças, e quanto ao fim não sabemos se o desenho é uma paisagem ou é uma figura humana... nem eu mesma sei, porque a paisagem da praia é dominante na minha cabeça como a referência, como a mais bela paisagem do mundo. Como a referência absoluta. O céu, o mar, a praia, não há mais nada assim no universo. E a beleza de ter um horizonte que é sempre horizontal. Foi preciso depois encontrar elos entre as peças desse puzzle, uma pequena emoção, como uma pequena peça de música que foi feita para Jacques e para mim, sabe, da da da di, da, da da di... queria que se ouvisse só este tema quando se visse o Jacques, achei isso muito bonito, uma pequena frase musical sem excesso de violinos. Muito trabalho para a justeza. Quando se canta, não se deve

cantar ao lado ou demasiado forte. Deve-se cantar de forma justa. Foi esse o meu trabalho: encontrar a justeza de tom, de montagem, e um pouco de brincadeira.¹⁴

A declaração sobre o filme revela, de maneira metafórica, o pensamento do que possa ser o cinema para a cineasta: um quebra-cabeça no qual as peças devam ser colocadas de “forma justa”, com equilíbrio, sem exageros ou reduções, com momentos sérios e outros lúdicos, refletindo as indefinições dos momentos, sem se deixar levar por um plano pré-estabelecido que deva ser seguido à risca, e sim por um planejamento flexível, que rege sua concepção e até mesmo sua forma de vida. Sua poética reflete sua preocupação em construir algo que encapsule de modo criativo o que os acontecimentos de relevância podem nos revelar. Através dessa sua constante atenção ao que os muitos anos de experiência puderam lhe trazer, Varda elabora um relato subjetivo e espontâneo no qual possam transparecer suas considerações sobre o que a cerca e o que quer deixar como uma herança audiovisual: suas memórias.

Poética do rizoma artístico-afetivo

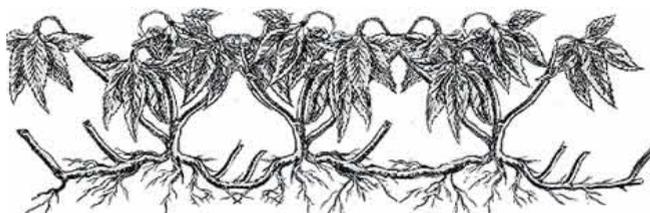
Os três temas que caracterizam a obra de Agnès Varda, em minha opinião, seus conceitos sobre ficção e documentário, seu modo de falar de si mesma, mas incluindo os outros em sua cosmovisão, e sua estrutura narrativa subjetiva são partes de um fazer cinematográfico que denomino de “poética do rizoma artístico-afetivo”. Acredito que o rizoma, como figura de analogia, é uma outra denominação para o que Varda chama de puzzle, ou de escrita própria, como ela sugere na epígrafe deste texto.

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, o rizoma, ao contrário da estrutura arbórea que tem um só tronco para galhos e folhas, se desenvolve em fragmentos, permitindo linhas de fuga que não se conectam com uma única raiz e parecem adquirir vida própria. Ao mesmo tempo, o rizoma tem platôs

14. <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quotvivo-enquanto-me-recordoquot-237161>

com estrutura organizada. Deste modo, o conceito do rizoma inclui ambos os lados, não sendo bipartido como os conceitos de dialogismo x monologismo, ou de obra fechada e aberta.

Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, atribuído, etc, mas também compreende linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. (Deleuze & Guattari, 2004: 18).



Os filmes de Varda, como ela mesma cita, são fruto de seu interesse pelo que acontece à sua volta, seja em Hollywood seja em seu país, ou ainda na Bélgica, país onde nasceu, ou mesmo em Cuba ou na China, durante suas viagens. A cineasta interage no ambiente onde estiver, filmando não só pessoas trabalhadoras anônimas, como em alguns de seus filmes, mas também atrizes e atores famosos como Jane Birkin ou Catherine Deneuve e Robert De Niro (*Les cents et une nuits*, 1995). Ao contrário de certos cineastas que se interessam por um lado único, Varda trabalha sem preconceitos, aglutinando suas impressões tanto em estilo documental como em inserções artísticas e lúdicas. Como cita a cineasta para Bolívar Torres, no *Les Antipops*:

Cada lugar tem sua luz, seus contornos, seus encontros... Tudo é uma caixa de surpresas. No filme, mostro pequenas coisas, algumas podem não ser importantes, mas a verdade é que não sabemos o que é importante. São essas coisas aparentemente sem importância que fazem a matéria e a textura da vida.¹⁵

15. <https://lesantipops.wordpress.com/2011/09/29/15-minutos-ou-mais-com-agnes-varda>

O cinema de Varda é o cinema do pensamento em movimento, como explicam Deleuze e Guattari: “O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada... (...) é mais uma erva que uma árvore” (Deleuze & Guattari, 2004:25).

Em *As praias de Agnès*, a cineasta apresenta platôs que revelam fatos de sua infância, referência aos judeus que eram seus vizinhos e dos quais ela não tinha conhecimento do momento grave pelo qual estavam passando, parte de sua vida em Paris, na Sorbonne, além de outros momentos relevantes. Ao mesmo tempo, há imagens que fogem dos platôs, como sua foto com o gato desenhado por Chris Marker, como a menção aos seus anos de Hollywood e suas referências, e como sua inserção artística da imagem “Amantes” de Magritte, além da cena na barriga da baleia, fazendo uma alusão ao personagem bíblico Jonas.



Suas linhas de fuga são feitas por meio de associações inusitadas, como lembrar do quarto de seus pais ao observar as molduras na praia, e em seguida mencionar a música preferida de sua mãe, Sinfonia Inacabada de

Schubert, tornando o momento sinestésico pelo som, tato (acariciando a moldura), visão do mar, ouvindo o vento. São constituídas também por inserções digressivas, como a aparição de Harrison Ford e a menção de que seu tio havia dito que ele não teria futuro como ator.



Outra linha de fuga menciona que as épocas se misturam e então, brevemente podemos visualizar seus filhos vendo televisão e jogando fliperama, elementos que parecem deslocados de seus contextos mais experimentais e inovadores, mas representam a infância.

Em alguns de seus filmes há partes interativas, como em *Ulisses*, quando a cineasta, 28 anos depois, leva a foto para o retratado e conhece sua mãe, Bienvenida, fazendo fotos com uma cabra viva e com o menino tomando sol com sua mãe. Outra cena interativa e dá quando Varda se coloca no lugar da Catadora do quadro de Jules Breton e usa a pintura de François Millet de 1857 como inspiração ao seu filme *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).



Jules Breton, *La glaneuse* (1877) Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

Neste momento, eu, Denize Araujo, escrevendo esta parte sobre intertextualidade e interação, me permito uma digressão, ao inserir a imagem de um prato, presente de minha avó materna, que reproduz a cena de Millet, para também “interagir” como pesquisadora.



François Millet, *Les glaneurs* (1857)



reprodução de Irene Bley Correa (1980)

Em sua entrevista para Bolivar Torres, em 29 de setembro de 2011, Varda finaliza rizomaticamente, por dizer:

Em um quebra-cabeças tentamos reconstituir uma imagem ou uma paisagem, mas a verdade de todos os quebra-cabeças é que enquanto o montamos, faltam peças. E meu filme pára justamente quando faltam peças. Não quero que seja algo definido, do tipo: Pronto, reconstituímos tudo, eis Agnès Varda.¹⁶

Meu texto segue a mesma lógica. Não é definitivo, é só mais uma sugestão de encontrar um caminho possível para que a extensa obra de Agnès Varda possa ser estudada pela abordagem da Teoria dos Cineastas.

Referências bibliográficas

- Câmara, V. (2009). “Vivo enquanto me recordo”. In: Publico, PT: 24/07/2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/noticias/jornal/vivo-enquanto-me-recordo-0>
- Costa, F. N. (2011). As praias de Agnès. Disponível em: <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2011/08/07/as-praias-de-agnes/#more-12429>
- Deleuze, G. & Félix G. (2004). Mil Platôs. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Fina, L. (1993). Agnès Varda: os filmes e as fotografias. Introdução. Cinematoteca Portuguesa: Lisboa: 75.
- Heti, S. (2009). Agnès Varda. The Believer Magazine. São Francisco, CA: October.
- Llanos, H. (2015). Agnès Varda: la visión del mundo de una pionera del cine. Huffington Post: 21/05/2015. Disponível em: http://www.huffingtonpost.es/2015/05/21/frases-agnes-varda_n_7264038.html
- Meus 80 anos - por Agnès Varda blog do IMS – Instituto Moreira Salles 13/11/2013. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/meus-80-anos-por-agnes-varda/>
- Nichols, B. (2005) Introdução ao documentário. Campinas (SP): Ed.Papirus.

16. <https://lesantipops.wordpress.com/2011/09/29/15-minutos-ou-mais-com-agnes-varda/>

- Obrist, H.-U. (2010). Entrevistas. Volume 3. Rio de Janeiro-RJ: Ed. Cobo-
gó:118.
- Rascaroli, L. (2012). "The Self-portrait Film: Michelangelo's Last Gaze". In:
The Cinema of me: the self and subjectivity in first person document-
ary. Ed. Alisa Lebow. NY: Columbia University Press.
- Sanz, C. & Basem, A. B. (2012). Entrevista con Agnès Varda, Revista Lu-
mière:Sevilla, Nov. Disponível em: vimeo.com/52972026
- Souza, T. (2015). Uma forma cinematográfica para contar uma vida: memó-
ria e história em As praias de Agnès. In: Simpósio Nacional de His-
tória Cultural, São Paulo: USP. Disponível em: [http://gthistoriacultu-
ral.com.br/VIIsimposio/Anais/Tainah%20Negreiros%20Oliveira%20
de%20Souza.pdf](http://gthistoriacultu-
ral.com.br/VIIsimposio/Anais/Tainah%20Negreiros%20Oliveira%20
de%20Souza.pdf)
- Torres, B. (2011). 15 minutos (ou mais) com Agnès Varda. Les Anti-
pops: 29/09/2011. Disponível em: [https://lesantipops.wordpress.
com/2011/09/29/15-minutos-ou-mais-com-agnes-varda/](https://lesantipops.wordpress.
com/2011/09/29/15-minutos-ou-mais-com-agnes-varda/)
- Williams, R. (2009). Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hands'. The
Guardian: Sept. 24. Disponível em: [https://www.theguardian.com/
film/2009/sep/24/agnes-varda-beaches-of-agnes](https://www.theguardian.com/
film/2009/sep/24/agnes-varda-beaches-of-agnes)

O ESPECTADOR VISTO PELO CINEASTA: FERNANDO LOPES, PAULO ROCHA E JOÃO CÉSAR MONTEIRO

André Rui Graça

A presente investigação tem como objetivo primordial abordar e compreender melhor a forma como três realizadores portugueses do núcleo duro do revolucionário “Cinema Novo Português” encararam a figura do espectador, em específico, e o público, em geral, enquanto recetores finais das suas obras. Mais do que entender a relação destes cineastas com as audiências, este texto procura compreender a sua própria conceção de espectadores e a forma como teorizaram a sua intervenção no espaço público – que é, por excelência e como o nome indica, precisamente o espaço *do* público.

Com efeito, estes três realizadores (Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro) demonstraram ao longo das suas carreiras opiniões muito peculiares, por vezes díspares, acerca desta matéria. Há pontos comuns, manifestados de maneira diferente e em ocasiões diversas, que oscilam entre a abertura e a intransigência, algo que, de resto, vem marcando a cena cinematográfica portuguesa.¹ Daí o interesse em ler esse pensamento de forma crítica e promover o diálogo entre conceções diferentes. Adicionalmente, esta investigação torna-se tão mais relevante quando considerada a questão da cróni-

1. Dois testemunhos paradigmáticos acerca desta postura são a asserção de João César Monteiro, “o cinema só tolera a sua própria austera e radical intransigência” (Maia, 2012: 63); e a ideia de Paulo Rocha, “o cinema jovem é um cinema que procura o seu público é um bocadinho experimental e difícil. O outro cinema é de estrelas (...) é demasiado popular no pior sentido do termo.” (Melo, 1996: 61).

ca fragilidade comercial do cinema português, por um lado, e das diversas vitórias obtidas no circuito de festivais, por outro. É, portanto, no contexto de um cinema com particular propensão para manifestações mais autorais que importa enquadrar os pensamentos dos cineastas acerca da(s) plateia(s). Sendo a questão comercial tão relevante e tão amplamente mencionada, importa entender a gestão deste tópico por parte dos cineastas

Num primeiro momento, importa realizar um enquadramento inicial que tenha por base uma descrição metodológica acerca da teoria dos autores, bem como uma explanação dos diferentes tipos de cinema praticados por estes cineastas. De seguida, com recurso a testemunhos através de fontes diretas (entrevistas, documentários, textos escritos - por vezes encontrados em compilações ou incluídos em trabalhos de investigação) proceder-se-á a uma montagem (ou desmontagem) crítica do que foi dito sobre o espectador por parte destes cineastas. De modo a nunca se perder na linha de horizonte o panorama geral, o enquadramento histórico do cinema em Portugal perpassará toda esta investigação. A conclusão procurará não só compreender os casos específicos destes cineastas, mas também a forma como estes contributos, através de filtragem teórica, podem contribuir para os debates correntes sobre o espectador.

Olhar os cineastas através dos seus próprios testemunhos é algo que necessita ser levado a cabo, nem que seja pelo potencial contextualizante. Com efeito, há diversas questões relativas ao cinema português, bem como à sua evolução estética e comercial, que permanecem um mistério. Por isso, há que conjugar muitos dos estudos que já foram feitos e que versam sobre a história do cinema português através de análises dos meios de produção e do estilo dos filmes que o compõem com as motivações que os cineastas fizeram questão de nos dar conta.

Antes de prosseguir, importa somente mencionar que os três realizadores aqui em apreço foram pilares fundamentais no rumo do cinema português desde a década de 1960, tanto ao nível da disrupção estética como no que concerne à criação da imagem e percepção do cinema português, aquém e

além das fronteiras. Os três comungam do facto de terem estudado no estrangeiro antes de iniciarem as suas carreiras, onde se inteiraram das novas vagas e se atualizaram relativamente ao que era feito nos centros culturais. Após o seu regresso, mimetizaram os conhecimentos adquiridos e integraram o núcleo dos principais agentes da mudança no campo do cinema português. Paulo Rocha e Fernando Lopes realizaram dois filmes inaugurais do movimento do “cinema novo português” (*Os verdes anos*, de 1963, e *Belarmino*, de 1964, respetivamente). João César Monteiro, iniciou-se como crítico na década de 1960 e, nas duas décadas seguintes, tornar-se-ia num dos mais emblemáticos e premiados realizadores portugueses, tendo marcado presença assídua em festivais de primeira linha (Veneza e Cannes) e vencido galardões como o Leão de Prata, em 1989.

O primeiro elemento aqui a entender é a relação do cineasta com o público, isto é, uma espécie de recuperação de uma certa teleologia fílmica. Por outras palavras, entender para *quem* é que os filmes se destinavam e *qual* o seu objectivo perante esses recipientes. Acresce ainda aqui o facto de que, à falta de uma teoria própria, o aporte da teoria dos cineastas é necessário para processar e extrair um sentido dos testemunhos dos cineastas. Descartar o potencial dessas informações, que em si podem não conter um âmbito teórico nem estar organizadas de acordo com o que tradicionalmente se conhece por teórico, poderá ser uma perda desnecessária.

A ideia da teoria dos cineastas é algo que inicialmente nos é trazido por Jacques Aumont (2004). É uma proposta, audaciosa quanto baste, de direccionamento focal da análise do filme em si e das teorias que historicamente foram suportando o cinema, para aquilo que é manifestado verbalmente pelo cineasta. Porém, diverge da teoria do autor, no sentido em que esta última tem o seu ciclo fechado a partir do próprio cineasta, ou, então, refere-se às teorias desenvolvidas durante os anos 40 e 50 acerca da figura do autor. A teoria dos cineastas reflete, por isso, a forma como os próprios artistas encaram e pensam os mais diferentes aspectos do cinema, desde a importância da iluminação até à direcção de atores, passando pelo público. Contudo, esta teoria só pode ser construída através de um crivo, isto é, de uma filtragem

por parte do académico, que recebe e processa as declarações e, mediante outras variáveis, as coloca num quadro de teoria. O que está aqui em causa é, pois, um problema de positivismo; de aceitação imediata dos dados do modo como eles se apresentam.

Talvez por isso seja mais fácil começar com o exemplo de João César Monteiro, que é um caso difícil – embora, enquanto desafio, muito enriquecedor para o conhecimento dos limites da teoria dos cineastas. Difícil porque César Monteiro ficou sobejamente conhecido pela sua prática cinematográfica intransigente e modo comportamental de transgressão das normas sociais, como nos elucidam os estudos de Liliana Navarra (2013) e Catarina Maia (2012), e como é observável facilmente, quando o realizador afirmou que faz filmes para o seu umbigo² ou que diz em direto para a câmara do noticiário que “quero que as más línguas e o público se fodam”.³

Tal como João de Deus, o seu alter ego a que tudo é permitido, César Monteiro apresentava-se num registo difícil de destrinçar; algures entre a personagem, a *persona* e o indivíduo. A sua intransigência autoral tem eco nessas afirmações, sem dúvida marcantes da vida do cinema português. Mais do que um *enfant terrible*, o realizador ajudou a acentuar, através de episódios deste género e da sua linha pessoalista de realização, a figura do génio solitário e desligado da burguesia — uma criação do século XIX que exerceu influência profunda na vida cultural europeia — espraiando assim essa aura por uma grande parte do cinema português.

Porém, o mais notável desta questão é que um cineasta com um porte performativo, uma *presentation of the self*⁴ deste género, desafia os limites e as fronteiras entre provocação, encenação e sinceridade. Embora seja reconhecidamente aceite que existe sempre essa vertente performativa e de

2. A citação completa, reproduzida em vários sítios até à exaustão: “Só me interessa fazer filmes onde o grande centro seja o meu umbigo – que não é notável –, sem público, fora do público, contra o público, de preferência em casa e em sítios da casa, como a banheira, a cama e a retrete... O público, para mim, não existe. (...) Quando tiver de fazer um filme para o público, acho que faço um filme pornográfico e espectacular.” (*apud* Cunha, 2008: 50).

3. <https://www.youtube.com/watch?v=26B0jxEBqZg>

4. Cf. Goffman, 1959.

controle do que é dito para finalidades posteriores, como gerar polémica ou produzir uma demarcação clara, é necessário entender que um comportamento deste género afigura-se enquanto obstáculo direto para a produção de teoria dos cineastas. César Monteiro não poderia ser mais claro. O seu *statement* de que quer que o “público se foda” encapsula em si toda uma súpula de ideologias anteriores relativas à provocação e ao escândalo no meio artístico (pense-se em Salvador Dalí, Yves Klein, Andres Serrano, entre outros) e à relação entre criador, criação e receção. A sua afirmação não retém, por isso, uma ideologia em si; já o mesmo não poderá ser dito acerca do seu gesto.

Possivelmente, esta postura deriva um pouco daquilo que já Aumont referia: “Em geral, pensam os cineastas que é artística a obra que se quis artística, em virtude de um desejo expresso de fazer uma obra de arte de intenções particulares que presidem a cada obra particular.” (Aumont, 2004: 8). É, pois, neste desiderato, alimentado pela consciência de um trabalho solipsista, que histórica e tradicionalmente depende do criador e da sua vontade, que surgem estes temperamento-obstáculos.

Regressando à questão do positivismo, poderá aqui ser invocada a questão que muitas vezes é levantada à história oral, corrente da historiografia que se debruça sobre os testemunhos dos indivíduos e da sua memória. Embora sejam questões diferentes, uma vez que a memória pessoal é emocionalmente condicionada e possui meandros de conjugação e construção ainda hoje pouco claros, a história oral parece por vezes ser um convite ao positivismo, à aceitação do testemunho como verdade. A teoria do cinema, por definição, não carrega consigo essa necessidade de verdade ou de falsidade, sendo uma construção dinâmica em si. Porém, como já aqui foi dito, o problema maior é quando o cineasta encena a sua resposta no sentido de, com ela (e com o entrevistador-registador) construir a sua própria imagem pública.

Os dois casos seguintes são diferentes.⁵ Ao longo das entrevistas reunidas em *O Rio do Ouro*, em *Fernando Lopes por cá* e em *Fernando Lopes – profissão: cineasta*, é possível encontrar um rol de figuras carinhosamente referidas por Rocha e Lopes e próximas de todo o meio cinematográfico: muitas delas personalidades que na altura seriam pouco conhecidas, mas que acabaram por ter algum destaque, como João Bénard da Costa, Nuno Bragança, António da Cunha Telles, Fernando Matos Silva, Tâmen, M.S. Lourenço e Nuno Portas - como Rocha dizia “fugidos de um romance do Musil” [Melo, 1996: 35]). Este grupo, muito dele proveniente dos corredores da Faculdade de Direito de Lisboa e complementado pela tertúlia do café Vává, colocava os realizadores dentro de um ecossistema que pouco ou nada tinha que ver com o do português médio. Com efeito, o Novo Cinema Português brotou de um contexto intelectual imbuído daquilo a que pode considerar “alta cultura”. Nesse sentido, no quadro de um país pouco escolarizado e parco em elites culturais, os movimentos artísticos mais vanguardistas e arrojados encontravam-se normalmente num registo de desfazamento em relação ao consumo cultural das massas.

No entanto, era nessa pequena amostra da sociedade corporizada pelos nomes acima referidos, que colocavam as suas expectativas e para a qual pensavam os seus filmes, tomando-a como garantida. Quando confrontados com a pouca popularidade das produções, Fernando Lopes recorda que houve de facto um erro de cálculo. Lopes apercebe-se que havia nos realizadores uma percepção irrealista de um público educado, que ia a Paris ver filmes num fim de semana e voltava (Melo, 1996: 16): “Parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência de um público esclarecido, para usar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cine-clubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes.” (Monteiro, 2011: 334-335); (Madeira, 2014: 50).

5. Importa realçar neste ponto que, no quadro do cinema português, há casos de dinamismo acerca da matéria do espectador para os cineastas. António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa são dois exemplos mais radicais, porque se foram progressivamente afastando dos núcleos duros do cinema novo português para desenvolverem filmes com características híbridas — especialmente aquelas que acreditavam ir mais ao encontro do que o público desejava.

Como afirmou Paulo Filipe Monteiro, a difícil relação do público português com os filmes destes realizadores é ainda hoje “o grande calcanhar de Aquiles” (Monteiro, 2011: 335). Interessantemente, quando confrontado com a acusação de virar as costas ao público, Rocha nega tal situação e sintetiza: “1º - O público português não quer conhecer Portugal. (...) O público não quer, não está habituado a ver-se a si próprio. Quando se vê e se ouve, é um choque (...) 2º - Do lado dos realizadores, há um problema de inexperiência. Nós ainda não sabemos bem quais as teclas que se podem tocar para o público português.” (Melo, 1996: 73). Estas ponderadas e complementares afirmações parecem sugerir um equilíbrio entre falhas de ambos os lados da questão: o desinteresse por parte do público pela matéria primordial do cinema português (Portugal) e a decepção dos realizadores ao verem-se incapazes de cativar mais audiências.

Mais ainda, a sugestão de Rocha de que o público tem aversão a observar-se, traz consigo implicitamente uma outra mensagem, também ela reveladora no que diz respeito ao papel do espectador: a ideia de que o público é simultaneamente o objeto e o destinatário. Por outras palavras, esta conceção admite de que o cinema pode consistir numa cadeia circular de representação na qual o espectador é de tal forma central e merecedor de atenção que é colocado diante de si mesmo e que é nesse reflexo e reciprocidade que o cinema encontra significado. O foco no “Homem comum”, por excelência o protagonista do Século XX, traduz esse desiderato por parte do cineasta (eventualmente pouco atrativo, como Rocha reconhece) de espelhamento do espectador; o sujeito como medida “universal”, isto é, com uma única face-ta, que existe dentro e fora da tela, em continuidade.

Fernando Lopes é semelhante a Rocha no que diz respeito à visão do espectador. Parece haver de facto a partilha da ideia de um respeito enorme pelo público, uma afeição, até, (Lopes repudia a ideia de que o seu cinema não é para um público, ao contrário de César Monteiro). Porém, a sua visão de espectador não deixa de ser altamente editada. O seu cuidado e preocupação com a reação do público está patente na forma como descreve o modo como viu alguns sectores da audiência receber *Belarmino*: “Tive uma consciência

que me deixou alarmado, pois que o público, inclusivamente, tinha dificuldade na leitura das imagens.” (Madeira, 2014: 20). Com efeito, em vários momentos das entrevistas compiladas por Maria João Madeira e que passam décadas, Lopes manifesta a sua perplexidade e desgosto acerca da relação do cinema português com o seu público e reconhece a incapacidade da sua geração. Olhando retrospectivamente, em linha com Rocha, Lopes diz: “nós não temos nenhuma ideia sobre o público, não há nenhum estudo sobre ele.” (Madeira, 2014: 21).

Em suma, a conceção de espectador de Lopes trunca com a função da distinção, isto é, do critério e do valor cultural produzidos pelo gosto. Tudo isto conduz, por isso, a uma conclusão que é a da estratificação do público entre o anónimo e o espectador, pensado à imagem e semelhança do imaginário de um arquétipo de indivíduo culto, sagaz e ávido, muito nos antípodas do que se encontrava “cá dentro” e identificado com uma imagem estereotipada do estrangeiro centro-europeu que apreciaria o cinema português e o valorizaria mais. Aqui se concentra uma outra ideia fundamental na arte do século XX: o artista não trabalha para o mundo nem para a realidade existentes no momento presente, mas sim para aquelas que considera ideais; o artista cria para um mundo que ainda não existe ou ainda não chegou ao seu contexto de operação.

Sobre isto, é ainda interessantemente atentar na dicotomia relativamente explícita num dos cartazes publicitários de *Os verdes anos* (obra Paulo Rocha), que aludia a esta questão. Nele podia ler-se: “Sonhava com um filme português que tivesse a qualidade e a atualidade alguns dos melhores filmes franceses ou italianos? Então não deixe de ver *Os Verdes Anos*. Mas se gosta do tipo corrente dos filmes portugueses é preferível que não vá ver *Os Verdes Anos*.” Esse cartaz finaliza do seguinte modo: “*Os Verdes Anos*, que se destina fundamentalmente ao público esclarecido.” (Melo, 1996: 54). Mais do que uma manifestação de irreverência, estas frases parecem encapsular o espírito vivido na época.

Será, por isso, que se pode dizer que para César Monteiro o espectador não é o *telos*, o objetivo último da obra. Para Lopes e Rocha evidencia-se, ou pressente-se, no seu pensamento uma dicotomia entre um público letrado, que se corresponde com os seus filmes, e um público comum, perigosamente à mercê de um mercado dominado pelo cinema americano e que era encarado com fatalismo e que torna esse mesmo público num público “fatal” para o cinema português – não pelo seu apoio, mas pela sua não comparência.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *A teoria dos cineastas*. Campinas: Papyrus.
- Cunha, P. (2008). O Cinema do Umbigo: primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português. In: *DOC Online, Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 5, 50-62.
Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/05/artigo_paulo_cunha.pdf
- Goffman, E. (1959). *The presentation of the self in everyday life*. Nova Iorque: Random House.
- Madeira, M. J. (2014). *Fernando Lopes – profissão: cineasta*. Lisboa: Edições Cinemateca.
- Maia, C. (2012) Nenhuma ordem é aceitável se não for uma ordem fílmica. In: Carolin Overhoff Ferreira (ed.), *Terra em Transe – Ética e estética no cinema português*. Munique (pp.63-73): AVM, 2012.
- Melo, J. S. *Paulo Rocha: O Rio Do Ouro*. Lisboa: Edições Cinemateca, 1996.
- Monteiro, P. (2001). Uma margem no Centro: a arte e o poder do novo cinema. In: Luís Torgal (ed.). *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (pp. 305-338), Lisboa: Círculo de Leitores.
- Navarra, L. (2013) *João César Monteiro l'alchimista di parole*. Sigismundus.

NOTAS (CINEMATOGRÁFICAS), APROXIMAÇÕES (TEÓRICAS), VESTÍGIOS (FÍLMICOS): O CINEMA COMO MEMÓRIA DA IMAGEM NÃO NARRADA EM VÍCTOR ERICE

Rafael Tassi Teixeira

Processos de dissecação pictóricos em um cinema de espelhos: Erice e a imagem

O arco poético-representacional que está estabelecido na ideia da propagação silenciosa da imagem em *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), mas, sobretudo, em *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992) tem a ver com uma proposta cinematográfica que discute, paradoxalmente, o ensaio sobre a imagem e a duração sobre a memória – escoltas desse tempo que parece nunca chegar a encontrar seu fio narrativo, seu caminho estrutural, sua figuração mais definitiva.¹

O cinema de Erice² se baseia não apenas na coerência historiográfica – há profundas e importantes análises da obra do cineasta em relação à história hispânica

1. “Já não se pode falar de personagens, são figuras, é uma característica do cinema moderno; os personagens desapareceram; somente restam figuras em uma paisagem, destinos que se ignora o motivo, não existe fim nem princípio. Sou muito sensível a isso. O filme que podia ter testemunhado minha atitude não é *El Sur*, bem entendido, seria mais um filme próximo a esse tipo de universo moderno em que se coloca em questão o fato de falar: para que falar, para que dizer?” (Erice, 1984: 18).

2. Víctor Erice nasceu em Viscaya, 1940 (País Basco) e obteve o bacharel na Escola de Cinema de Madrid (1963); nesse mesmo ano, inicia suas atividades como crítico de cinema nas revistas *Cuadernos de Arte y Ensayo* e *Nuestro Cine* (1963-69); codirige, junto a José Luis Egea e Claudio Guerin e com produção de Elías Querejeta, seu primeiro filme profissional em 1969 (*Los desafíos*); *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1983) e *El sol del membrillo* (1992) são seus filmes mais conhecidos da etapa de realização individual: há um profundo trabalho de Erice como ensaísta, crítico, escritor, teórico, da mesma forma que realizador de documentários, curtas e médias metragens, especialmente a partir de 1995, que não são objetos diretos de análise nesse breve artigo.

(Zunzunegui, 1994; Arocena, 1996; Latorre, 2006; etc.) – mas, também, na busca de uma pureza cinematográfica através da ideia da imagem como um artefato do real concebido como matéria da evanescência.³

O teor da imagem – enigmática por si mesma - é observada potencialmente independente da condição socio-histórica que a inscreve em um plano de desigualdades da afetividade: a imagem será sempre afetiva, mas estará carregada de deformidades que estão a meio caminho da concepção de origem e da incomunicabilidade como matéria de sobrevivência; a imagem, nesse sentido, antes que revelar um segredo, disseca uma dimensão, sempre mais necessária, do silêncio como mensagem. Não se trata, como diz o cineasta, de um cinema das políticas da incompletude, mas seu estado oposto:

a comunicação não é [...] a conseqüência de uma natureza humana imutável, mas produto de um momento histórico, de uma classe concreta, de uma moral determinada. A comunicação não é [...] um ponto de partida mas um resultado. (Erice, 1961).⁴

Desde a dificuldade em ver o mundo como limite da representação fantasmagórica em *El espíritu de la colmena* à incapacidade em expressar os sentimentos em *El Sur* ou a busca por uma própria teoria da relatividade artística em *El sol del membrillo*, o cinema de Erice está condicionado a assumir a problemática da memória (pictoriográfica, da incapacidade em limitá-la em apenas um sentido nodológico, da condição errante das coincidências da relação não sobrevivida).

Nesse aspecto, a fala do cineasta corrobora com o pensamento de que o cinema é um ‘murmúrio da memória’ que reflete uma condição de sensibilidade histórica, política e estética, encontrados no sentido de uma humanidade que precisa ser descoberta pelo que guarda de ainda não-narrado, em sua forma poética plena:

3. “frequentemente tenho tido a tentação de derivar a uma estruturação cinematográfica fragmentária, o diário íntimo, o ensaio, a reflexão com, pode ser, um sopro de ficção. A ficção de determinada maneira naufragou ou parece ter naufragado.” (Erice, 1984: 16).

4. Tradução do autor, a repetir-se em todas as citações diretamente utilizadas.

Eu creio que, evidentemente, uma certa forma de cinema vá a converter-se socialmente em algo como a poesia... A poesia parece-me a linguagem mais radical e residual... Esse caráter residual que tem hoje em dia a poesia, imagino que vá ir adquirindo o cinema... (Erice, 1983).

A poesia como uma impossibilidade narrativa, nesse sentido, será explorada como um mecanismo duplo de observação sobre a memória (do cinema, da humanidade) e o contexto social que insere a força sub-reptícia da discursividade política ainda não cicatrizada.⁵ Será, portanto, um cinema de cicatrizes, de lugares não abandonados, de paisagens que se auto-encerram - porque revelam sucessões de camadas estratigráficas entre a história em silêncio e o vazio em acontecimento.⁶

Se a condição da fala é uma obstrução da possibilidade da plena expressão sensível, a arte será sempre a resposta àquilo que não pode ser comprometido pela culpabilidade histórica, da mesma forma que a imagem estará ligada experencialmente a um lugar (de densidade) afetiva:

nós sustentamos que a arte, comprometida ou alienada, tem uma repercussão social; que será método de conhecimento e comunicação; que a forma significa uma atitude moral... (Erice, 1962).

Dessa espécie de transparência dos corpos em contraposição a resistência da luz, o cinema, segundo Erice, nascerá como uma pele constantemente à deriva sobre personagens presos a si mesmos, indefinidamente a espera que a solidão os envolva de um poder de transcendência maior que a dimensão – negada, impedida – de um mundo de representações sempre insuficientes, sempre abafadas pela experiência do contexto histórico. Representar a

5. “O cinema de Erice pode comparar-se com a busca de uma forma poética para um conteúdo histórico em Pasolini” (Arocena, 1996: 25)

6. A condição da infância cheia de simbolismos e de respostas que virão em uma força simbólica, errante, sobrevivente, recoberta de mensagens do que ainda está por ser narrado – corpos infantis que se debruçam sobre o trilho do trem em *El espíritu...* -, conduzindo um mundo de verossimilhança na imagem e verdade atrás de cada silêncio; a própria história da perda da inocência de *El espíritu de la colmena* será o fio condutor sobre uma história da culpabilidade e do fascínio além do aparente.

espera, no cinema de Erice, portanto, tem a ver com a necessidade, menos em encontrar um lugar no mundo, que entender porque este mundo (a linguagem, a narrativa) interfere no calor pictórico.⁷

A insuficiência das representações valerá como um apêndice à intermitência poética, porque o isolamento (a infância em *Espíritu*, a nostalgia em *El Sur*, a arte em *Membrillo*) será, aqui, uma segurança sinônimo de uma inquietude sensível: a fuga do silêncio da história pelo afetivo da memória, que revela sempre o poder de escuta interior, que ressoará pelo que aparenta ser a única liberdade. O efeito da subjetividade inserida em um contexto de mundo revela, desse modo, as suas próprias perdas em figuras antes que em falas.⁸

Nesse aspecto, é apenas o cinema que pode livrar o observador (interno) da condição errante da imagem: ela precisa ser detida, conhecida por sua sobrevivência, imposta desde o espaço que tem lugar como utopia. O cinema, portanto, é uma utopia que desmembra a solidão da paisagem porque habita uma conformação narrativa oculta (a imaginação ativa atrás do suave fluxo pictórico) no lugar que a imagem é repetida dentro da situação de estranhamento – o mundo ao redor, espaço de isolamento completo, de impossibilidade onírica, de obstrução sentimental. De certa forma, a imagem (cinemática) guarda, então, uma memória que precisa esconder um universo de possibilidades sempre mais interessante, mas que são, ao mesmo tempo, unidades de sentimento não confrontados na consciência.⁹

Erice condiciona, dessa forma, o cinema como o santuário da continuidade imaginativa, narrada pela imagem que precisa ser conhecida em sua capacidade de articulação com uma sensação oculta:

7. Toda a condição da presença da sensibilidade pictórica é enfatizada porque a luz é essencial quando derramada sobre os objetos do mundo, sobre os corpos em esvaziamento, sobre as melancolias que duram; desde dentro de um espaço arqueológico e protegido como a 'colméia' dourada de *El Espíritu...*, passando pelo azul-violáceo do mundo adjacente a casa paterna em *El Sur* à insistência (fugaz) da materialidade crepuscular sobre a fruta antes que ela possa ser pintada, em *El Sol...*

8. A visão do monstro pela menina em *El espíritu...*, o crescimento (invisível) da fruta a escapar da pintura em *Membrillo...*

9. "Erice dispõe aqui uma nova oposição entre a escuridão e a luz. A escuridão está ligada à paixão e a vida; todo o contrário, a luz se vincula com a solidão e a morte." (Arocena, 1996, p. 72).

Porque o cinema talvez seja a linguagem artística mais misteriosa que existe. Tem uma imagem social juvenil, apolínea, mas sinto-o como uma arte do crepúsculo. O cinema nasceu quando o homem já era velho... Manoel de Oliveira disse que a imagem cinematográfica é um fantasma da realidade. Também a sinto dessa maneira. Por outro lado, é verdade que o cinema, pela sua própria natureza, tem de fazer as suas contas com o real. Mas uma vez passada essa espécie de fronteira, a imagem converte-se noutra coisa, muito diferente, inclusive num fantasma. Pode dizer-se que tudo nela é ficção porque a ficção está sempre presente no olhar do cineasta. (Erice, 2013a).

A sensação de pausa em seu cinema tem a ver com um regime de temporalidade que apreende de um “efeito-tempo” (Zunzunegui, 1994), narrado pela característica estacionária que revela a condição afetiva: é através do ‘tempo’ cinematográfico que a organização do mundo pode sobreviver, uma vez que o espaço de interioridade está estruturado atrás da imagem, no que ela convém de receptáculo e de intenção permanente. Nesse sentido, o cinema também aparece como uma promessa de nitidez (do relato) e uma permissividade (da continuidade imaginal).¹⁰

Da mesma forma que a luz ocupa cada plano fundindo-se a partir de “retábulo de sombras” (Adell, 2009) em *El Sur*, a concepção de cinema para Erice tem a ver com uma caligrafia imagística que luta contra o próprio sentido da imagem, que é, em si, e apesar de ser captada como narrativa, uma materialidade fenomênica sempre em uma relação com a afetividade mais inalcançável (por baixo do tempo do mundo).

O cinema passa a ser a destilação das imagens em um processo de contaminação dissonante. As imagens investem como sentidos de uma espécie de palpabilidade – feita de ‘retábulos’ trabalhados com luz e sombra - que teria esse poder de ‘grudar’ os olhos, adesivos de retinas que imbricam consciências atacadas por seus próprios desejos. A imagem fílmica (a ima-

10. “Parece-me que o cinema, pela própria natureza que, tem em princípio que fazer suas contas com o real, incluso para chegar à abstração.” (Erice, 2002).

gem da situação fílmica antecedente a própria história da imagem), para Erice, portanto, subjaz uma contemplação da memória que incide sobre a comunicabilidade impossível, efeito de uma preocupação com o regime de interioridade a ser vestida antes que linguagem a utilize (como efeito, como relacionalidade).¹¹

Nesse sentido, a imagem, em Erice, é pura contaminação. Vestida de teor, atitude e sentimento, somente pode ser apreendida pela escrita fílmica quando estabelece uma ponte entre a arte (que nega a duração da imagem, para substituí-la por uma outra) e a condição subjetiva da história da sobrevivência do desejo (que é sensorialmente acionado com o abrir e fechar das pálpebras):

Quando se escreve um filme, quando se pensa um filme, existe alguma coisa que permanece no interior ainda que o filme o não seja realizado, e esta pequena experiência não frutificada, pode ser encontrada no filme que se conseguiu fazer. (Erice, 2010).

Para Erice, o cinema, portanto, está ligado a “fraternidade entre o real e a ficção” (Erice, 2002) e as imagens são imensos simulacros de vida, subterrânea e advertidas pela contemplação. Elas apenas podem ser definidas provisionalmente – embora sucessivas e ‘contaminadas’ pela memória. Nesse aspecto, não existe a possibilidade de não ‘adormecer na imagem’, porque ela é sempre uma pausa que tem a ver com uma arqueologia e um sentido da espera (ou uma espera do sentido). A imagem é memória, mas estabelecida sobre uma tentativa que parece ser anterior – e ao mesmo tempo escolta e ocultamento do sentido para um lugar (cinemático, inapreensível) para depois persegui-lo. O processo do filme, para o cineasta, somente então pode estar inscrito a partir de sua perda. Isso, porque o regime de dotação - da vida da imagem - é independente de sua apreensão, que somente se dá pelo ciclo de absorvências de uma memória anterior, feita da pictorialidade já submergida antes.

11. “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (Rancière, 2003: 14)

Erice se posiciona estruturando um cinema que remete todo momento sobre a presença da impossibilidade dos corpos serem configurados como objetos: estão nas fissuras das representações o sentido do filme que emerge de uma situação subjetiva, presencial, narrada pela impossibilidade do contato a não ser quando ele já escolhe outro lugar ser instruído (pela memória que circunda todos os objetos).¹²

“Trabalho as imagens como se formassem parte de uma partitura musical”, diz Erice (2002). A ‘captação do inapreensível’ em seu cinema, tem, portanto, a ver com pequenos “sopros de ficção” (Erice, 1984: 12) que recebem um tratamento da efemeridade da circulação dos personagens: ‘personas’ admitidas em um horizonte de atmosferas visuais que impedem a presença completa da relação a não ser quando feita em uma identificação anterior.

As estratégias utilizadas pelo pintor para a captação da luz sobre uma fruta que a qualquer momento pode desprender-se do ramo da árvore em *El sol del membrillo*, são, de certa forma, as mesmas estratégias que acompanham a própria advertência sobre a identidade do artista (como artesão, contra o peso da subjetividade) em todo o seu cinema: os sacrifícios da intencionalidade de uma consciência (constituída pelos afetos) para liberar a criatividade.

Adentrando nos espaços da pintura, a realidade se converte em um desmembramento do sentido – o olhar subjetivo que não consegue ser isolado de seu contexto – porque admite a interpretação feita de interferências (o lugar da memória, o sistema de afetividades, a obsessão pela captura de uma origem da imagem). Nesse sentido, como sonhos visuais que acompanham um cotidiano sempre enigmático, a imagem do artista em luta constante contra o poder da exterioridade surge subjacente em todos os filmes do cineasta; o próprio filme acaba sendo um espaço de tensão entre a exterioridade (o *desarraigo*, o esquecimento) e o espaço interior (sobrevivência, pertencimento, intimidade).

12. Teresa (cartas a um amante perdido), Fernando (ensaios de um livro sem término) e Ana (evocações de um espectro que não se materializa), são exemplos, em *Espíritu...*, da escrita fílmica de Erice de personagens que falarão a um mundo sem naturezas prontas.

A temporalidade é fundamental nesse cinema porque o tempo se converte, em si, em algo misterioso. A infância (*Espíritu, Sur*) e o sonho (*Membrillo*) são hábitos (mais que lugares) em se deve constantemente ir para compreender a história das impossibilidades da linguagem e de como a emergência das imagens opõe o filme ao tempo em que está encarnado. O filme se ata, dessa forma, a carne da imagem, que condensa uma atmosfera de vida que precisa ter suficiência própria¹³.

Tempo, derramamento: “sopros de ficção”

Dentro do cinema do cineasta, há sempre um abandono, uma comunicação feita sobre escombros, uma reminiscência que é vestida pela irrealidade (ser e estar no mundo de figuras sem relação).

O próprio pensamento sobre a temporalidade é imprescindível, segundo o diretor, para deixar a contemplação emergir e fazer chegar a um tempo primordial, acessível apenas pela consciência quando ela busca os silêncios e as ausências - a incapacidade de sentir a vida e ocupá-la a não ser em seus distanciamentos:

Eu penso que expressa muito bem algo que, como cineasta, aspiro. Que as imagens suscitem no espectador uma atitude de contemplação e um descobrimento que é o objetivo que pertence às origens mesmas do cinema. Não uma aspiração atual, marcada de modernidade. E o certo é que sempre me interessou muito a relação que se pode fazer entre ficção e documentário. Daí as referências a Flaherty, Murnau, Renoir e Rossellini... (Erice, 2000: 49).

A presença da temporalidade em Erice é, desse modo, um condicionante que se registra pela própria inacessibilidade fílmica: o filme é um lugar, antes de tudo, de contemplação e inacabamento (mas não de desconfiança), sobre uma ambiguidade em uma espera que jamais conseguirá sentir seu limite derradeiro.

13. “Em um filme as ideias não são nada se não estão encarnadas. Esse é o problema: como encarná-las, como dar-lhes vida. Vida de verdade e não um simulacro de vida.” (Erice, 2002)

O fim, nesse aspecto, é aqui, um princípio sempre com outras formas. Um fim iniciático, ao buscar, ao tentar perseguir a impossibilidade e rastrear o que está omissa - até o lugar mais abandonado (*Espíritu*), até a distância mais efêmera (*Sur*) e a luz mais duradoura (*Membrillo*). A imagem, em si, nunca pode ser narrada. Como “uma espécie de relação constante entre a morte e a vida” (Erice y Fernandez-Santos, 1976), sua presença é demarcada sobre uma ausência impactante: a imagem é lida como um disfarce, mas precisa ser conhecida como dúvida, inquietação, virtude da impossibilidade. A morte - atrás da imagem - não pode ser mais desprendida de uma realidade que está subtendida no domínio de uma rebeldia urgente e necessária, pois o tempo é uma marcação da ausência do filme:

E que é o filme além do que o sucedâneo do sonho, um sucedâneo da ausência de existência própria, um sucedâneo da morte? (Arocena, 1996: 122).

Da casa como refúgio ao lar como fragmentação em *Espíritu*, toda teoria fílmica subjacente ao cinema de Erice poderia, momentaneamente, decorrer da relação entre o tempo e a luz. A profunda e diversificada paleta de cores disposta nos três filmes clássicos, desde a densidade do efeito cromático de um raio de sol em *El sol del membrillo* à essência lúmica do cinematógrafo em *El espíritu de la colmena*, tentará reproduzir e manter a mesma tensão e a igual sobrevivência entre as margens do sonho - “o cinema é um meio de capturar a realidade e esperar que algo ocorra a partir destas imagens” (Erice, 1993) e o estado de vigília.

Nesse sentido, a temporalidade, que representa a ficção, ensaia-se sobre a luz (cinematográfica) que impõe uma condição da verdade: o enigma está no lugar em que o filme é lido não como uma representação, mas como uma fronteira entre a cor (o sonho, a interioridade) e a sombra (a paisagem externa).

Em suas margens mais omissas, o cinema, segundo Erice, pode ser escrito a partir de genealogias da rarefação, porque o tempo é um derramamento, um estado de ebulição em constante movimento, mas que permite apenas uma

aproximação associativa (magia-cinematógrafo em *El espíritu de la colmena*, distância-pertencimento em *El Sur*). O lugar que converte a representação em mensagem é estancado, portanto, não como à deriva da ficção, mas com um “sopro” (Erice, 1984: 12) que instaura o desejo: de seguir esperando a mensagem que não virá, em continuar buscando uma concepção que tenha que ver com a contemplação da ordem de uma afetividade primordial.

Entre tempo e luz, a densidade crono-pictórica será uma preocupação constante para o cineasta. A presença da luminosidade decorre de uma necessidade de romper (os vários planos frontais de um cinema fugitivo) com a situação do estranhamento, da insensibilidade característica de um mundo que parece sempre colidir, no âmbito daquilo que avança e é expiado, desde o caminho preferencialmente subjetivo dos personagens, atendendo o desejo de poder pensá-los de outra maneira:

Erice (sempre) filma os elementos míticos [a casa em *El Sur*, o cinema em *Espíritu*, a árvore em *Membrillo...*] de frente. Esta bidimensionalidade dota estes elementos de uma presença quase totêmica, ao mesmo tempo que se ajusta ao modo em que uma mente infantil constrói o mundo. (Hopewell, 1989).

Segundo o cineasta, viver um sonho (da realidade do cinema) tem, portanto, a ver com a visão (fílmica) da construção arquetípica da história do tempo (inserido na imagem) que convoca a um estranhamento lido como uma humanidade maior, subjacente a uma identificação possível – ainda que apenas fugazmente realizável. A imagem, dilatada sobre si mesma, esconde, por detrás da identificação visual aparentemente mais acessível, uma sensibilidade ilimitada e é um artefato pulsante: aquilo que sobrevive dependente de uma negação como valor da sede de estar em si, mas que aprende, todo instante, com a reflexão sobre a paisagem ao redor, seus objetos vazios, fantasmagóricos, sua realidade maior (o cinema em *Espíritu* e *Sur*, o sonho do pintor em *Membrillo*) que é preche de um sentido de orientação e essências.

Em contrapartida, à conexão entre os personagens e suas obsessões, reflete uma ideia profunda de cinema como a experiência do sobreviver ao fim de uma infância (acreditar no desmembramento quando ele é mais presente e ameaçador). O cinema, em certo sentido, é um isolamento que interfere na invocação de uma ausência (estruturante), que é alimento da subjetividade e consegue defender a sacralização da experiência mais verdadeira: a vida que as imagens revelam como entendimento sobre aquilo que não pode ser compreendido de outra forma.¹⁴

Nesse sentido, o cinema, carregado de tempos, é, da mesma forma, um acontecimento vital que se articula pela capacidade de “resistência e experiência” (Erice, 2000). A obsessão dos protagonistas pela captura da ‘memória da imagem’ (vidas outras, nostalgias distantes, sonhos alhures) nos filmes do diretor, remete a ideia das personificações impossíveis, junto à dificuldade em conceber uma experiência sem que ela tenha que ver com uma ressonância interior, revelando, ainda, uma luta mais importante: contra a imobilidade da situação de um corpo que espera, sem ser atendido, pela ramificação da imagem, ou pela insistência da luminosidade em ir embora, sempre que os olhos se ocupem de investigá-la.

O cinema pode ser observado quanto a sua inevitabilidade casuística, segundo Erice, em relação à dimensão do plano, antítese da imagem. Talvez uma das falas mais reveladoras do cineasta seja justamente em relação a essa contraposição (entre imagem e plano):

Antes que falar de imagens, prefiro falar de planos. Quando era jovem acreditava na beleza da imagem, mas hoje penso, sobretudo, na justeza do plano. Porque o cinema - esta é uma das lições que aprendi - não é uma questão de imagens, mas de planos. A beleza de um plano, sua justificação, seu acerto, é algo muito diferente a beleza de uma imagem... Os planos são a maneira com que as imagens de um filme respiram.

14. “O cinema para mim foi uma forma de descobrir o mundo, de formar parte dele em uma época, nosso pós-guerra, caracterizado pelo isolamento. Daí que tive entendido o cinema como meio de conhecimento, como forma de desvelar uma verdade comum, algo que não se sabe de antemão, talvez porque se perdeu ou esqueceu em meio ao tráfico da vida” (Erice, 2000).

Tem que ver, sobretudo, com a duração, com o ritmo. Até o ponto que se pode dizer que existe cinema, verdadeiro cinema, somente quando as imagens respiram. No caso contrário, as imagens fecham-se sobre si mesmas e somente ostentam uma beleza decorativa. Mas nos pontos que você menciona, eu acrescentaria o som, a trilha sonora em sua totalidade, que para mim é também um recurso básico. Sobre o silêncio, Robert Bresson, o maior cineasta vivo, ainda que há muito não exerça, escreve algo que convém recordar: ‘O cinema sonoro inventou o silêncio’. O silêncio do cinema mudo era de outra ordem, uma vez que as imagens eram capazes de falar com uma eloquência especial. (Erice, 2000).

O plano densifica a imagem porque acolhe um silêncio (a duração, a dilatação orgânica de uma temporalidade com vida própria) em seu interior, o que possibilita uma metamorfose que é, segundo Erice, a essência do cinema. Essa concepção cinematográfica está subsidiada pela materialidade (da imagem) que pode ser o suporte de um ocultamento - a beleza da imagem, muitas vezes, pode anular o registro, imerso em lacunas, em profundidades, em resistências, que o plano promove quando é estabelecido sobre o vigor da ideia da vida: a sala de cinema, metáfora de um mundo em que a luz é determinante, ensaia-se sobre um recipiente (a escuridão) muito particular, espécie de anti-lugar, ou puro derramamento, que a sensibilidade pode emergir mais facilmente.

A duração e o tempo da imagem tem, nesse sentido, uma intimidade absoluta, que revelam a gravidade da criação cinematográfica em um exercício de imaginação criativa absoluta. Se o filme é um campo de pertencimentos relativos ao estado de incongruências que tem a ver com um tempo *in illo tempore* (Eliade, 1989), o cinema é uma zona de fabricação arquetípica que configura uma realidade assombrada por seu próprio esvaziamento. De certa forma, a vida nunca pode se mostrar além do que o primeiro abandono fílmico, porque a incursão pelo território do cinema revela, em Erice, um espaço que somente é apreensível se entendido como espelho de uma realidade lida como “fraude”:

O cinema (...) não precisava falar para se fazer entender e, além do mais, em relação com a vida, estabelecia um elemento de distanciamento que colocava de manifesto sua capacidade para mudar a ordem das coisas, para revelar os aspectos mais absurdos da vida cotidiana. Possuía um olhar essencial, similar aquelas que as crianças projetam sobre o mundo, capaz de colocar em revisão a lógica dos adultos em um instante, de evidenciar em um centímetro a fraude da realidade. Se foi tão popular é porque suas imagens apresentavam arquétipos humanos. (Erice, 2000).

A questão central da temporalidade (do plano, da estrutura cinematográfica) revela uma fascinação que é congruente com os personagens dos três filmes: a equidistância entre uma teoria sobre a inevitabilidade (da luz em fugir, do passado em desaparecer, do cinema em se criar), exhibe uma interioridade que apalpa a condição onírica sem induzir uma reprodução, mas entender a imagem como pêndulo: dela mesma sobre o registro e o ocultamento da realidade.

Por sua vez, a realidade que se esconde atrás de cada fotograma tem a ver com a interferência da luz em um espaço de escuridão completa. Ela é um instante da imagem que atinge um núcleo de sedimentos afetivos, espécie de acontecimento fílmico que traduz uma sensibilidade ainda não emancipada. Nesse sentido, como escreve Arocena, sobre o cinema do cineasta, “o presente está marcado pela voz, enquanto o passado está constituído por imagens” (1996: 202).

A experiência cinematográfica não está, nesse aspecto, na disponibilidade com que, entre forma sonora e efeito lúmico, a realidade seja reconstituída como resistência; ao contrário, assistir ao filme é, de certo modo, assistir ao enterramento da realidade pela compreensão do relativismo de todas elas. Aqui, a memória não é absoluta. Espécie de substrato não narrado da sensibilidade que prima pela captura, pela intensidade, e não pela verdade. A ficção se ‘assopra’ para dentro de uma realidade que depura um universo de cancelamento de seu sentido mais obsedante: o vínculo suposto entre o

real e sua forma oculta, imagem não como revelação da identidade perdida, mas como realização (da impossibilidade de conter seu término, de abraçar seu confinamento).

A luz (cinematográfica) é a dimensão que afasta as sombras da ideia da realidade absoluta porque posiciona os corpos em espécies de zonas escuro-luminosas que intensificam o efeito dramático – e ao mesmo tempo verdadeiro – da circulação da vida. A memória (da imagem), portanto, só tem sentido na duração do plano e na capacidade com que a dilatação e a refração da luz incidem sobre os corpos fílmicos, de certa maneira, dependentes da imobilidade e do silêncio da construção cinematográfica.¹⁵

Nesse sentido, todo filme, segundo Erice, significa um modo de compreensão da realidade que se posiciona ‘atrás da imagem’, por onde ela provavelmente não consegue capturar o inapreensível (a realidade) e esperar que ela siga insistindo em não ser abarcada: as imagens estruturam sentimentos que, da ordem da provisoriedade, não cessam jamais de serem transportados (o núcleo do filme é um núcleo da espera das imagens em escreverem sobre um trabalho - interminável – de uma memória que ainda não pôde ser narrada).

As imagens retiram, a fórceps, a condição de estrangeiridade da memória enterrada como solidão do anonimato. Mas, ao retirarem a subjetividade do seu dilaceramento, recompõe-na em um universo lúmico que é transformado em realidade a todo instante: o real, no cinema do cineasta, é semelhante a uma estátua no jardim da medusa (ou como um sonho que deixou a pálpebra), que, desde seu centro desarticulador, é perdido para um endurecimento-petrificação, mas que pode ser visto através das suas fissuras (a câmera demora, o pintor aprende, o cineasta espera).

15. Como diz Bresson (1979), um dos cineastas preferidos de Erice: “Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica por meio da imobilidade e do silêncio”.

Reivindico o cinema que não recria uma verdade de antemão, a que refletem os roteiros, mas aquele que busca através da rotação uma revelação. Como cineasta, esta experiência me obrigou a retornar as fontes do cinema. (...) filmei mais como um primitivo que como um realizador moderno. (Erice, 1992).

Não existe, em Erice, estado subjetivo sem a possibilidade de ver as imagens o que elas perfeitamente propulsam e também escondem. O cinema é, aqui, um transportador (de movimentos dos sonhos, das atitudes dos corpos, das obsessões do olhar em suspeitar e suspender uma forma única da realidade).

Por isso, o terceiro filme e último longa-metragem do cineasta é sobre um pintor que se entrega na captura da luz em um corpo (a árvore que resiste manter a forma apesar da aparente capa de imobilidade). A lentidão - da imagem mais próxima e mais afastada da realidade - é, não obstante, toda a essência do cinema, segundo Erice. O fracasso da mão do artista (Antonio López) em poder capturar a árvore na tela e os limites do reconhecimento das ausências (a duração do filme como a duração do fruto na árvore) pela câmera do cineasta revela aquilo que está inevitavelmente no princípio de cada fotograma: as imagens são, inevitavelmente, sentidas, antes que conhecidas através do que esperam.¹⁶

El sol del membrillo é um filme que se detém sobre os processos de construção da captura, fugaz, da essência (móvel) de uma árvore com frutos, por um pintor que sabe que tal projeto é da ordem do inabarcável: pintar é, em si, para Antonio López apenas uma justificativa para estar ao lado da árvore, caracterizado por uma disposição para o acompanhamento e para o desejo de construir a representação depois da morte do olhar - olhar múltiplas vezes para conseguir que a morte (da representação idealizante) não nos paralise, e seja substituída pelo sucessivo e laborioso da disposição para a pintura. Da

16. O filme que apresenta as estratégias do pintor Antonio López para, através de um sonho narrado para o cineasta, 'escrever sobre a luz que incide em uma árvore carregada de frutos condenados a morte'; *El Sol del Membrillo* nasce, portanto, das estratégias de Erice para produzir um diário das memórias de um artista.

mesma forma, Erice trabalha com o documentário para escrevê-lo em um processo paralelo a espera do pintor pelo rastro de luz ideal sobre um fruto que sempre e inevitavelmente irá cair, porque a determinação da pintura é a mesma que a do filme: lançar um olhar sobre o processo pictoriográfico e cinematográfico, para, então, na solidão da espera, sentir-se acompanhado.

Trata-se, tal como escreve Arocena (1996), de “lançar a linha de pesca no rio e esperar”. O filme, potencialmente, nasce dessa força da necessidade de conhecer pelo olhar, e dos riscos desse conhecimento quando ele é seguido de uma captura e por uma representação. Sobre a detenção da temporalidade, filmar\pintar é um processo que se sabe que não terá fim jamais, porque, sempre e de alguma forma, o desejo do artista insiste em debruçar-se sobre um objeto e escrever nele todas as fissuras:

... a ficção está no olhar... não comungo com o mito da objetividade. A verdade no cinema, como toda forma de arte, tem que ser conquistada. A ficção está presente no olhar que projetamos sobre as coisas, também quando as observamos através da lente de uma câmera. Supõe, além disso, uma interpretação. E o que interpreta, cria: o ‘eu’ não deixa de atuar. (Erice, 2013b).

Não obstante, a particularidade (cinematográfica) é mais resistente que a pictórica: acompanha um ‘objeto’ que, nesse caso, aventura-se em outro objeto. A câmera ‘ritualiza’ a ritualidade delimitando a percepção em um caráter, também de espera, mas movida por uma insistência outra: o processo fílmico-criativo é um processo de observação de uma dialética imprecisa e perspectivista, pois o jogo (a luz sobre a natureza bruta, investida da condição do movimento) entrelaça-se com a liminaridade artística. Pintor e cineasta estão em um processo duplo de acompanhamento de uma realidade que será sempre e indefectivelmente sobrevivida além de toda vontade de registro; revela-se, portanto, na crítica de um conhecimento que só faz sentido se decomposto da sua vontade referenciante.

A câmera é emancipatória, mas seu princípio intencional não. Desse modo, o reconhecimento por parte do pintor de que a tarefa de transpor para a tela a árvore que não se comportará nunca de uma mesma maneira, apesar da superfície, é um reconhecimento da ordem da impossibilidade, sempre. Dessa sabedoria íntima (e dessa comunhão desconhecida) nasce a pintura (e o filme que a acompanha) porque a natureza se imporá, mas a experiência de experimentá-la estará na pretensão da espera. Ainda assim, pintura e cinema não utilizam os mesmos álibis e, próximos na arte, separam-se, segundo Erice, na dimensão das suas matérias-primas:

Filmar implica uma operação muito diferente de pintar. Sem dúvida, a pintura também expressa o tempo. Mas é a linguagem do cinema que contém o tempo, como se fosse um recipiente, e incorpora na sua expressão, para lá do movimento, um elemento novo: o correr, a duração. (Erice, 2013a).

Assombrada pelo que resta (da espera da) imagem, a compreensão da vida, entretanto, vem com o processo de envelhecimento da árvore, do declínio\ esgotamento o artista, da necessidade do fim do filme. Da mesma forma, o resíduo da temporalidade se instaura como o centro (a insistência está em que o centro, no documentário, está fora do lugar do registro) persistente daquilo que mais compromete: a própria árvore é um corpo - a natureza prestes a eclodir a todo instante no fruto que vai cair e impossibilitar o retrato.

Fixar o tempo a partir de certos elementos vivos, em mutação permanente, como o sol e a árvore, é algo cheio de utopia e de certa maneira condenado ao fracasso... E o que me parece extraordinário é o modo com que Antonio López vivia esta experiência, desprovido de todo o sentimento épico, com uma naturalidade total. Tenho a impressão que ele aceita naturalmente o gênero da fatalidade, integrando-a em sua vida e sua obra. É pelo que afirmo que para ele pouco importa o resultado. O que deseja, antes de tudo, é estar próximo da árvore. (Erice, 1992).

Para o cineasta, em certo sentido de forma muito paralela, filmar é também converter a experiência em inacabamento: ver para não desejar cognoscer, rodar para poder esperar mais. Mas, isso não equivale a dizer que o filme é um mero apoio para o processo de conhecimento.¹⁷

O que provavelmente se espera, aqui, é naturalizar um adiamento, pretender uma breve e sucessiva metáfora para a vida (com múltiplas fontes) sem forma; é pela incapacidade em capturar o tempo e abandonar uma espera que pintor e cineasta coincidem em *El sol del membrillo*, pois o tempo (que se detém numa imagem) é apenas uma realidade que não é mais falsa, mas, todo o contrário, que diagnostica um desejo de dignificar uma espera (e um movimento de alimentar-se dessa, sem medo da presença ser invasiva, pois não se trata disso).

O filme, sempre, se recusa em terminar. Visto sucessivas vezes, afoga-se, no fim, em sonho. A máxima de Bresson (1979), em *Eric*, parece não ter limite: “Não se tem que buscar, tem-se que esperar”.

Referências bibliográficas

- Adell, M. C. (2009). “El Sur”, In: Salvador, A. *Español de Cine*. Barcelona: Blume.
- Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- Eliade, M. (1989). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.
- Eric, V. (1961). “Plácido, de Luis Berlanga”, *Nuestro Cine*, n. 5, Madrid, novembro, s/pág.
- _____ (1962). “Responsabilidad y Significación Estética de una Crítica Nacional”, *Nuestro Cine*, n. 15, Madrid, dezembro, s/pág.
- _____ (1965). “La Pasión del Poeta”, *Nuestro Cine*, n. 46, Madrid, s/pág.
- _____ (1983). “En El Camino del Sur: Una Conversación con Víctor Erice”, *Casablanca*, n. 31\32, Madrid, julho\agosto, s/pág.

17. Talvez seja justamente o contrário, e devemos lembrar, sempre, o que diz Godard (*apud* Arocena, 1996, P. 300): “descrever é observar mutações”.

- _____ (1984). “Entretien avec Víctor Erice”, *Positif*, n. 278, Paris, abril, de pág 12-19.
- _____ (1992). “Entrevista con Víctor Erice”, *El Mundo*, Madrid, 12 de maio.
- _____ (1993). “Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de Reproduire les Apparences”, *Positif*, Paris, maio, s/pág.
- _____ (2000). “Entrevista con Víctor Erice”, *La Jornada Semanal*, 6 de fevereiro, s/pág.
- _____ (2002). “Entrevista con Víctor Erice: Carlos Reviriego”, *El Mundo*, 15 de maio, s/pág.
- _____ (2010). “Entrevista con Víctor Erice: Cannes”, *Cannes*, 17 de maio, s/pág.
- _____ (2013a). “Entrevista con Víctor Erice: Jorge Mourinha”, *Público*, 13 de setembro, s/pág.
- _____ (2013b). “Entrevista con Víctor Erice: José Luis Alvarez Cedena”, *Caimán Cuadernos de Cine*, dezembro, s/pág.
- _____ & Fernandez-Santos, Á. (1976). *El espíritu de la colmena*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 31-33.
- Hopewell, J. (1989). *El Cine Español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: El Arquero.
- Latorre, J. (2006). *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Zunzunegui, S. (1994). “Entre la Historia y el Sueño: Eficacia Simbolica y Estructura Mítica en *El espíritu de la colmena*”, In: Zunzunegui, S. *Paisajes de la Forma: Ejercicios de Análisis de la Imagen*. Madrid: Cátedra.

Autores

Victor Guimarães

Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), com a pesquisa *Figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano*. Crítico de cinema na revista Cinética desde 2012, foi professor do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, integrou as comissões de seleção do forumdoc.bh (2012 a 2015) e foi um dos coordenadores de programação do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2014). Tem ensaios e críticas publicadas em revistas como Doc Online (Portugal), Lumière (Espanha), Imagofagia (Argentina), Senses of Cinema (Austrália), Desistfilm (Peru) e La Furia Umana (Itália). É autor do livro *O hip hop e a intermitência política do documentário* (PPGCOM/UFMG, 2015), organizador de *Doméstica* (Desvia, 2015) e co-organizador de *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros* (PPGCOM/UFMG, 2015). É membro do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência.

E-mail: zictorzictor@gmail.com

Pedro Veras

Pesquisador de cinema, ensaísta e tradutor, também atua como curador. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, sendo graduado também em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). É membro do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. Integrou a comissão de seleção da mostra internacional do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (2016).

E-mail: pedrofveras@gmail.com

Ricardo Vieira Lisboa

Crítico no site de cinema À pala de Walsh, que co-fundou e coordena, programador de curtas metragens no IndieLisboa - Festival Internacional de Cinema de Lisboa, (vídeo-ensaísta e realizador). Licenciou-se em Matemática Aplicada e Computação pelo Instituto Superior Técnico onde também obteve o Mestrado na área de Matemáticas Puras. Encontra-se a terminar o mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema na área de Dramaturgia e Realização. A sua dissertação versa sobre as questões do restauro cinematográfico, com especial enfoque no filme *Três dias sem Deus* (1946), de Bárbara Virgínia.

E-mail: rmpvlx@gmail.com

Eduardo Tulio Baggio

Docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFPR), especialista em Comunicação Audiovisual (PUC-PR), mestre em Comunicação e Linguagens (UTP) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese: *Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico*. Líder do grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (UNESPAR/CNPQ), membro coordenador do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento) e coordenador do ST Teoria dos Cineastas da SOCINE. Atua também como cineasta com ênfase em documentarismo.

E-mail: baggioeduardo@gmail.com

Juslaine Abreu Nogueira

Docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), especialista em Literatura e Ensino pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) e graduada em Letras Português-Inglês também pela Unioeste. Suas atividades estão voltadas para a área dos Estudos do Discurso e da Educação, perseguindo os seguintes temas: Cinema, Corpo e Produção de Subjetividades, bem como Escola, Infância e Poder, especial-

mente a partir das teorizações de Michel Foucault. Pesquisadora do grupo de pesquisa Cinema - criação e reflexão - Cinecriare (Unespar/CNPq) e do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação - Labin (UFPR/CNPq).

E-mail: letrasjus@yahoo.com.br

Manuela Penafria

Professora nos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, na UBI-Universidade da Beira Interior. Das suas publicações destaca o livro: *O paradigma do documentário – António Campos, cineasta* (2009) resultante da sua tese de doutoramento e o artigo: “A web e o documentário, uma dupla inseparável?” (2014). Participou em painéis de avaliação de doutoramentos e pós-doutoramentos, da FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia e em júris do ICA-Instituto do Cinema e do Audiovisual. Membro do conselho editorial de revistas em Portugal e no Brasil, assim como membro da comissão científica em vários eventos. Membro do Conselho Consultivo da AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, onde é co-coordenadora do GT “Teoria dos cineastas”. Co-editora da Revista *DOC On-line* e investigadora do Labcom.IFP.

E-mail: manuela.penafria@gmail.com

Henrique Vilão

Em 2011 foi produtor dos Festivais de Outono, em Aveiro, sob a direcção artística de António Chagas Rosa, com financiamento da Direcção-Geral da Artes e produção da Fundação João Jacinto Magalhães em associação com o Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro (DECA). Em 2012 ingressa no curso de Cinema na Universidade da Beira Interior, tendo-se licenciado em 2015. Actualmente frequenta o mestrado em Cinema na mesma Instituição. Apresentou artigos no I Seminário de Investigação de Cinema (UBI) e na IX edição das Jornadas de Cinema em Português (UBI).

E-mail: henriquemvilao@gmail.com

Tiago Ramiro

Licenciado em Cinema e Audiovisual, pela Escola Superior Artística do Porto. Frequenta o Mestrado em Cinema na UBI. Montador do filme *A glória de fazer cinema em Portugal* (2015), de Manuel Mozos (2015). Em curtas-metragens ocupou os cargos de produção, realização, assistência de realização, destacando-se o filme *Fantasma* (2016), de Ricardo Alves, estreado no Festival Curtas de Vila do Conde. Apresentou a comunicação: “O meu amigo Mike ao trabalho”, no V Seminário de Trabalho Sobre Cinema Português, na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, 2016.

E-mail: tiago.pinto.kc@gmail.com

Bogna M. Konior

Is a scholar, curator, and an artist. She is a PHD Candidate at Hong Kong Baptist University and the director of the Institute for Critical Animal Studies, Asia. She is currently working on her dissertation: *The Anthropocene that never was and the humanity to come: media arts as animist activism*.

E-mail: bognakonior@gmail.com

Fernando Andacht

Doutor em Filosofia (Dr. Phil.) pela Bergen University, Noruega. Foi bolsista da Fulbright no Research Center for Language & Semiotic Studies (Indiana University, Bloomington) e da Alexander von Humboldt Stiftung, na Technische Universität, Berlim. Pertence à categoria Nível II do Sistema Nacional de Pesquisadores/ANII, Uruguai. Professor Titular e Coordenador do Departamento de Teoria e Metodologia, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Montevideo. Professor Convidado da Pós-graduação (Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens), na Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil. Lecionou nos Estados Unidos, Noruega, Alemanha, Brasil, Chile e Canadá. Publicou 10 livros, e mais de 100 artigos em inglês, francês, português e espanhol

em seus campos de pesquisa: o estudo semiótico da comunicação e o da representação do real na mídia audiovisual, especificamente, os gêneros do documentário e do reality show.

E-mail: fandacht@gmail.com

Caterina Cucinotta

Doutora em Ciências da Comunicação (Cinema e televisão) pela FCSH da UNL-Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre Vestuário no Cinema Português, com bolsa FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia. É investigadora do CECC-Centro de Estudos em Comunicação e Cultura. Tem escrito diversos artigos e capítulos de livros, especialmente sobre cinema português e suas ligações com a direcção de arte. É membro da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento e dos GT História do Cinema Português e Cinema em Português. Licenciou-se em Estudos Artísticos (especialização Teatro e Cinema), na Faculdade de Letras, da Universidade de Palermo e obteve mestrado em Cinema e televisão, pela Faculdade de Letras, da Universidade de Bolonha. Trabalhou como jornalista *freelancer* em Itália e em Portugal. Tem um percurso profissional na área do figurino de cinema.

E-mail: caterina.cucinotta@gmail.com

Denize Correa Araujo

PhD – UCR-EUA e Pós-Doutora – Ualg – Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado UTP; Pesquisa em Cinema e Audiovisual. Diretora do Clipagem – Centro de Cultura Contemporânea; Membro do Conselho Internacional da IAMCR; Co-Curadora do FICBIC – Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba; Líder do GP CIC, CNPq e do GT Imagem e Imaginários Midiáticos, Compós; Vice-Head do WG Visual Culture, IAMCR.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

André Rui Graça

Licenciado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra e Master of Arts em Estudos Fílmicos pela University College London, onde neste momento está a finalizar o doutoramento com uma tese sobre o comércio do cinema português. É bolseiro de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia e investigador colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Coordena, conjuntamente com Manuela Penafria e Eduardo Baggio, o Grupo de Trabalho “Teoria dos Cineastas”, da AIM -Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

E-mail: andreruig@gmail.com

Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM\UTP). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II (Sociologia da Arte, Estudos Culturais, Antropologia Audiovisual). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Desdobramentos Simbólicos do espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES). Seus estudos abrangem a área das mediações culturais, estudos diaspóricos, identidades emergentes, sociologia dos processos migratórios, as construções das alteridades *in between* na cinematografia contemporânea, cinema ibero-americano, antropologia audiovisual, etc. Desenvolve pesquisas, na atualidade, sobre a identidade e o tratamento sinedóquico das minorias no cinema ibero-americano; a questão das políticas de representação da memória no cinema documentário; as Teorias dos Cineastas.

E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

INVENÇÃO FIGURATIVA E PENSAMENTO FÍLMICO

Victor Guimarães & Pedro Veras

Resumo: O texto pretende articular algumas contribuições da abordagem do cinema sob a perspectiva da figuratividade fílmica às discussões contemporâneas sobre o pensamento inerente às obras cinematográficas. Tendo em vista as peculiaridades dessa perspectiva em relação a outras tendências analíticas contemporâneas, buscamos destacar seu potencial para oxigenar o campo de estudos Teoria dos Cineastas.

Palavras-chave: figura; análise figurativa; figuratividade fílmica; pensamento fílmico; teoria dos cineastas; Nicole Brenez.

Abstract: The article aims to link some contributions of the approach to cinema known as film figurativity – especially Nicole Brenez’s work – to the contemporary discussions about the thoughts inherent to cinematographic forms. Considering this perspective’s peculiarities in front of other contemporary analytic trends, we seek to emphasize its potential to oxygenate the field of Filmmaker’s Theory.

Keywords: figure; figurative analysis; film figurativity; filmic thought; filmmaker’s theory; Nicole Brenez.

O RESTAURO CINEMATOGRAFICO E A TEORIA DOS CINEASTAS: O CASO DE BÁRBARA VIRGÍNIA

Ricardo Vieira Lisboa

Resumo: O restauro cinematográfico não possui uma teoria geral, no entanto vários académicos têm proposto tipologias de restauro, entre elas a do restauro segundo as intenções do criador. Neste artigo estabelece-se a correlação entre esta tipologia do restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas. Como caso de estudo considera-se o filme parcialmente perdido, *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia e, recorrendo a uma análise de fontes directas, avalia-se se o discurso da cineasta constitui uma teoria.

Palavras-chave: restauro cinematográfico, Teoria dos Cineastas, cinema português, mulheres realizadoras.

Abstract: Film restoration does not hold a general theory, however several scholars have proposed restoration typologies, one of those is based on the creators' intents. This article establishes a correlation between this type of film restoration and the Filmmakers' Theory. As a case study, I consider the partially lost film, *Três dias sem Deus*, directed by Bárbara Virgínia. I will analyze a set of direct sources in order to assess if the filmmaker's discourse is a theory.

Keywords: film restoration theory, Filmmakers' Theory, Portuguese cinema, women filmmakers.

FILME TEORIA: FORMULAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A REGULAÇÃO DA VIDA NO DOCUMENTÁRIO SANTA TERESA

Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira

Resumo: A partir de premissas da Teoria dos Cineastas, o objetivo do estudo é buscar a compreensão de possíveis formulações teóricas oriundas do documentário Santa Teresa e estabelecer um diálogo do filme com outras

teorias relacionadas à biopolítica. Buscamos também apontar para os aspectos próprios dessas formulações teóricas ligados às características de especulação, coerência e explicação.

Palavras-chave: Teoria dos Cineastas; filme teoria; biopolítica.

Abstract: Based on premises of the Filmmaker's Theory, the objective of the study is to understand the theoretical formulations on the documentary *Santa Teresa* and to establish a dialogue between the film and other theories related to biopolitics. We also seek to understand the proper aspects of these theoretical formulations related to the characteristics of speculation, coherence and explanation.

Keywords: Filmmaker's Theory; movie theory; biopolitics.

O ATO DE CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA E A "TEORIA DOS CINEASTAS"

Manuela Penafria, Henrique Vilão & Tiago Ramiro

Resumo: Pretendemos discutir se o filme é uma teoria e que essa "teoria" possa contribuir para a discussão de temáticas da teoria do cinema, de cariz científico. Inserido no âmbito da abordagem "Teoria dos Cineastas" pela qual não apenas os filmes mas, também, o discurso verbal e escrito dos cineastas se apresenta como um modo viável e legítimo para compreender o cinema, este artigo pretende abordar a possibilidade da teoria ser elaborada apenas a partir dos filmes, ou seja, uma teoria que advém do processo criativo.

Palavras-chave: teoria; filme; cinema; processo criativo; Teoria dos Cineastas.

Abstract: We intend to discuss if a film is a theory and if that theory may contribute to the scientific cinema theory's discussions. Adopting the scope of the "Filmmaker's Theory", this text assumes that films, and also both the verbal and the written discourses of the filmmakers are a viable and legiti-

mate way of understanding cinema. But, this texts intends to address the possibility of a cinema theory being elaborated only from the films, that is, a theory that encounters or comes from the creative process.

Keywords: theory; cinema; film; creative process; Filmmaker's Theory.

TOWARDS NONHUMAN PERSONHOOD: READING JEAN EPSTEIN'S ESSAYS THROUGH ANIMISM

Bogna M. Konior

Resumo: O texto revisita os ensaios de Jean Epstein sobre cinema a partir do agora chamado “novo animismo”, da Antropologia contemporânea. O meu argumento é que o pensamento de Epstein sobre cinema sendo inerentemente animista, antecipou a atual reabilitação do animismo como uma ontologia da pessoa relacional. Os escritos de Epstein permitem um novo enquadramento conceptual, no centro do qual assenta uma aproximação da política não-antropocêntrica com a práxis cinematográfica, alterando o enfoque da representação para a relação.

Palavras-chave: teoria do cinema dos primeiros tempos; animismo; ontologia; práxis cinematográfica; antropocentrismo.

Abstract: This article revisits Jean Epstein's essays on the cinema by reading it through what is now called 'new animism' in contemporary anthropology. I argue that Epstein's own theorization of the cinema as inherently animistic anticipated the current revival of animism as an ontology of relational personhood. Epstein's writings can provide a novel conceptual framework, at the heart of which lies approaching non-anthropocentric politics through the filmmaking practice, shifting focus from representation to relation. Keywords: early film theory; animism; ontology; filmmaking practice; anthropocentrism.

PASOLINI Y PEIRCE: ENCUENTRO DE DOS PENSADORES HEREJES EN EL CAMPO DE LOS SIGNOS

Fernando Andacht

Resumen: Sobre la producción teórica de Pasolini, se destaca su realismo extremo (ingenuo?) y del todo opuesto a la semiología triunfante de aquella época, su debate en el Festival de Pesaro con Metz y Eco, por ejemplo. Mucho menos se escribe sobre su afinidad epistemológica con la obra de otro polémico pensador, el fundador de la semiótica triádica, C. S. Peirce. Sobre esa proximidad teórica trata este trabajo, que así reivindica la validez y relevancia de la reflexión teórica de Pasolini.

Palabras clave: Pasolini; Peirce; Semiótica.

Abstract: On the theoretical production of Pasolini, one emphasizes its extreme (naive?) Realism and completely opposition to the triumphant semiology of that time, as in its debate in the Festival of Pesaro with Metz and Eco, for example. Much less is written about his epistemological affinity with the work of another controversial thinker, the founder of triadic semiotics, C. S. Peirce. About this theoretical closeness treats this text, which thus claims the validity and relevance of Pasolini's theoretical reflection.

Keywords: Pasolini; Peirce, Semiotics.

ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO: SE A ESTÉTICA APROXIMA-SE DOS MATERIAIS, O ECRÃ TRANSFORMA-SE EM POESIA

Caterina Cucinotta

Resumo: António Reis e Margarida Cordeiro deixaram uma filmografia breve mas intensa na qual, se seguirmos a sua linha de pensamento, as imagens em movimento revelam percursos teóricos singulares, hoje em dia atuais, porém pouco investigados. Neste texto, apresento e discuto uma conexão inesperada entre a evolução da recém nascida “Sartorial Philosophy”,

de Giuliana Bruno e as visões sobre a ligação entre os planos, a “Estética dos Materiais” e a “Complexificação da Realidade” que já nos anos 1970 surgiram no pensamento dos dois realizadores.

Palavras-chave: estética; materiais; figurinos; texturas.

Abstract: António Reis and Margarida Cordeiro left us a small but intense filmography in which, if we follow their thought, their movement images show peculiar theoretical routes, still actual but not so much investigated. I will present and discuss an unexpected connection between the evolution of the new born Sartorial Philosophy by Giuliana Bruno and António Reis and Margarida Cordeiro’s vision about the connection of the shots and also about the Aesthetic of the Materials and the Complexity of the Reality that emerged in the two director’s thought in the 70s.

Keywords: aesthetics; materials; costumes; textures.

AGNÈS VARDA: POR UMA POÉTICA DO RIZOMA ARTÍSTICO-AFETIVO

Denize Correa Araujo

Resumo: Este texto objetiva conduzir um estudo sobre os depoimentos de Agnès Varda em relação à sua obra cinematográfica, com ênfase em seu filme *As praias de Agnès* (2008). Através de entrevistas e comentários da cineasta, pretendo trilhar um caminho que leve a uma possibilidade de caracterizar, em seu percurso, um fazer cinematográfico que denomino de “poética do rizoma artístico-afetivo”.

Palavras-chave: cinema; poética; rizoma artístico-afetivo; intertextualidade; subjetividade.

Abstract: This text intends to conduct a study about Agnès Varda’s testimonies in relation to her cinematography, focusing especially on her film *The Beaches of Agnès* (2008). Through Varda’s interviews and comments, I

intend to follow a track that can lead to a possibility to characterize, during its way, a cinematographic construction that I denominate “poetics of the artistic-affective rhizome”.

Keywords: cinema; poetics; affective-artistic rhizome, intertextuality, subjectivity.

O ESPECTADOR VISTO PELO CINEASTA: FERNANDO LOPES, PAULO ROCHA E JOÃO CÉSAR MONTEIRO

André Rui Graça

Resumo: O texto propõe um estudo acerca das visões de três cineastas portugueses fundamentais e de alto perfil público (Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro) sobre a figura do espectador. Mais do que entender a sua relação com o público, é objetivo desta investigação analisar as suas ideias, contribuindo assim não só para uma compreensão do seu pensamento, mas também para o desenvolvimento de uma teoria dos cineastas.

Palavras-chave: Cinema Português; Teoria dos Cineastas; entrevistas.

Abstract: The following text deals with the visions of three high-profile Portuguese directors (Fernando Lopes, Paulo Rocha, and João César Monteiro) on the spectator. More than assessing their relation with audiences, it falls within the scope of this inquiry the analysis and systematisation of their thoughts, therefore contributing not just to the understanding of their thinking, but also to the development of a filmmaker’s theory. Keywords: Portuguese cinema; Filmmaker’s Theory; interviews.

NOTAS (CINEMATOGRÁFICAS), APROXIMAÇÕES (TEÓRICAS), VESTÍGIOS (FÍLMICOS): O CINEMA COMO MEMÓRIA DA IMAGEM NÃO NARRADA EM VÍCTOR ERICE

Rafael Tassi Teixeira

Resumo: O texto observa o pensamento de Víctor Erice concentrado em suas falas nas raras entrevistas, desde a década de 1960 (*Positif, Nuestro Cine*) até às mais recentes (*Caimán, Público*), que servem para um cinema de conceitos, passando pela ‘captação do inapreensível’ em pequenos “sopros de ficção” ensejados com a representação que é naufraga (da matéria) e a realidade que é instante (da imagem).

Palavras-chave: Teoria dos Cineastas; Victor Erice; cinema, criação e subjetividade.

Abstract: The text observes the thought of Víctor Erice focusing on this speech both in the rare interviews, since the 1960s (*Positif, Nuestro Cine*) and in the latest ones (*Caimán, Público*), in which he presents film concepts, the ‘capture of the elusive’ in small “fiction blows” motivated by the representation that is castaway (of the matter) and the reality as an instant (of the image).

Keywords: Filmmakers’ Theory; Victor Erice; cinema; creation and subjectivity.

Dando seguimento ao primeiro volume – *Ver, ouvir e ler os cineastas* –, esta segunda coletânea, intitulada: *Propostas para a teoria do cinema*, aprofunda a investigação no âmbito da abordagem "Teoria dos Cineastas". No essencial, mantemos a atenção no discurso dos cineastas - verbais, escritos ou fílmicos. Este segundo volume é dedicado quer à discussão da própria abordagem "Teoria dos Cineastas", na sua eventual amplitude ou delimitação quer à sua efetiva operacionalização no sentido em que propõe distanciar-se da exposição do pensamento dos cineastas e avançar para um diálogo profícuo com a teoria do cinema de cariz científico.

Organização:



LABCOM.IFP
COMUNICAÇÃO, FILOSOFIA E HUMANIDADES
UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR



TEORIA
DOS CINEASTAS

Em parceria com:



GPCIC
comunicação
imagem e
contemporaneidade

GP CINECRIARE
CINEMA
criação e reflexão