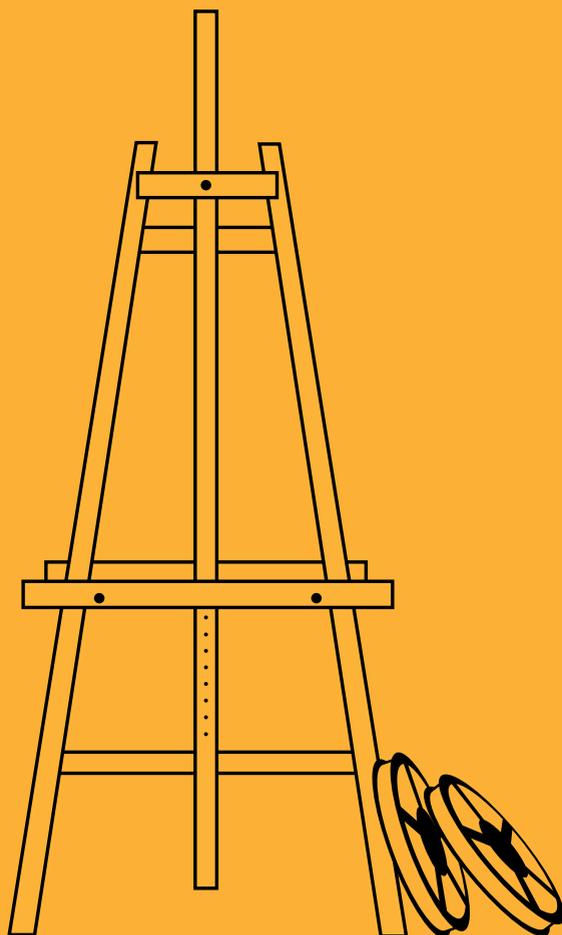
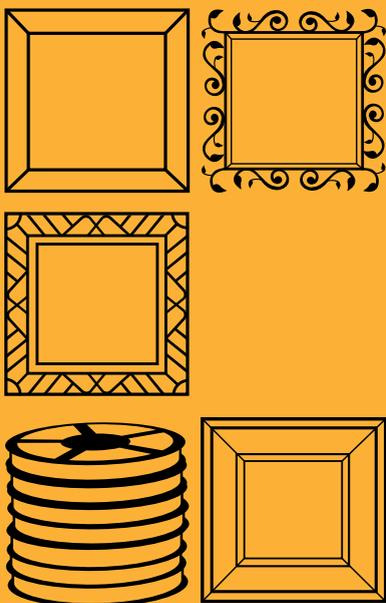


# CINEMA E OUTRAS ARTES III

## DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA  
ANA CATARINA PEREIRA  
ALFREDO TAUNAY  
LILIANA ROSA  
NELSON ARAÚJO  
(Editores)









# **CINEMA E OUTRAS ARTES III**

## **DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS**

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

## Ficha Técnica

### Título

Cinema e Outras Artes III  
Diálogos e Inquietudes Artísticas

### Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,  
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

### Editora LabCom

[www.labcom.ubi.pt](http://www.labcom.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Revisão

Com o apoio do Departamento de Artes da UBI  
e da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação  
– Sopcom

### Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)  
Cristina Lopes (paginação)

### ISBN

978-989-654-664-9 (papel)  
978-989-654-666-3 (pdf)  
978-989-654-665-6 (epub)

**DOI** 10.25768/20.04.05.01.12

**Depósito Legal** 469489/20

**Tiragem** Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

**Covilhã, 2020**

© 2020, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay  
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2020, 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

Apresentação	13
Um olhar no purgatório – Do azul da pintura ao azul do cinema Eduardo Paz Barroso	17
PARTE 1	
LITERATURA E POESIA	31
Bergman e Camus – um diálogo interrompido António Júlio Rebelo	33
“Pensas que é proibido morrer?” – Um olhar entre <i>Mouchette</i> , de Robert Bresson, e os “Poemas de Mouchette”, de João Miguel Fernandes Jorge Sofia Mota Freitas	47
O exílio de um escritor antifascista: A história de Carlo Levi no filme de Francesco Rosi Gaspere Trapani	61
A obra literária e cinematográfica <i>O Vendedor de Passados</i> , de José Eduardo Agualusa e Lula Buarque de Hollanda, no contexto da lusofonia e dos estudos dos elementos fílmicos Francisco Acioly de Lucena Neto e Natália Luiza Carneiro Lopes Acioly	71
Guel Arraes e a “estética do Cordel” no filme <i>Romance</i> (2008) Alfredo Taunay Colins	85
A proliferação dos vampiros durante as primeiras manifestações do gênero horror cinematográfico Juliana Porto Chacon Humphreys	103

PARTE 2	
PINTURA	123
Refutação de posição de Andrei Ujica e Boris Groys.	
Partilhas: cineastas- <i>pintores</i> /pintores- <i>cineastas</i>	125
Carlos Alberto de Matos Trindade e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade	
O impulso ecfástico no filme-ensaio: uma análise a partir de <i>Santiago</i> , de João Moreira Salles	147
Jorge Vaz Gomes	
<i>O Regresso</i> – Exemplo de um filme em diálogo com outras artes	161
Maria do Rosário Lupi Bello	
O que procuram e encontram os pintores no cinema?	177
Fausto Cruchinho	
Reflexões em torno das possíveis referências artísticas para a reconstituição histórica no filme <i>Os crimes de Limehouse</i> , de Juan Carlos Medina	193
Carlos Alberto de Matos Trindade	
Mário Peixoto's <i>Limite Limit</i> (1931) in between avant-garde and modernism	215
Juliana Froehlich	
PARTE 3	
PROCESSOS CRIATIVOS	237
<i>Hello, this is my day today</i> – dos <i>Weather Diaries</i> de George Kuchar à geração pós-internet	239
Ana Luísa Azevedo	
A enciclopédia como arte cinematográfica: ensaio sobre um género impossível e indispensável	259
Luís Nogueira	

Alegorias fílmicas: uma proposta de análise dos filmes <i>Nhá fala</i> ( <i>Minha fala</i> , 2002) e <i>A república di mininus</i> ( <i>A República das Crianças</i> , 2012), de Flora Gomes	273
Morgana Gama de Lima	
<i>Artist at work</i> . La filmación del proceso creativo	291
Elisenda Díaz Garcés	
Cinema Português e Outras Artes: tecnologias, materiais e pessoas em trânsito	307
André Rui Graça	
Um “experimento sociológico” – o lugar de Brecht na história do cinema	317
Maria Alzuguir Gutierrez	
O dizer trágico em <i>Hiroshima meu Amor</i> (1959), de Alain Resnais	331
Liliana Rosa	
Um hipotexto da cultura audiovisual <i>ciberpunk</i> : a participação de <i>Blade Runner</i> no regime de representação <i>ciberpunk</i>	345
André Malhado	
A impossibilidade da dissonância total no extraordinário caso de Assurancetourix	367
Paulo Dias	
Fundamentação teórico-prática para uma pedagogia da audiovisão	385
Pedro Florêncio	
Autoria e Organização	393



**Comité de leitura**

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira

Ana Catarina Pereira

Ana Isabel Soares

Caterina Cucinotta

Eugénia Pereira

Fátima Chinita

Felipe Muanis

Helder Gonçalves

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuela Penafria

Maria do Rosário Lupi Bello

Maria João Cortesão

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa



## **Apresentação**

O terceiro volume de *Cinema e Outras Artes – Diálogos e Inquietudes Artísticas* continua o complexo debate sobre a relação recíproca, tensa e intensa, entre o cinema e as outras artes. Os três capítulos, intitulados *Literatura e Poesia*, *Pintura* e *Processos Criativos*, exploram as vertentes poéticas, históricas, sociológicas e culturais que norteiam os processos de transposição fílmica; pesquisam os diálogos experimentais e palimpsésticos entre o cinema e a pintura e projetam gêneros “impossíveis”, novos olhares pós-internet, hipotextos de cultura audiovisual, dissonâncias, processos de recepção artística e propostas pedagógicas. Espelham, através das suas reflexões e pesquisas, uma constante inquietude investigativa.

Eduardo Paz Barroso, no texto de abertura, propõe uma análise visceral do azul – “a mais sentimental e a mais cruel das cores” – como metáfora do sonho e da sétima arte, desdobrada nos espaços entre o cinema e a pintura em *Blue Velvet* (1986), de David Lynch.

O primeiro capítulo – *Literatura e Poesia* – explora os percursos analíticos da transposição fílmica e o constante diálogo cultural e semiótico entre a palavra e a imagem. António Júlio Rebelo evoca, numa reflexão sobre os (des)encontros entre a literatura e o cinema, o diálogo interrompido entre Albert Camus e Ingmar Bergman em *A Queda* e *A Peste*, e *A Vergonha* (1968) respetivamente. Sofia Mota Freitas apresenta a recriação interartística da narrativa fílmica feita por João Miguel Fernandes Jorge em *Pickpocket* (1959) a propósito da obra cinematográfica de Robert Bresson, numa análise do olhar enquanto processo criativo. Gaspare Trapani observa forças e valores da luta antifascista, protago-

nizada pelo intelectual neorrealista Carlo Levi, bem como os percursos poéticos e ideológicos expressos no filme *Cristo parou em Eboli* (1979), de Francesco Rosi. Natália Lopes Acioly e Francisco Lucena Neto, por sua vez, evidenciam as continuidades e descontinuidades, permanências e mudanças nas interações raciais em Angola e Brasil, na análise que fazem de *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa, e da transposição filmica homônima de Lula Buarque de Hollanda (2015). Alfredo Taunay projeta um percurso estrutural, temático e estético entre a literatura de cordel, o Cinema Novo brasileiro e a obra cinematográfica de Guel Arraes com particular incidência no filme *Romance* (2008). Juliana Chacon Humphreys faz uma análise histórica, e ao mesmo tempo estética, da materialização do terror vampiresco na aparência da personagem em transposições fílmicas alemãs e americanas.

O segundo capítulo – *Pintura* – percorre impulsos, refutações e reflexões em torno do diálogo entre criadores. Carlos Alberto Trindade e Maria Elisa Trindade apresentam uma pesquisa completa e profunda acerca de um conjunto de cineastas-pintores e pintores-cineastas. Jorge Vaz Gomes analisa a liberdade de discurso textual e imagético do documentário/filme-ensaio *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e enuncia a inteligibilidade contida nas imagens ausentes na sua dialética com o texto fílmico. Maria do Rosário Lupi Bello explora as diferenças “dogmáticas” entre cinema, música, arquitetura, pintura e fotografia no filme *O Regresso* (2003), de Andrey Zvyagintsev. Fausto Cruchinho enuncia uma investigação exaustiva de percursos cinematográficos realizados pelos pintores António Palolo, Fernando Calhau, Noronha da Costa e Ana Hatherly, propondo uma reflexão sobre as procuras estéticas que envolveram estas produções. Em seguida, e novamente, Carlos Alberto Trindade desenvolve um percurso palimpséstico através de múltiplas referências artísticas, eventuais alavancas da reconstituição histórica de *Os Crimes de Limehouse* (2016), de Juan Carlos Medina. Juliana Froehlich discute questões de vanguarda, abstração e experimentalismo num percurso analítico que envolve o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e a pintura de Tarsila do Amaral e Fernand Léger.

No terceiro e último capítulo, estão reunidos estudos sobre o processo criativo nas suas mais diversas vertentes. Ana Luísa Azevedo estabelece pontes estéticas e reflexões pertinentes entre os vídeo-diários de George Kuchar e as manifestações autorreflexivas dos *videobloggers*. Luís Nogueira propõe uma exaustiva e criativa análise epistemológica de um género por ele considerado “impossível” e “indispensável”, que denomina *cinema enciclopédico*. Morgana Gama de Lima projeta uma análise dos processos alegóricos inerentes à narrativa cinematográfica de Flora Gomes, na sua relação com a memória íntima e a memória coletiva. Elisenda Díaz Garcés destaca a pertinência de questões metodológicas e estéticas inerentes ao modo como a câmara cinematográfica filma o processo criativo do artista plástico. André Rui Graça questiona a forma como o cinema português assimila e acompanha outras formas artísticas e o modo como, em termos materiais e ao nível da produção, se entrecruza com outros agentes do campo cultural. Maria Alzuguir Gutierrez oferece-nos uma pesquisa histórica e uma reflexão marcadamente sociológica de todo o processo artístico, filosófico e judicial inerente à receção de *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Liliana Rosa analisa os contornos e as (*im*)possibilidades do *dizer* trágico e os conflitos entre vida/morte, saber/não saber e memória/esquecimento em *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais. André Malhado reflete sobre questões de intertextualidade e transtextualidade na relação de *Blade Runner* (1982) com as manifestações artísticas da cultura *cyberpunk*. Paulo Dias explora a impossibilidade operacional de concretizar a dissonância total na personagem Assurancetourix, estabelecendo uma contínua relação entre a representação da música na banda desenhada e na sua posterior transposição fílmica. A concluir o capítulo e o volume, Pedro Florêncio analisa as relações entre cinema e espaço no universo cinematográfico de Frederick Wiseman, propondo a fundamentação metodológica e estética de uma *pedagogia da audiovisão*.

Agradecendo a todos os autores e autoras que colaboraram na presente edição, deixamos também uma palavra de apreço final aos membros da Comissão Científica do *Encontro Internacional de Cinema e as Outras Artes*, bem como aos revisores e revisoras que muito contribuíram para a concretização da presente publicação.

Acrescentamos, por fim, que, no respeito por todas as variantes da muito rica Língua Portuguesa, cada autor e autora elegeu livremente o Acordo Ortográfico em que se desejou expressar.

## UM OLHAR NO PURGATÓRIO – DO AZUL DA PINTURA AO AZUL DO CINEMA

Eduardo Paz Barroso

A fúria de um olhar não é a mesma coisa que um *olhar em fúria* (semelhante à fúria que invade a alma de Joe no filme de Fritz Lang, *Fury*, 1936). Aquilo que a pintura por vezes concebe é uma fúria do olhar, que rasga e fragmenta a unidade do real. Já o cinema encena e regista essa agitação, num tempo único e num espaço que se desdobra fora de campo. O cinema, como escreve Schefer, realiza “o programa e a utopia da pintura” (2005: 24). Por isso, um filme como *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) cruza-se, se o quisermos assim cruzar, em inesperadas direcções, com o obsessivo azul de Yves Klein, com o azul decantado de algumas telas de Hopper, o azul derramado de Helena Almeida sobre as auto-encenadas fotografias a preto e branco, ou com o azul angélico e guerreiro exibido na veste de São Miguel, de Piero della Francesca (1469): numa mão o anjo segura uma espada e na outra a cabeça decepada de uma serpente, e do mal... ou ainda com o azul do céu, na falsa janela da tela ironicamente surrealista de Magritte... As referências podiam ser intermináveis. O azul, portanto, como metáfora do sonho e do cinema.

A questão nuclear de que aqui nos propomos partir reside na equação *cinema e pintura*. Esta letra, o *e*, que agora reúne, vou buscá-la a um projecto, seminário e ciclo de filmes, organizado pela Cinemateca Portuguesa em 2001/02 e que deu lugar, em 2005, a um dos mais

prodigiosos livros, objecto com direcção artística de Rita Azevedo Gomes. Os comissários deste programa foram Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa (2005: 18-21)<sup>1</sup>.

São múltiplas as relações que podemos fixar entre cinema e pintura. Vão desde filmes sobre pintores, filmes que fazem da pintura o seu objecto, por exemplo *As Pinturas do meu irmão Júlio* (1963), de Oliveira. Ou *Cézanne*, de Jean-Marie Straub/Danièle Huillet (1989). Filmes que trazem a pintura para o cinema prolongando-a neles, por exemplo *Os Pássaros* (1963), de Hitchcock. Ou a intersecção do cinema com a arte contemporânea e a vídeo-instalação, por exemplo certos trabalhos de Pedro Costa, ou *Feature Film* (1999), de Douglas Gordon.

No ciclo da Cinemateca Portuguesa, a diversidade das listas de filmes parece um continente intacto, apesar da maior ou menor familiaridade do espectador cinéfilo com os títulos seleccionados. Da lista de João Bénard da Costa (que tanto gostava de listar filmes...) consta naturalmente *Blue Velvet*, de Lynch. E se digo naturalmente é porque o próprio se encarrega de nos esclarecer que a relação do espectador com certos filmes passa por uma *efusão* (a palavra é dele). Aparentemente, o cinema nada tem que ver com a pintura. Mas só aparentemente. Porque a emoção sentida pelo espectador confunde-se com aquela que é sentida diante de alguns quadros.

Como quando se olha uma mulher que se ama e subitamente – uma súbita expressão, um súbito movimento dos cabelos, um súbito pormenor do corpo, uma súbita luz nos olhos, um súbito tom de pele – nos vem à memória um retrato de mulher de Botticelli, de Giovanni Bellini, de Carpaccio ou de Rafael. Tão súbito vem, tão súbito vai. E por mais que se procure entre os quadros que melhor lembramos, qual a referência

1. “Um livro sobre a questão da imagem”, da nota introdutória de João Bénard da Costa, onde se interroga: “A pintura será também ‘efémera’? Será também ‘inquieta’? Ou, se o for e se o é, é-o do mesmo modo que o cinema?” (2005: 18-21)

exacta, qual o preciso retrato que recordámos, nunca o conseguimos encontrar. Pior ainda: quando o encontramos, se o encontrámos, o mistério desaparece. (Bénard da Costa, 205: 264)<sup>2</sup>

E o que tem tudo isto que ver com *Blue Velvet*? Acredito numa palavra-chave em toda a cinematografia de Lynch: recordar. Recordar-te daquilo que viste. Como na cena de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock. *Blue Velvet* está cheio de pormenores súbitos, basta ter presente a sequência inicial. A memória é passaporte para a viagem ao inconsciente da cidade de Lumberton (Jousse, 2007: 31). A pintura funciona muitas vezes como inconsciente da imagem. Ou inconsciente do real. Por aqui surge uma associação com este nosso filme, com os seus quadros e aparições, os seus duplos e declinações. Como numa pintura renascentista, encontramos no filme a normalidade, o desejo redentor de merecer o céu teológico. Mas também a monstruosidade, o pecado, do mal absoluto. As visões ancestrais de que nos fala Bénard da Costa estão também vertidas em *Blue Velvet*. Uma liga o espectador ao céu azul de Lumberton. A outra atrai-o para o interior da orelha que tudo intensifica. Mas este é também um filme de oposições pictóricas entre o claro e o escuro, mesmo quando as cores são *disfarçadas*. Observe-se a maneira súbita como Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) toca o ecrã, com uma sensualidade epidérmica, e o espectador é elevado a aproximar-se dela como se estivesse a aproximar-se de uma cândida mulher pintada por Botticelli.

*Blue Velvet*, na proposta de Thierry Jousse (2007), parte de um “prólogo constituído por uma série de quadros vivos próximos de uma estética hiper-realista”. Depois, chega a dissimulação e o engano. E a curiosidade como “motor de acesso”.

A partir deste ponto, proponho uma incursão intertextual que situe a abordagem psicanalítica como elo de ligação entre *Blue Velvet* e outras referências cinematográficas, para depois regressar a David Lynch e à sua poderosa

2. Bénard da Costa, J. (2005). O quadro desaparecido ou as visões ancestrais. In *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

oscilação entre universos, como defende Hubert Noigret (1987: 73-74) na crítica que escreve para a *Positif* por ocasião da estreia.

Ao olharmos para a história da cultura, apercebemo-nos facilmente de que a inquietação surrealista corresponde a um acto fundador da teoria do inconsciente na arte. Lembro que Breton contactou com a psiquiatria em Saint-Dizier, um hospital dirigido por um discípulo de Charcot, leu Freud com atenção e não teve dificuldade em concluir que no inconsciente pensamos por imagens. Uma das ideias chave dos *Manifestos do Surrealismo*, de que foi autor, é a de que a imaginação não perdoa nunca. A descoberta surrealista extravasou, assim, as delimitações de uma corrente organizada, preconizada por Apollinaire em 1917, e instituiu um legado que contaminou de forma geral todo o acto criativo: as artes são formas de pensamento em imagem e por isso mesmo o meio mais adequado (como escreve Argan) para “trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente”.

Podemos entender o prazer e o medo como duas constantes da realização artística e da sua inscrição no todo social. Se, de uma forma algo improvisada, quisermos encontrar um exemplo deste ambiente cinematográfico, podemos convocar, a partir de uma perspectiva intertextual, essa *ilha negra*, que é *Shutter Island* (2010, de Martin Scorsese). A lógica do sonho e o pavor de que tantas vezes se reveste a actividade onírica constituem neste filme a chave diegética de uma engrenagem do medo e do suspense. Assombrado por fantasmas vários entre os quais uma revisitação incongruente de Auschwitz, mas, apesar disso, confiante e corajoso – uma coragem com uma entoação que vai além da capacidade de discernir entre o possível e o verosímil –, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) vive, num universo psiquiátrico com recortes de exemplaridade, uma alucinação barroca trespassada pela culpa. O desfecho deste enredo compromete o espectador numa teia que o deixa preso a uma questão essencial: voltar a viver o passado pode ser uma hipótese de cura. A ilha manicómio, *Shutter Island*, envolta em brumas é num certo sentido comparável à *Ilha Negra* (Hergé). Também ela alberga uma espécie de monstro. É necessário ter coragem, espírito de aventura, como Tintim sempre teve, para desembarcar e enfrentar o medo. Podemos

encontrar um paralelismo com o espaço cercado da travessia psicanalítica. Com os seus avanços e recuos, com os seus medos e desassossegos, numa viagem desde o ecrã cinematográfico até à mente do espectador. O realizador podia ser comparado à figura do psicanalista, no sentido em que garante, com o seu silêncio, o valor da palavra, ou, neste caso, o valor da imagem.

“A arte não é representação, mas sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos”, nota Argan (1988)<sup>3</sup>. A aceção filosófica (já destacada por Laplanche e Pontalis) remetendo para a evocação de algo ausente ou impossível de perceber, que vamos encontrar no quadro da relação analítica, permite compreender esta vinculação entre o trabalho do sonho e a criação surrealista (Laplanche & Pontalis, 1976: 664-665)<sup>4</sup>.

Em *Blue Velvet*, não podemos deixar de observar a “ausência fundadora da figura paternal” (Jousse, 2007: 34). O pai de Jeffrey, ao sofrer um ataque cardíaco, cria uma brecha, uma ausência que, mais para o fim do filme, é colmatada pelo pai de Sandy Williams. Frank é o “pai substituto” em nome do mal. A cortina de veludo que o espectador descobre logo no genérico tem um efeito plástico, pictural. Trata-se de imaginar que, quando ela corre, tem início uma viagem através de imagens reversíveis. Lembro, por exemplo, que o mesmo ocorre com Buñuel, e com a sua aliança com Dali.

Em *Um Cão Andaluz* (1929), a incongruência que o surrealismo explora e a perplexidade confusa que o sonho condensa encontram-se numa espécie de clivagem que só o cinema proporciona, com suprema fantasia. Da leitura do argumento pouco mais retiramos do que sugestões com forte impacto visual. Ao comparar o argumento com o texto fílmico, observamos um desenvolvimento em imagens em nada semelhante ao da generalidade dos argumentos cinematográficos, tal como acontece décadas depois com certos filmes de David Lynch.

3. Ver a este propósito Argan, G. C. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, e ainda *Arte Moderna* (1992), São Paulo: Companhia das Letras.

4. Na aceção em que o sonho *transforma materiais* (Laplanche & Pontalis, 1976: 664-665).

Em *Um Cão Andaluz* há uma liberdade sem qualquer preocupação de obedecer a um relato coerente. A imagem fortíssima e intensa de um homem que corta um olho da companheira com uma lâmina desentorpece o espectador. Anos depois, um jovem, excitado pelo movimento da rua, deseja uma mulher, mas o passado parece abater-se sobre ele. A meio da noite, aparece-lhe um duplo de si próprio. E existe também um homem que regride no tempo até à época em que era estudante. Vemos o poder destruidor que os livros podem conter, e um vulto alvejado num jardim, e a insatisfação de uma mulher que abandona o companheiro e escolhe partir com outro amante. Chegamos à praia onde ambos se encontram, a primavera e os amantes serão devorados por insectos. A Andaluzia é só um nome misterioso. Também não aparece nenhum cão no filme. Os textos sobre *Um Cão Andaluz* referem as *private jokes* abundantes neste filme e aludem à cumplicidade entre Buñuel e Dalí. Jean Vigo faz notar que, apesar de invisível, o cão deste filme morde. Tal como nos assaltam e mordem, em *Blue Velvet*, os planos de Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) e de Frank Booth (Dennis Hopper). Tal como numa pintura de Bosch (o célebre tríptico *O Jardim das Delícias*), as figuras conotadas com a antinarrativa do inconsciente perturbam e abalam convenções. Tal como o dragão morde a lança em *Rogério libertando Angélica* na tela de Ingres (1819). Ou como morde o desejo, se olharmos a *Vénus* barroca de Rubens (1615), fitando-se diante de um pequeno espelho de mão, na cena da sua *toilet*, com os cabelos loiros soltos sobre as costas, sedutora e nua.

O filme de Buñuel, com o simbolismo de um olho retalhado, adverte para as novas formas de ficar diante do cinema. Numa das sequências mais tingidas de vermelho que *Blue Velvet* nos oferece, Frank Booth (Dennis Hopper), com os lábios esborratados de batom, proclama, ao som da canção de Roy Orbison, que é no meio dos sonhos que tudo se joga, ou se deslinda.

Uma sala de cinema é um lugar em desequilíbrio: o escuro traz consigo a “noite antiquíssima e idêntica” de que nos fala Pessoa. Cada espectador mergulha no ecrã, cada vez mais longe do real, cada vez mais perto de si, al-

gures entre o idílio e o pesadelo num lugar verosímil, como são as pequenas cidades nos filmes de Lynch. Lugares acústicos,

a música não é apenas um elemento do cenário, e ainda menos um adorno ilustrativo, mas antes a alma do filme, ou a sua textura profunda, como testemunham as sequências cantadas que são, tanto neste como em todos os filmes de Lynch, inteiramente do lado do sonho ou do pesadelo. (Jousse, 2007: 36)

Em *Mulholland Drive*, *Twin Peaks* e *Inland Empire*, a orgânica do sonho enreda-se nos metabolismos de uma partitura interpretada pelo espectador de cinema. A célebre sequência “Silêncio”, em *Mulholland Drive*, é bem característica deste envolvimento do sono e do sonho, com os seus fluidos e as suas cenas, suspensas entre uma teatralidade que parece levar e uma espessura coberta pelos grãos do fotograma, signo de signos, tecido com cores e gestos, olhares e corpos, pelos quais escorre uma musicalidade misteriosa.

Quando Rita e Betty (Laura Harring e Naomi Watts), em *Mulholland Drive*, após um apaixonado envolvimento sexual, fazem uma espantosa declaração de amor e dirigem-se, a meio da noite, ao Teatro Silêncio, algures em Los Angeles, “ficamos com a sensação que o cinema, sem saber ainda muito bem o que é, hesita entre a pintura e o teatro”, escreve Henri Zerner (2005: 181-200)<sup>5</sup>, numa referência a *L'Assassinat du Duc de Guise*, filme de 1908, realizado por André Calmettes e Charles Le Bargy. Mas, na década de 80 do século XX, o cinema já sabia muito bem o que era. E *Blue Velvet* é cinema e pintura. Em *Mulholland Drive*, o palco, o proscénio e as quarteladas suscitam o duplo do teatro. Mas só o primeiro nos dá o retrato de Isabella Rossellini, angustiada, por detrás das portadas de madeira de uma janela. Imagem em oposição especular a um outro retrato, o de uma jovem pintada por Ghirlandaio, de pose a três quartos, inocente e verdadeira. Michel Chion, na crítica dos *Cahiers*, comenta esta Isabella Rossellini, individualizada,

5. Zerner, H. (2005). O Cinema e a “Pintura da História”. In *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

visceralmente desnudada, despida da película invisível que protege os corpos mais expostos. Na mesma crítica publicada nos *Cahiers*, Michel Chion assinalava, porém, uma certa “desigualdade”; todavia, reconhece a sua popularidade e observava que Lynch precisa de um “luxo” reservado a certos realizadores russos: o tempo. Conclui assinalando essa descoberta de um “novo ritmo tendencialmente imóvel, uma nova forma de ser contemplativo” (1987: 22-24). Essa contemplação graças à qual o espectador fica embebido num azul espesso (como veludo) e atordoado, a desfalecer.

Na sala do teatro, à qual voltamos agora, as duas atrizes afundam-se nas cadeiras, como o paciente se afunda no divã. Pelo rosto de Betty escorrem algumas lágrimas, como também escorrem, por vezes, lágrimas numa e noutra sessão de análise. Rita segura entre as mãos uma misteriosa caixa azul (e também há no filme uma discreta chave azul). Como quem abre uma caixa de Pandora. Caixa aberta (como a análise), uma vez aberta, nunca mais se pode voltar a fechar. A descoberta irreversível que decorre do *Insight*<sup>6</sup>.

Neste desenrolar de imagens que passam pelo Teatro Silêncio, desmaia uma cantora, cai redonda no chão do palco. A sua voz continua a ouvir-se vinda dos bastidores. Zizek propõe uma interpretação de inspiração estruturalista para o cinema de David Lynch: o cineasta é capaz de colocar no mesmo plano “a realidade e o seu suplemento fantasmático, a superfície e o seu recalcado” (referia-se concretamente a *Lost Highway*, 1997). O seu objectivo é o de reflectir sobre a ambiguidade, mediante o que ele designa de deslocamento do vertical para o horizontal, e chegar assim ao espaço da transgressão. O cinema de Lynch tem a capacidade de deslizar no onírico, e resolver contradições no imaginário. Este é também o clima de *Blue Velvet*.

6. Trata-se de uma expressão fundamental do léxico psicanalítico, embora não seja um termo tipicamente freudiano, e que aqui tomamos de empréstimo. “A análise propõe-se a dar ao analisando um melhor conhecimento de si mesmo, e o que se quer significar com insight é esse momento privilegiado da tomada de consciência” determinante para o conhecimento (de si, do mundo) para a procura da verdade. Ver Etchegoyen, R. H. (2008). *Fundamentos da Técnica Psicanalítica*. 2.ª edição ampliada, São Paulo: Artmed Editora S.A. Neste caso, na mecânica do sonho cinematográfico implícito na cena do filme, a sequência evocada remete-nos para uma espécie de tomada de consciência das diferentes “camadas” da linguagem cinematográfica e do poder analítico que esta contém. Na verdade, trata-se de um factor essencial em toda a obra de Lynch comentado por muitos autores.

A beleza corrosiva e magoada das suas imagens dá lugar àquilo que Zizek designa de “efeito ímpar de *extranhalização* (*extraneation*)”. A mesma *extranhalização*, por exemplo, das telas hiper-realistas de Hopper. A diferença no caso de Lynch, e de acordo com Zizek, baseia-se na azáfama do quotidiano nada ter que ver, ao contrário do que revelam as telas de Hopper, com a solidão encerrada em incomunicabilidade. Aprisionado sobre si, o “eu” descobre no estranhamento de *Blue Velvet* a sua “qualidade redentora mágica” (Zizek, 2008: 231-275).

O que nos leva até Hitchcock, desde logo, a um dos mais pictóricos dos seus filmes, *Os Pássaros* (1963), romance da luz, como condição para uma epifania da cor cinematográfica. O cinema dá ao olhar uma visão, como escreve François Truffaut, e esta tem por objectivo “impedir a banalidade de se instalar no ecrã” (1987: 15).<sup>7</sup> Princípio ao qual também Lynch é fiel. *Blue Velvet* é o quadro dessa antibanalidade, espírito de um mundo interior emulsionado num líquido sonâmbulo, anestesiante. Mas falávamos de pássaros:

E com a minha história de criança, a história dos pintarroxos, as ondulações da cortina de veludo e cobalto do início e do fim, as rosas encarnadas e as túlipas azuis, dei por mim a pensar num quadro surrealista (a estética deste filme filia-se longinquamente nele) em que um pintor, muito nos antípodas de Norman Rockwell, figurava uma orelha enlameçada, um pintarroxo inquietante (pinta, pinta), o nariz postiço por onde Frank ‘snifa’ a droga (hélio, éter ou óxido nítrico, há várias interpretações), a boca encarnadíssima e sugadora de Dorothy e um rapaz todo nu, de corpo e olhos tenníssimos. Esse quadro podia chamar-se *Blue Velvet* e condensaria a história deste filme, história de um quadro, mais do que história do filme, escreve João Bénard da Costa (2005).<sup>8</sup>

7. Neste texto que abre o volume, Truffaut fala dessa “lei” essencial do cinema que decorre da relação entre dizer e mostrar, e do que nessa esfera “escapa ao público” (1987: 16).

8. Folha volante de apoio à exibição distribuída e vulgarmente designada por “Folhas da Cinemateca”. Esta em concreto tem a data de 5 de Junho de 2009. Estes textos encontram-se reunidos também em edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Ver a propósito os dois volumes de *Escritos sobre Cinema*, publicados em 2018 e 2019.

*Cinema e Pintura* encontram aqui a mesma sensação perturbadora que temos ao percorrer salas e salas de um museu imenso onde nem tudo é lógico ou cronológico. Tempos e medidas que não se deixam durar nem medir, nem no ecrã, nem na tela. Resta-lhes a *sutura*. Suturar o plano cinematográfico e a tela transpondo para uma vivência paralela o fechamento de um enunciado que é, afinal, no caso de *Blue Velvet*, sempre circular. Sonho ou acontecimento? (Aumont & Marie, 2013: 228-232).

Fechamento que já não une “duas imagens sucessivas – puramente fílmico na medida em que se baseia em mecanismos que não dependem do significado das imagens a articular e desenrola-se inteiramente ao nível do significante fílmico e, especialmente, ao nível da relação campo/campo ausente”. Esta teoria desenvolvida por Jean-Pierre Oudart (1969) num texto bem conhecido publicado nos *Cahiers* intitulado precisamente “La suture”, e agora aplicada ao tema cinema e pintura, permite rever o conceito, ou adaptá-lo e sugerir um outro tipo de sutura, artificial se quisermos, ou melhor *ilusória* (penso na ilusão da perspectiva renascentista), relativa à mente do espectador, consequência do seu olhar individual, e das referências acumuladas dentro de si.

É a escala de planos que determina a distância da câmara relativamente ao objecto filmado. Assim, quando alguma coisa está em segundo plano, uma paisagem por exemplo, o olhar percorre uma distância, que também é percorrida mentalmente, e o espectador toma consciência dela. Fica com uma impressão da verosimilhança. Há aqui um misto de “presença” e de “desilusão” (para recorrer aos termos de Paini, no escrito da obra *Cinema e Pintura*). Pode dizer-se que existem duas temporalidades num mesmo enquadramento. Aquela que está na origem da transparência, a do *décor* pré-filmado; e a do movimento dos actores em frente da câmara. Até onde nos pode levar toda esta reflexão? Supostamente até ao “desaparecimento da sutura entre os corpos e fundo”, ou seja, até uma hipnose das imagens, motivo para as visões da pintura no cinema (Paini, 2005: 129-133).

Entre a imagem cinematográfica e a imagem pictórica, exterior ao significante, estabelece-se um nexu que acredito ser aquele que propõem numa vasta gama de possibilidades os conferencistas do seminário da Arrábida e em concreto a teoria ali expressa por João Bénard da Costa.

Citando Leon Battista Alberti, em *De pictura* (1435), o primeiro tratado efectivamente teórico sobre pintura, a que não é alheio o convívio florentino do seu autor com Brunelleschi, Donatello ou Masaccio, e que suplanta por isso mesmo os discursos sobre as técnicas plásticas e a função da religião na representação, o “objectivo supremo do pintor é contar uma história. E todos os meios da pintura, planos, cores, proporções, devem ser calculados segundo a congruência desse programa” (*Apud Schefer*, 2005: 22-26).

Em *Blue Velvet* constrói-se uma ilusão que resiste ao tempo, abriga uma história que se deixa contar a cada visionamento, e usa o programa da pintura para se perpetuar. Essa ilusão é a de uma redenção que possa apagar o sadismo de uma experiência adulta, da qual suspeitam adolescentes, antes de se fecharem as portas das casas e cair a noite (Rafferty, 1986).

É a história de uma bela rodeada de monstros, ou, como escreve ainda João Bénard da Costa, é

a mais velha história do mundo: um rapaz descobre o sinal de um crime, investiga o crime com a ajuda de uma rapariga, descobre o criminoso e casa com a rapariga é uma história que pode não ter decorrido, que não se desenvolveu no tempo, mas no espaço. Se repararmos bem no final, tudo pode ter sido um sonho, de que Jeffrey acordou. (Folha volante da Cinemateca)

Este filme é comparável a um estremeamento provocado por um quadro, ou por um plano isolado, e depois por outro e outro, todos eles oníricos (e voltamos aos surrealistas ou ao hiper-realista Hopper), pródigos em associações, cenas desligadas, afogadas no pântano das culpas e dos crimes, com as personagens condenadas pelos seus próprios instintos, ou salvas por um casamento feliz, como nos contos de terror e de fadas.

Afinal, e se concordarmos com a interpretação de Bénard da Costa, *Blue Velvet* não é uma história, é um conjunto de quadros. Quadros vivos, diz ele. E Lynch revê-se nessa ideia quando afirma que na arte nem tudo tem de ter uma razão (ou uma sequência lógica, mesmo se improvável). A maior parte dos conceitos visuais do realizador não se pode exprimir pelas palavras. Lynch ironiza mesmo: caso contrário, “provavelmente ninguém aceitaria produzir os meus filmes”. A sua principal inspiração é a vida. E tudo faz sentido porque está conectado com a vida e as ressonâncias do real (Bouzereau, 1987: 39).

E conectado com a pintura, que é uma espécie de cerimonial da vida, espaço de intimidade e interdição, mas também de espanto e enredos de desfecho desconhecido. A atmosfera cromática de *Blue Velvet* está muito perto dos limites de uma suave alucinação. Tudo é estranho, como estranhíssima pode ser uma pintura de Tintoretto, de Caravaggio, de Francis Bacon, de tantos mais... Mas aqui, neste veludo, todo ele insinuação e ameaça, o azul é a mais sentimental e a mais cruel das cores, desdobra-se em telas e ecrãs, como se o espaço entre o cinema e a pintura fosse habitado por um olhar no purgatório.

Nota: O Autor escreve de acordo com a antiga ortografia.

### **Referências bibliográficas**

- AaVv. (2005). *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Argan, G. C. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J., & Marie, M. (2013). *A Análise de Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bouzereau, L. (1987). Un interview with David Lynch. *Cineaste*.
- Chion, M. (1987). Ce que couve l'immobilité des plantes. *Cahiers du Cinéma*, n.º 391 (Jan).

- Etchegoyen, R. H. (2008). *Fundamentos da Técnica Psicanalítica*. 2.<sup>a</sup> edição ampliada. São Paulo: Artmed Editora S.A.
- Hergé. (1966). *L'Île Noire*. Paris: Casterman.
- Jousse, T. (2007). David Lynch. *Cahiers du Cinéma. Público*, s/d.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1976). *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa: Moraes Editores.
- Lynch, D. (2007). *The Air is on Fire*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Éditions Xavier Barral.
- Noigret, H. (1987). Le passage. *Positif*, 313, Mars.
- Oudart, J.-P. (1969). La Suture. *Cahiers du Cinéma*, n.º 211 e 212, Abril e Maio.
- Paini, D. (2005). O Cinema em toda a transparência... *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Rafferty, T. (1986). Out of the blue. *Sight & Sound*. Londres: BFI.
- Schefer, J. L. (2005). Prefácio a *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock. Diálogo com Truffaut*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Zizek, S. (2008). *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro.

## **Filmografia**

- Blue Velvet* [Longa-metragem]. (1986). D. Lynch (Dir.). EUA: DEG.
- Cézanne* [Documentário]. (1989). J-M Straub & D. Huillet (Dir.). França.
- Feature Film* [Vídeo-instalação]. (1999). D. Gordon (Dir.).
- Fury* [Longa-metragem]. (1936). F. Lang (Dir.). EUA: MGM.
- Inland Empire* [Longa-metragem]. (2006). D. Lynch (Dir.). França/Polónia/EUA: StudioCanal / Fundacja Kultury / Camerimage Festival / Absurda / Asymmetrical Productions / Inland Empire Productions.
- Mulholland Drive* [Longa-metragem]. (2001). D. Lynch (Dir.). França/EUA: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc.

*Shutter Island* [Longa-metragem]. (2010). M. Scorsese (Dir.). EUA: Paramount Pictures (presents) (A Martin Scorsese Picture) / Phoenix Pictures (as A Phoenix Pictures Production) / Sikelia Productions (in association with) / Appian Way (in association with) / John Thomas Special FX.

*The Birds* [Longa-metragem]. (1963). A. Hitchcock (Dir.). EUA: Alfred J. Hitchcock Productions.

*Twin Peaks* [Série televisiva, duas temporadas]. (1990/1991). D. Lynch & M. Frost (Dir.). USA: ABC.

*Un chien andalou* [Curta-metragem]. (1929). L. Buñuel (Dir.). França: Luis Buñuel.

**PARTE 1**

# **LITERATURA E POESIA**



## **BERGMAN E CAMUS – UM DIÁLOGO INTERROMPIDO**

António Júlio Rebelo

Além de se assumir como uma forma de evocar Ingmar Bergman no centenário do seu nascimento, 14 de julho de 1918, esta comunicação pretende dar um contributo para elucidar o diálogo encetado entre Bergman e Camus, destacando essencialmente duas questões, a saber: Quais as razões do abandono do projeto que procurava transcrever para cinema o romance de Camus, *A Queda*? Quais as justificações encontradas para que Bergman – e de acordo com a tese que criámos e desenvolvemos – viesse a realizar *A Vergonha*, tendo como inspiração o texto do escritor franco-argelino, *A Peste*?

A elucidação avançada para estas duas questões será, pois, a ordem e a conseqüente fundamentação do texto que aqui expomos.

### **A relação entre Bergman e Camus: depoimentos e factos**

De acordo com Jesse Kalin (2005: 226), investigador norte-americano, teria havido uma correspondência escrita e regular entre Bergman e Camus. Situação perfeitamente compreensível dada a apetência nessa altura, anos 40/50 do século passado, pelas teses existencialistas por parte do cineasta sueco. É, aliás, o próprio Bergman que, alguns anos após a morte de Camus, numa entrevista concedida a Stig Björkman, em 1968, dá conta de uma carta, a qual versava em parti-

cular sobre um eventual projeto a desenvolver com Camus, a partir de *A Queda*. Nessa ocasião, afirmou o cineasta sueco:

[...] As coisas tinham ido mesmo longe, Camus e eu tínhamos conversado através de carta. Eu estava para me encontrar com ele para fazermos o *script* em conjunto. Não era para ser uma grande produção – o filme tinha sido sugerido por Hecht-Lancaster, uma empresa pequena, mas ambiciosa. E o orçamento era pequeno. Entretanto, Camus morre num acidente de viação e, por isso, nada foi por diante. Embora eu não ache que, para além disso, o conseguiria realizar. Eu creio que teria sido um filme pobre. (Björkman, 1973: 26-27)

Anos mais tarde, em 12 de outubro de 2007, refere o jornal inglês *The Independent*, numa resenha a partir do espólio da correspondência de Bergman em arquivo na Fundação com o seu nome:

Quando o projeto foi discutido pela primeira vez no final dos anos 50, Camus ainda estava vivo e Bergman estava ansioso para poder trabalhar com ele. Os primeiros sinais eram promissores. O cineasta sueco estava claramente fascinado pelo livro de Camus (*A Queda*) e determinado a fazer o filme “sem condicionalismos e com verdadeira crueldade”. Os agentes procuravam então acertar essa possibilidade. Os potenciais financiadores queriam Grant no papel principal. Bergman imediatamente recusou essa ideia. “É claro que me cabe a mim escolher os atores”, protestou. “Cary Grant é um ótimo ator de comédia, mas não possui qualificações para interpretar o juiz em *A Queda*, esclareceu Bergman. Chegou a ser sugerido que Grant (um admirador do cineasta sueco) conhecesse Bergman pessoalmente, em Londres, para tentar convencê-lo. Mas Bergman não estava definitivamente interessado na opção por Grant. E não ficou mais recetivo quando Laurence Olivier foi depois sugerido para a representação desse papel. Após a morte de Camus em 1960, Bergman abandonou o projeto de realizar *A Queda*. (Macnab, 2007)

A partir destes depoimentos importa ampliar as razões para a desistência de *A Queda*, por parte de Bergman, e, por outro lado, avançar com as justificações para a tese ousada de que, efetivamente, o projeto de transcrever para cinema um texto de Camus foi, anos mais tarde, recuperado. *A Peste* e *A Vergonha* foram, podemos presumir, as duas narrativas articuladas, pese embora isso nunca tivesse sido alguma vez afirmado por Bergman, explícita ou implicitamente, nem tão-pouco a dita correlação possa ser considerada óbvia.

### **Razões para o abandono do projeto de realização de *A Queda***

*A Queda* é um texto que acentua uma perspetiva existencialista ao concorrer para a construção de uma visão de descrédito em relação a quem é o ser humano. Um ser perdido sobre o qual recai uma ausência de esperança. Por seu turno, as dimensões de absurdo, de hostilidade e de finitude evidenciam-se como incontornáveis à natureza do projeto humano. Tudo isto está no texto de Camus e são conceções que Bergman subscreveria. Sendo assim – e porque o projeto foi abandonado e desacreditado –, importa indagar o seguinte: se haveria globalmente simpatia, afinidade de pensamento e interesse de Bergman pela *A Queda*, ultrapassados os constrangimentos factuais e logísticos já referidos, porquê afirmar que a adaptação cinematográfica do texto de Camus seria um “filme pobre”?

Perceber a expressão do cineasta sueco – “filme pobre” – é ir ao encontro das reais limitações encontradas para a desistência, por parte de Bergman, do projeto de realização de *A Queda*. Bergman, no excerto da entrevista transcrita no início desta comunicação, refere a sua intenção de ambos escreverem o guião desse eventual filme, que seria uma adaptação de *A Queda*. Contudo, o realizador sueco, mesmo admitindo o acidente que vitimou o escritor franco-argelino, concluiu categoricamente que esse projeto não teria viabilidade.

Face a esta declaração, o primeiro problema que se coloca à realização de um filme – e certamente Bergman terá colocado – é, e não olhando para a especificidade de *A Queda*, se as obras escritas são ou não filmáveis. São

assim lançados o diálogo e o confronto entre estas duas formas de arte e comunicação. A este respeito, Bergman terá sido perentório nas relações entre o cinema e o texto literário. Na Introdução de *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, em 1960, o cineasta sueco escreveu:

O filme nada tem a ver com a literatura [...] a palavra escrita lê-se e é assimilada por uma ligação consciente da vontade com o intelecto [...] com o filme o processo é distinto. [...] Colocamos de lado a vontade e o intelecto e abrimos o caminho à imaginação [...] deveríamos evitar de fazer filmes a partir dos livros. A dimensão irracional de uma obra literária é impossível de traduzir em termos visuais – e, por sua vez, esta destrói a dimensão irracional do filme [...] Sou um realizador de cinema e não um escritor. Escrever um guião é [...] superar um conflito: um conflito entre a necessidade de transmitir uma situação complicada através de imagens visuais e o desejo de absoluta claridade [...]. (Bergman, 1960: 17-18)

É interessante verificar que, com a *Nouvelle Vague*, coube aos cineastas escreverem os seus próprios argumentos. Os textos são então moldados para a estrutura fílmica e não adaptáveis a ela. Bergman é nisso um caso exemplar, já que os seus filmes são feitos na base de argumentos escritos por si e que são verdadeiras histórias. Muitos desses argumentos vieram a ser publicados, *a posteriori*, sob a estrutura literária de novela, organizando-se a partir dos diálogos desenvolvidos. Ou seja, seguindo a trajetória do cinema para o livro e não o contrário.

Assim, a palavra escrita inscrita no filme nunca terá origem no exterior literário já que, por natureza, ela não se ajusta àquilo que o cinema estabelece, desde logo porque o que interessa fixar são, sobretudo, os diálogos, e a imagem detém um poder abrangente, denotando tudo o resto numa unidade perceptível. Todo o descritivo para que a palavra remete, quando veiculado no texto literário, é superado pela condição da imagem. Esta, impondo uma direção àquilo que se vê imediatamente, captura e suscita variações mais sedutoras, que contam com recursos humanos muito além da racionalidade entendida em sentido estrito e como primeiro momento de

uma compreensão. Por isso, a imagem espanta-nos e atira-nos para longe; em contrapartida, a palavra, refém e averbada ao texto, subordina-nos e enclausura-nos nas teias de um raciocínio que, mesmo sendo imaginativo, obriga a uma compreensão descodificada e sistematizada. A construção mental que é feita da palavra inscrita no texto obriga à criação de um quadro mental que afete, sem a necessidade ou a simples ocorrência da prova que a imagem confere. Pelo contrário, aquilo que é suposto vir a afetar tem, pela agitação que a prova causa – aquilo que obrigatoriamente é mostrado e inquieta –, uma maior dificuldade em efetivar esse suposto.

Deste modo, as reservas de Bergman apontam para um litígio entre a palavra escrita e a imagem. Apesar das advertências e considerações extraídas das mesmas, o cineasta sueco, ao redigir os argumentos para os filmes que realiza, acaba por ter a oportunidade de manifestar, através dos diálogos que constrói, a autenticidade do seu pensamento, as suas visões interpretativas do mundo, criando afinal uma obra fílmica a partir desse alicerce escrito. Por isso, a palavra, em Bergman, tem um lugar imprescindível e, sendo o argumento fundado pela palavra o esteio do filme, o próprio realizador sueco, ao redigi-lo, está em melhores condições de o tornar mais consistente pela veracidade inculcada. Há que admitir em abstrato que um realizador, ao fazer o seu próprio texto, terá uma aptidão maior para superar qualquer conflito que possa advir entre a imagem e a palavra escrita. A articulação bem-sucedida destas duas formas comunicativas de natureza distinta, mas não incompatíveis, será mais bem conseguida se for recusada a ideia de adjacência, de seguimento entre a literatura e o argumento cinematográfico.

Com isto é trazida a questão da adaptação em si, no sentido da transposição de um texto literário para imagem fílmica. Porém, a este respeito, Aumont possui e assume claramente reservas: “[...] há passagens (do texto literário) que não se podem adaptar para cinema [...]”. E acrescenta uma situação em concreto: “[...] tudo o que diz respeito aos estados de consciência de uma personagem, tudo o que figura ‘entre linhas’ [...]” (2008: 45).

É exatamente isso que se passa com *A Queda*, na história que Camus conta do juiz-penitente, a evocação de estados de consciência, que são o nosso interior difuso, longe do dizível e, porventura, mais longe ainda de poderem ser transpostos para imagem.

Além do princípio da relutância ou independência do argumento cinematográfico em relação ao texto literário, convém referir um outro que poderá ainda explicar a afirmação de Bergman sobre a eventual não realização de *A Queda*. Trata-se da questão da personagem no contexto fílmico. Sendo esta um elemento vital para a vivificação do mundo diegético, a verdade é que ela, uma vez retirada do “silêncio” literário originário, se torna numa personagem radicalmente diferente. Ela passa a integrar-se num universo de outros seres humanos – que são igualmente personagens –, estruturado com base em imagens que, após o cinema silencioso, passam a ter sons audíveis. E dessa realidade nascem falas com significação, palavras que compõem ainda mais o interior fundo das imagens. Em *A Queda*, a personagem que se destaca é Clamence. Mas destaca-se pela particularidade de ser a única, criando com isso um universo restrito que condicionaria toda a ação fílmica. Ela é a única que fala, a única que interpela, a única que faz alusão a outras personagens, a objetos, a espaços físicos. Só que, estando toda a narrativa centrada nela e dela tudo dependendo, acaba por emergir à sua volta um contexto metaforicamente desfocado e sem contornos. Nesse suposto filme nunca realizado, estaríamos perante uma personagem que, enquanto figura fílmica, habitaria sozinha o mundo diegético que o cinema proporciona, e isso seria de facto redutor e atrofiante, e, recorrendo àquilo que Bergman disse, “pobre”.

Ora se invocarmos a filmografia de Bergman, não encontramos nunca uma personagem isolada, o que encontramos é o relacionamento entre personagens, seja ao nível restrito, como no caso de *Persona*, seja ao nível alargado e expansivo, como no caso de *Fanny e Alexandre*. Com esse enfoque nos laços humanos estabelecidos, o diálogo substitui o monólogo, demonstrando assim que, com o primeiro, se verifica uma multiplicidade física, feita de encontros e contrastes presenciais, com uma expressividade partilhada

e diversa. Para quem e para onde olha então Clarence? Simplesmente para nada que seja visualizável. Sabe-se que não há mais ninguém em interação com ele e, decorrente disso, que possa vir a obter um estatuto de ser visual.

Por seu turno, em *A Queda*, os espaços são unicamente nomeados e nunca descritos. Não existe uma referência dimensional que consinta qualquer captação demarcada ou construção de representações. Não há luz, cor, formas e volumes. Não havendo lugares objetivados, então também não há um espaço implicado a albergar tudo quanto lá possa acontecer. Tudo fica, portanto, desativado. Nesse sentido, o espaço, mais do que receber vida, ele próprio deixa de ser vida, contrariando-se assim a visão indispensável para a significação fílmica defendida por Gardies: “[...] longe de ser mero cenário onde se desenrola a ação, o espaço é parceiro ativo da narração [...]” (2009: 84).

Esta indefinição espacial contamina aquilo que é narrado. Não há consequência no teor do discurso de Clarence, na medida em que há uma ausência de prosseguimento no modo como os acontecimentos evoluem, pondo em risco a marcha da narrativa. Não havendo ligação entre acontecimentos, aquilo que Clarence diz ao seu interlocutor invisível é pontual e confinado, assente numa forma literária que vive unicamente em função disso. Tudo o que é dito acaba exatamente no ato em que é proferido, esgota-se na força das palavras, não se remetendo o progresso da narrativa para um desenrolar onde o que se vê e ouve concorrem em conjunto, como um todo, nas imagens apresentadas. A narrativa de Camus está em suspensão, no vácuo e sem coordenadas, contando com uma única personagem que profere enunciados incapazes de serem transcritos para imagens que os objetive.

Dito isto, a não conversão para o domínio do fílmico de *A Queda* não tem que ver com questões de conteúdo ou de adesão temática, por parte de Bergman, tendo em conta a proximidade intelectual e a convergência nas interpelações de ambos acerca da condição humana. De facto, o problema está na objeção originária em transpor para cinema um texto literário, subentendida na afirmação do cineasta sueco quando diz que não é escritor e agravada

pelas particularidades estruturais que o texto de Camus contém. Há, seguramente, uma dimensão técnica e formal vinculada à construção fílmica que torna inultrapassável qualquer tentativa de reinterpretação desta obra para cinema.

### **Que correlação poderá existir entre *A Peste* e *A Vergonha*?**

Além das múltiplas reservas de articulação entre a palavra e a imagem, avançamos com a tese ousada de que, apesar disso, é possível afirmar que Bergman investiu, pelo menos, de forma tacitamente mental no texto de *A Peste*.

As situações exibidas no romance de Camus e em *A Vergonha* testam a capacidade humana de agir como resposta à adversidade. No primeiro caso, tudo se desenrola a partir de uma praga de ratos, confundindo-nos se aquela vivência do danoso teria causas naturais ou transcendentais ao humano, ficando este imediatamente excluído dessas causas. Na verdade, essa alusão feita a animais nojentos, longe de ser um mero exercício de estilo literário, encobre uma conotação desprezível e perversa imputável ao ser humano. Em *A Vergonha*, a metáfora recai sobre o próprio simbólico da guerra, num palco onde não é necessário dissimular os seres humanos, já que estes se apresentam como sendo os próprios representantes do que de nocivo pode acontecer.

*A Peste* e *A Vergonha* decorrem num território circunscrito e fechado. No primeiro caso, sabe-se o nome daquele lugar; no segundo, estamos numa ilha sem identificação. Uma terra estéril, segundo Livingston (2009: 222). Para os dois territórios, um único pesar: um mundo claustrofóbico. Nas duas narrativas há uma comunidade que está determinada pelo isolamento e pela reclusão, implicando uma disfunção orgânica global e uma inexistência de comunicação. No caso de *A Peste*, é toda a cidade que se proclama encerrada e incomunicável; em *A Vergonha*, os sinais de reclusão e incomunicabilidade são vários: a viagem de fuga do casal de músicos que se vê obrigado ao regresso, o rádio que não funciona, o telefone que toca e ninguém responde a Eva (Liv Ullmann), a mulher de Jan (Max Von Sydow).

Em *A Peste* e em *A Vergonha*, há, num tempo determinado, um precipitar de situações limite que obrigam à ação, não importando, nem a qualidade, nem o sentido das mesmas, tão-somente a inevitabilidade de agir. Esse facto tende a confrontar cada indivíduo com a realidade de que a sua existência não pode ser abstraída ou negada: ela é, ela está. Prova-se que o projeto humano assenta na irracionalidade manifesta, porque há que ter em conta aquilo que acontece de humano, não de sobrenatural, num tempo histórico e que não se consegue explicar. Mostra o que é a vivência da humilhação, entendida como disposição natural da atuação humana. Por fim, conduz à constatação da morte enquanto fenómeno da finitude, porque ela é um risco permanente para a existência e irrepetível quando concretizado. Tudo isto respira existencialismo.

As representações da doença e da morte entrelaçam-se e são complementares. Camus, por exemplo, ao mostrar a evolução da epidemia, fá-lo como algo que, sendo nefasto, é exterior à vontade humana, obrigando-a assim a travar uma guerra contra esse flagelo. Por seu turno, em Bergman, a guerra a que o realizador sueco alude, já não está no plano da resposta ou do efeito, é simples expressão gratuita de violência tendente à infelicidade. Tanto em *A Peste* como em *A Vergonha*, as calamidades não estão logo assinaladas no início das respectivas narrativas, no entanto, quer no texto de Camus, quer no filme de Bergman, assiste-se ao desenvolvimento gradual da destruição em trajeto para a dominação da morte. Um dos aspetos desse crescimento passa pelas dinâmicas de preparação e pela ocupação de posições. “Tomemos a responsabilidade de agir” (Camus, 2008: 53), é dito com clareza no texto de *A Peste*. A partir deste momento, tudo ganha posição e condições para a vida vir a desenrolar-se. Em *A Vergonha*, existem duas imagens correspondentes a essa afirmação escrita: a passagem acelerada dos tanques por entre a floresta e o erguer das barricadas com o movimento agitado das pessoas na cidade. Nesta fase, nas duas obras, há indícios sobre aquilo que se vai instaurar: um estado de sofrimento e de destruição. Quer o realizador sueco, quer o escritor franco-argelino apontam para que esse estado de sofrimento e destruição seja dominante e persistente, mesmo intrínseco à condição

humana, não podendo mover-se fora dele. Mesmo vivido em ciclos, mesmo que se apresente sob uma forma temporária, o certo é que esse estado se justapõe à existência. Esta justaposição está patente no final de *A Peste* e de *A Vergonha*. No primeiro, a obra termina: “[...] viria o dia para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria [...]” (Camus, 2008: 264); no segundo, há o grande plano de Eva que fecha os olhos e depois a imagem apaga-se.

Neste sentido, e como reação à expansão inexorável da doença e da guerra, quer os habitantes de Oron, em *A Peste*, quer o casal Jan e Eva, em *A Vergonha*, são confrontados com a necessidade de transcender a disposição presente que lhes é nociva e, saltando sobre isso, conquistar o futuro. Neste trajeto de esforço humano ganha fundamento a admissão da temática da liberdade, temática que, provavelmente, Bergman e Camus quiseram trazer em convergência para a reflexão. No essencial, a liberdade, em ambas as narrativas, é vista como o exercício de escolha no qual se está forçosamente implicado, sendo essa escolha uma imposição a que os seres humanos não podem escapar e uma luta em direção ao futuro que se edifica, além de todas as condicionantes adversas. Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty pergunta o que é a liberdade e, na resposta dada, refere o essencial: “O mundo já está constituído, mas não completamente constituído” (1996: 517).

Desenvolve-se, por isso, além de uma atmosfera constante de doença e de guerra, julgada interminável, uma luta que é muito mais do que anseio, é a liberdade em reação praticada nesta capacidade de resposta, que evidencia já de si a escolha. Há nesse âmbito da escolha, refere ainda Merleau-Ponty, citando Husserl, “[...] ‘um campo de liberdade’ e uma ‘liberdade condicionada’ [...]” (*Ibid*: 518). Atendendo à primeira, o que está em jogo é o reconhecimento de que é no interior da história que tudo se passa. Qualquer escolha pessoal não se faz descontextualizada, não há uma decisão fora de uma coexistência social. Diz, prosseguindo Merleau-Ponty: “[...] somos no mundo e não somente estamos no mundo [...]” (*Ibid*: 520). Transpondo esta ideia de enraizamento para Bergman, na verdade, o realizador sueco terá perfilhado

este sentido do conceito de liberdade, posicionando-se e comprometendo-se com uma ação no plano estético e não propriamente ético, naquele mundo em convulsão dos finais dos anos 60 do século passado.

O cineasta sueco confessou que *A Vergonha* tinha sido a forma encontrada para participar na discussão pública sobre a guerra do Vietname (Bergman, 2001: 298). Mas há mais. Bergman, em entrevista a Lothwall, publicada em 1969 em *Cahiers du Cinéma*, afirma ter sentido algum incômodo, tendo uma atitude de autocritica pelo seu reconhecimento tardio dos campos de concentração, acabando por declarar que este filme: “Mostra como a humilhação pode levar à perda de humanidade daqueles que estão subjugados” (Lothwall, 1969: 50). A este respeito, observe-se em *A Vergonha* as várias cenas das pessoas detidas no interior da escola. Bergman quer induzir no espectador, através da percepção dessas imagens, que se trata de uma multidão atormentada a caminho do extermínio. Igualmente, Camus escreveu *A Peste* em tempo de guerra, no tempo do Holocausto, fugindo a uma abstração pura e ligando-se metaforicamente a uma existência concreta e vivida.

Por isso, a questão da liberdade, entendida nesta perspectiva, em *A Peste* e *A Vergonha*, não é apenas tomada em relação às narrativas em si ou à intencionalidade que forja de maneira objetiva as condutas das principais personagens. O que se trata é que, apoiados no conceito de liberdade, Camus e Bergman denunciam o medo e a subjugação, partilhando assim uma visão conjunta de repúdio pela intolerância fratricida.

Observemos de relance algumas personagens de ambas as narrativas, com o intuito de estabelecer paralelismos e atribuir significados aos mesmos. O mundo de *A Peste* é quase exclusivamente masculino, pois a mulher de Rieux ausenta-se logo no início da obra e a sua mãe apenas aparece esporadicamente. Em *A Vergonha*, sucede algo próximo, a narrativa fílmica reporta-se maioritariamente às ações de Jan, de Filip (Sigge Furst), o vizinho do casal, e de Jacobi (Gunnar Björnstrand), o autarca daquela comunidade; Eva, por sua vez, não conta, está num plano de intervenção sem relevância.

Ao nível das personagens, poderemos ainda considerar um outro paralelismo entre *A Peste* e *A Vergonha*. Tomemos o caso de Jan, ele constitui-se como a fusão de características assinaladas em Cottard, Rambert e Rieux. Do primeiro, incorpora a dimensão artística e uma perturbada sensibilidade; do segundo, recebe o dilema entre ficar e fugir, podendo o significado dessas ações ser traduzido, respetivamente, pelo surgimento da dúvida e pelo emergir do remorso; do terceiro, a propensão para sobreviver e combater, nem que isso possa vir a despertar a sua irracionalidade e a declarar incompreensivelmente a sua desumanidade.

Finalmente, Rambert, na iminência de regressar para junto da sua mulher, recusa-se a partir e afirma: “[...] Se partisse teria vergonha... vergonha em ser feliz sozinho” (Lothwall, 1969: 181). É o assumir da recusa da sentença de quem, numa relação conjugal, está efetivamente só. Dizendo-se assim feliz, está, propositadamente ou não, a alimentar e a manter a fraude como um vírus na comunicação. No que reporta à analogia com Bergman, *A Vergonha* comprova a realidade da incomunicabilidade enquanto desenrolar e desfecho da relação do casal. É uma visão assente nas vivências conjuntas de Jan e Eva. Eles *são* quem são unicamente lado a lado, desprendidos e distanciados. Não comunicam, não são amantes, nem solidários, nem sequer cooperantes um com o outro.

Destacaria agora, a finalizar, e em ambas as narrativas, a mesma interpretação da existência. Nas duas narrativas, tudo é humano e nada é remetido para o sagrado, na medida em que o ser humano está só, ele é o agente dos atos realizados, confronta-se com uma irracionalidade que não pode prever ou combater, vive e morre sem horizontes. Uma existência que oscila entre o sofrimento e um absurdo incompreensível, que se interiorizou legitimando esse mesmo sofrimento. Diz Jacobi em *A Vergonha*: “Não há desculpas, não há saídas, só dor e incriminação” (*A Vergonha* [1968], Ingmar Bergman, 01:05:49 - 01:05:55). Por seu turno, Camus, através de *A Peste*, frisa bem o papel do ser humano. Partindo de uma realidade absurda pela sua incompreensibilidade congénita, a verdade é que cada um acede à condição de interveniente. Diz Camus: “Era preciso lutar e não se pôr de joelhos” (2008:

122). Só que isso é feito não numa perspectiva eminentemente individualista, mas por uma outra, marcada pela solidariedade. Neste quadro exclusivo de modos humanos de ser, que lugar para Deus? O escritor franco-argelino, tal como Bergman, admite que esse lugar, se existe, é distante; e, se for considerado, só o será quando o ser humano tiver resolvido a sua situação de humilhação e apresentar-se diante do mundo com dignidade.

Resta-nos fechar este diálogo interrompido entre Bergman e Camus, lembrando que, em *A Peste*, acredita-se que, além da epidemia – exposição nua de uma sociedade em flagelo –, cabe à existência ser o princípio e o fim que alicerça a condição humana. Bergman diz o mesmo através do sonho de Eva em *A Vergonha*, através da alusão ao bombardeamento do avião, das rosas a arder e da criança nos seus braços. Tudo o que é enunciado são representações do sofrimento aplicado sobre a fragilidade, recordando àquela mulher aquilo que ela teria esquecido. E isso só pode ser: existir. E existir é mergulhar no absurdo e responder com o ato de viver.

### Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. P. Duarte (Trad.). Lisboa: Texto & Grafia. [Original: Aumont, J. (2006). *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin.]
- Bergman, I. (1960). *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. D. Kushner & L. Malmström (Trad.). Nova Iorque: Simon & Schuster.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Imagens*. A. Pastor (Trad.). S. Paulo: Livraria Martins Fontes. [Original: Bergman, I. (1990). *Bilder*. Estocolmo: Norstedts Förlag.]
- Björkman, S., Manns, T. & Sima, J. (1973). *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*. P. B. Austin (Trad.). Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Camus, A. (2008). *A Peste*. E. Cardoso (Trad.). Lisboa: Livros do Brasil. [Original: Camus, A. (1947). *La Peste*. Paris: Éditions Gallimard.]

- Gardies, R. (Org.) (2009). *Compreender o cinema e as imagens*. P. E. Duarte (Trad.). Lisboa: Texto & Grafia. [Original: Gardies, R. (Org.) (2007). *Comprendre le cinéma et les images*. Paris: Armand Colin.]
- Kalin, J. (2005). *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman. On film as Philosophy*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Lothwall, L. (1969). Nouvel entretien avec Ingmar Bergman. *Cahiers du Cinéma*, n. 215.
- Macnab, G. (2007, outubro 12). Ingmar Bergman: Unpublished letters show the Swedish auteur was courted by the American studios. *The Independent*. Disponível em <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/ingmar-bergman-unpublished-letters-show-the-swedish-auteur-was-courted-by-the-american-studios-396594.html>. Acedido em 18 de agosto de 2018.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

## **Filmografia**

- A Vergonha* [No original: *Skammen*] (1968). Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, Svensk Filmindustri (SF).

**“PENSAS QUE É PROIBIDO MORRER?”  
– UM OLHAR ENTRE *MOUCHETTE*, DE ROBERT  
BRESSON, E OS “POEMAS DE MOUCHETTE”,  
DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE<sup>1</sup>**

Sofia Mota Freitas

*Cada poema,  
No seu perfil  
Incerto  
Caligráfico,  
Já sonha  
Outra forma*  
Carlos de Oliveira

“Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estreitar entre pessoas e coisas que existem, e *tal como existem*, novas relações.”

Robert Bresson

João Miguel Fernandes Jorge e Robert Bresson, dois nomes aparentemente distantes, revelam uma profícua convivência. O livro *Pickpocket* (2009) é testemunho, onde Rui Chafes é também protagonista, conquanto se reporte às artes plásticas. Ao manusear-se o livro, rapidamente se constata que ele se desdobra em múltiplos objetos: poemas, filmes, peças artísticas, fotografias, fotogramas; todos eles subordinados a um mesmo objetivo: homenagear a obra cinematográfica de Bresson. Dos vários objetos de estudo que se poderiam extrair de *Pickpocket*, selecionou-se apenas um conjunto de poe-

1. Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico UIDB/00500/2020 e da Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/132351/2017, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

mas de JMFJ com o título “Poemas de Mouchette”. Das relações que nestes poemas se estabelecem com a película de Robert Bresson, de 1967, intitulada *Mouchette*, se ocupará este trabalho, tentando evidenciar que, mais do que parafrasear poeticamente o filme, João Miguel consegue estabelecer um diálogo singular, recriando interartisticamente a narrativa fílmica.

O filme de Robert Bresson, o seu último em preto e branco, é baseado na novela homónima de Georges Bernanos, publicada em 1937, sendo a segunda adaptação fílmica que o cineasta realizou da obra do autor de *Diário de um Pároco de Aldeia* (1936). Bernanos conta no volume *Oeuvres Romanesques*, em 1961, ter sido impulsionado a escrever a história de Mouchette após ter assistido ao fuzilamento em massa de dezenas de homens inocentes, incapazes sequer de se defenderem, durante a Guerra Civil Espanhola – aquando do seu exílio em Maiorca:

I began writing *La Nouvelle Histoire de Mouchette* after watching trucks go by commanded by armed men, holding wretched prisoners with their hands on their knees, their faces covered with dust [...] I was struck by the horrible injustice of the powerful who, in order to condemn these unhappy men, speak to them in a language that is foreign to them. There is an odious deception in this. And later, I would not know how to express the admiration that the courage and dignity with which I saw these men die inspired in me. (Bernanos *apud* Cunneen, 2003: 110)

Apesar de ter sido inspirada num cenário de guerra, onde a degradação humana se banaliza em prol de motivos gananciosos e alienantes à própria vida, a novela de Bernanos não tematiza os trágicos acontecimentos históricos que lhe deram origem<sup>2</sup>. Ao invés, narra a curta vida de uma infortunada adolescente francesa que vive num degradado meio rural pertencente à região da Provença. Mouchette, a miserável protagonista que deu o seu nome ao filme, é uma adolescente pobre, desprezada e brutalizada

2. De facto, Georges Bernanos é bastante explícito nesse aspeto: “Naturally, I did not deliberately decide to make a novel out of all of this. I did not say to myself, I am going to transpose what I have seen into the story of a little girl hunted down by misfortune and injustice. But what is true is, that if I had not seen these things, I would not have written *Nouvelle Histoire de Mouchette*” (*apud* Cunneen, 2003: 110).

pelo pai alcoólico e ignorada pelo irmão mais velho. Cuida da casa, um miserável casebre, trata da mãe moribunda e do irmão bebé. Na escola que frequenta é alvo de humilhação e maus tratos pela professora, motivo de chacota por parte das colegas e vítima de assédio sexual por uns rapazes da aldeia. A situação de abandono em que se encontra acaba por criar em Mouchette um estado de revolta e hostilidade mudas e uma certa apatia. Este quadro de miséria agrava-se com a violação a que é sujeita por parte de Arsène, um caçador furtivo e doente epilético marginalizado pela comunidade. Desesperada, após a morte da mãe, a rapariga enrola-se num vestido translúcido e permite-se ser menina, rebolando pelo monte abaixo conscientemente para a morte no fundo de um lago.

Com este roteiro, Robert Bresson oferece-nos uns incomodativos e inquietantes 78 minutos de filme, em que o espectador se sustém, até ao último segundo, na hipótese de uma viragem positiva. Porém, essa hipótese é defraudada e a última cena desenrola-se no culminar da angústia de toda a película e é um atar de pontas deveras perturbador. Talvez o que mais desassossegue seja a pacificidade com que toda a tragédia acontece, não havendo verdadeira tensão dramática ou *pathos* que atravesse o ecrã e penetre o olhar do espectador. Tudo se processa bressonianamente de um modo assético, sem emoção interpretativa<sup>3</sup>, sem lágrimas arrancadas a um choro convulso<sup>4</sup>, sem pujança catastrófica. Já aqui se percebe a escolha de João Miguel Fernandes Jorge por Bresson e, nomeadamente, por *Mouchette*, uma vez que também ele é apreciador e usuário duma certa contenção expressiva, dum apagamento emotivo e duma narratividade dos acontecimentos que chega, impassível, como uma constatação de factos. Nas palavras de João Camilo, está-se perante uma atitude de “grande comedimento”, de “gran-

3. Note-se que Robert Bresson, a partir de certo momento da carreira, dispensou todos os actores profissionais e começou a trabalhar exclusivamente com “modelos”, pessoas sem experiência na área e que não possuíssem vícios ou trejeitos de representação. O cineasta pretendia que os seus “modelos” apenas repetissem mecanicamente as suas falas, sem tentarem, de modo nenhum, interpretá-las. Veja-se o que diz nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*: “Actores, não. (Direcção de actores, não.) Papéis, não. (Estudos de papéis, não) Encenação, não. Mas utilizar modelos, vindos da própria vida. SER (modelos) em vez de PARECER (actores)” (1975: 16).

4. Acerca disto, Robert Bresson diz-nos: “Não tentes nem desejes arrancar lágrimas ao público com as lágrimas dos teus modelos, mas com esta imagem em vez daquela, com este som em vez daquele, cada um no seu lugar exacto” (1975: 119).

de sentido da medida” e de “receio dos grandes sentimentos” (1982: 31). O princípio escolhido para o funcionamento desta poesia é o mesmo segundo o qual Bresson se guia na construção dos seus filmes: “Produção de emoção conseguida através de uma resistência à emoção” (1975: 109).

Volto atrás, ao início: ainda antes dos créditos, entra numa igreja uma mulher de aspeto combalido, trajada de preto, que profere para si própria as seguintes palavras: “Sem mim, o que será deles? Posso sentir no coração, é como se dentro houvesse uma pedra” (Bresson, 1967: 0’12”). De seguida, a mulher – que rapidamente identificaremos como sendo a mãe doente de Mouchette – retira-se e começa-se a ouvir o *Magnificat*, de Monteverdi, num dos raros momentos musicais do filme. A cena subsequente mostra Mathieu, o guarda florestal, a espiar Arsène, um caçador furtivo, a montar armadilhas para apanhar perdizes. Avanço rapidamente para os últimos minutos do filme, nova cena de caça, desta vez lebres que, ao contrário das perdizes, não serão salvas por Mathieu e agonizarão em sofrimento perante o olhar enojado de Mouchette. Último plano do filme, a água do lago em redemoinho onde caiu Mouchette de face para a morte. Mouchette não volta à superfície; em vez disso, soa, novamente, o *Magnificat*, perante a placidez das águas.

No livro de estreia de João Miguel Fernandes Jorge, *Sob Sobre Voz* (1971), no primeiro poema, lê-se: “Vivemos sobre a terra. Apresento-te / a nossa casa, os nomes que damos às coisas, / as honras que nos são destinadas, / este corpo de sangue e nervos. / [...] / Como se morre aqui?” (Jorge, 1987: 11). A mãe de Mouchette reflete: “Sem mim, o que será deles?”; Fernandes Jorge inaugura o seu caminho literário com a pergunta: “Como se morre aqui?”. *Mouchette*, de Bresson, parece ser uma resposta possível. De facto, todo o filme é um mostruário da vida de Mouchette, onde nos é apresentada a terra, a casa, as coisas e os seus nomes, as honras (e as desonras), o corpo feito de sangue, nervos e lágrimas. E finda no suicídio. A circularidade proposta por Bresson, visível na música de abertura e encerramento e na captura de animais selvagens – prenúncio da violação e da morte –, lembra uma

das artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (1962: 73). Poder-se-ia aqui dizer que também o cinema de Robert Bresson e a poesia de João Miguel Fernandes Jorge são essa tentativa de mostrar o real, circundando-o cirurgicamente. Tudo é dado a ver com uma frieza asfíxiante, poucas são as palavras que atravessam o filme, as personagens raramente dialogam<sup>5</sup>, o mundo de Mouchette é parco em sílabas, mas é pontuado por constantes ruídos ensurdecedores das mais variadas fontes.

As cenas de caça são cruciais para o entendimento da história e funcionam estruturalmente numa estratégia de *mise-en-abyme*, profetizando a tragédia. O autor de *Museu das Janelas Verdes* (2002) descreve a caça às lebres no poema I. Esta cena de caça, que antecede o suicídio, é presenciada pela jovem, já órfã de mãe, quando sai para ir comprar leite:

O caçador furtivo levantou a  
espingarda. Fez pontaria  
o tiro soou  
por entre as árvores da floresta.

A rapariga suspendeu o passo  
a vasilha do leite numa das mãos  
o cabelo preso com dois atilhos  
a um e outro lado da cabeça.

Acertou num ramo, caído, podre,  
pasto de fetos. O coelho fugira  
um bando de pássaros esvoaçou.  
Silenciaram de medo. Folhas

5. O cineasta francês defendia uma economia verbal, restringindo o uso da palavra ao estritamente essencial: “Quanta coisa podemos exprimir com a mão, a cabeça, os ombros!... Quantas palavras inúteis e atravancadas desaparecem então! Que economia!” (1975: 108).

desprenderam-se, pairam no ar.  
O caçador meteu novo  
cartucho na arma, à espera da  
próxima presa. A rapariga, ave a  
  
olhar em redor,  
apressou o andar das suas magras  
pernas vestidas de lã escura. Socos  
enlameados. Fio de leite escorre,  
  
oferece um sulco branco a ínfimos  
animais no sombrio caminho (Chafes & Jorge, 2009: 23).

Repare-se como João Miguel Fernandes Jorge caracteriza Mouchette através do aposto “ave a / olhar em redor” e, no poema IV, se refere novamente à rapariga como “breve / perdiz de pena doirada”, e ainda “Pequena ave que volteia de encontro às / paredes do casebre, que se esconde / entre as traves / e procura inexistente ramo mais alto” (*Idem*: 26). É também de salientar a analogia existente entre os poemas I e IV, uma vez que ambos tematizam a caça. Aliás, já no poema I, Mouchette torna-se, ela também, “presa”; esta impressão é-nos facultada através da junção de duas frases no mesmo verso: “O caçador meteu novo / cartucho na arma, à espera da / *próxima presa. A rapariga, ave a // olhar em redor*” (itálico meu). Assim, no primeiro poema, João Miguel consegue atingir o mesmo efeito de *mise-en-abyme* que Bresson na abertura do filme: Mouchette será a vítima, a presa. A captura da jovem acontece no poema IV, onde é descrito ecfrasticamente o plano em que a adolescente fica sozinha com Arsène num casebre, durante a noite, e onde ele a viola, embora ela tente fugir. J. M. Fernandes Jorge recria a cena evocando as imagens da caça: “o / vento a cercara na negra lava do medo / quando chegou o caçador erradio e a fez presa / à cinta, breve / perdiz de pena doirada” (*Ibid*).

Os seis poemas de João Miguel Fernandes Jorge não se organizam segundo uma lógica de sequencialidade da diegese filmica, antes combinam quase que aleatoriamente os planos cinematográficos. Assim, o procedimento

ecfrástico que estrutura os poemas de João Miguel é, em si, livre e suficientemente autónomo para, a qualquer instante, se distanciar da cena descrita e imiscuir, no mesmo plano, ações que são fruto da própria interpretação do poeta-espectador. Este prolongamento em verso dos planos cinematográficos permite, por um lado, o enriquecimento do filme *Mouchette* no diálogo interartístico e, por outro, a criação de uma distância tolerável entre as duas artes, que possibilita ler os poemas isoladamente, sem um conhecimento prévio do filme. De facto, na transposição intermedial de que o filme foi alvo, o novo produto artístico mantém a sua autonomia e integridade. Reproduzo, a título de exemplo, o seguinte poema:

A mãe, corpo macilento, estendida na cama  
adormecera. Uma das mãos pousava sobre  
o ventre, a outra mão, punho fechado  
junto ao seio, lamento  
de não poder amamentar o filho recém-  
-nascido. A respiração, ruído doce e longínquo.  
A filha ao seu lado  
ajudou-a a recostar-se em almofadas  
retocou-lhe o rosto – deu-lhe  
ainda parecer mais pálido –  
coloca-lhe entre os braços o irmão  
e a mãe em balanceio, em abandono assim ficou  
sem dizer palavra, como se olhasse sem  
ver nem dar conta do que se passava ao redor.  
Um cheiro gorduroso espalhara-se pela casa. (Chafes & Jorge, 2009: 24)

Neste texto, evidencia-se o “pendor narrativo” (Amaral, 1991: 70), que já tem sido apontado por vários críticos, assim como uma certa fluidez discursiva e um “tom e estilo coloquiais” (Camilo, 1982: 29). No caso em estudo, o prosaísmo associado ao lirismo surge devido à raiz da qual os poemas brotam, a saber, o filme de Bresson. Como se sabe, James Heffernan define a écfrase como sendo “a representação verbal de uma representação visual” (1993: 3); já Claus Clüver expande a definição e admite que a “écfrase é a

representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos por sistemas signícos não-verbais” (1998: 13). É neste sentido que abordo o conceito de écfrase para a tornar produtiva nos poemas em análise. Desta forma, o uso da écfrase impõe uma disciplina descritivista ao poema, sem que este perca propriedades líricas. É a opção pela transposição intermedial, segundo a categorização de Irina Rajewsky para o funcionamento das práticas intermediais (2015: 35-6), que sustém a estrutura narrativa do poema. O filme de Bresson constitui-se como o texto original a partir do qual processos intermediais de adaptação, mas também de referência intermedial, nomeadamente a écfrase, intervieram na criação de um texto de um *medium* diferente – os “Poemas de Mouchette”.

A qualidade poética dos textos de João Miguel Fernandes Jorge relaciona-se também com o mecanismo sugerido por Bresson como o “sistema da poesia” e que consiste em “[p]egar em elementos o mais diversos possível, e aproximá-los numa certa ordem que não é a ordem habitual” (*apud* Ferreira, 2004: 421). Assim, é jogando com a ordem das palavras, a sua sonoridade, as aliteraões, as repetiões e os *enjambements* que João Miguel consegue arditosamente criar um olhar diferenciado através da poesia, imprimindo novas imagens na retina mental do leitor-espectador, que se conjugam e imiscuem com os planos cinematográficos. Na verdade, as imagens poéticas resultam da apropriação do filme e sua conseqente interpretação e transformação em matéria verbal. É isto que sucede no poema III em que João Miguel mistura várias cenas e introduz a sua livre interpretação. Transcrevo, inteiro, o longo poema:

Às vezes reflete-se no seu rosto e nos olhos  
a triste mansidão dos animais selvagens  
a loucura melancólica e a sua misteriosa  
inocência, a terrível piedade que  
os animais possuem.

Pela manhã, antes de se levantar para fazer o  
café, quando a cama lhe oferece um resto de  
descanso, diz no silêncio cerrado de si mesma:

Certas noites acordo e penso que morri. Que mal há em morrer?  
Não há nada de mal. Não é proibido. Pensas que  
é proibido morrer?

Agora tenho força bastante para poder consigo, mãe.  
Queria que fosse pesada, muito mais pesada que  
todos os pecados deste mundo. Quer saber, mãe? Não  
podemos livrar-nos uns dos outros, como  
não podemos livrar-nos de deus.

O pai lambe um osso de galinha. O irmão mastiga folhas  
de rúcula. Junto ao poço, num balde enferrujado,  
brincos de princesa.

Aproximou os lábios da testa da mãe. Ardia de febre. Sentiu o  
suor. A cabeça, dócil, abandonou-se. Não  
se viu nenhum sinal no céu  
nenhum prodígio. (Chafes & Jorge, 2009: 25)

Os últimos versos, eufemismo da morte da mãe, estão despojados de malabarismos retóricos<sup>6</sup>, mas capturam, na sua simplicidade estilística, a emoção dos planos fechados<sup>7</sup> de Bresson. A sua força reside numa estética da falta, que se consolida em frases curtas e entrecortadas, numa linguagem rarefeita, ciente da impotência da palavra. Fernandes Jorge, à semelhança de Bresson, economiza todos os recursos que poderiam enfatizar o momento melodramático<sup>8</sup> e sublinha a distância intransponível de dizer a morte, ou seja, dizer o indizível: o facto científico e absolutamente terrível de a vida se esvaír num segundo e o mundo permanecer exatamente igual.

6. Da mesma forma, Bresson considerava que a “emoção nascerá de uma mecânica, do constrangimento a uma regularidade mecânica” (1975: 109).

7. Acerca dos planos cinematográficos, o cineasta francês aconselha: “Os *travellings* e *panorâmicas* aparentes não correspondem ao movimento dos olhos. É separar os olhos do corpo. (Não usar a câmara como se fosse uma vassoura.)” (Bresson, 1975: 86).

8. Robert Bresson defendia que o “real não é dramático. O drama nascerá de uma certa marcha de elementos não-dramáticos” (1975: 83). Desta forma, a comoção do público não era conseguida com “imagens comoventes mas com relações entre imagens que as tornam ao mesmo tempo vivas e comoventes” (*Idem*: 78).

O leitor que viu *Mouchette* pergunta pela cena, que lhe terá escapado, em que “O pai lambe um osso de galinha. O irmão mastiga folhas / de rúcula”. Não existe, mas isso não importa realmente. A figura daquele pai bruto e boçal completa-se na imagem que criamos dele a lamber o osso de galinha que João Miguel lhe põe nas mãos. Assim como a indiferença e o despreendimento do irmão mais velho estão bem representados no ato de mastigar folhas de rúcula – sem dúvida, um movimento vagaroso e alheado. Também não há memória de um vaso de flores na casa da protagonista. A referência aos brincos-de-princesa evoca a feminilidade e juventude da pequena Mouchette, ela que nunca foi princesa, antes negligenciada e cercada pela miséria, como a planta envasada num balde ferrugento. Note-se que as flores se encontram junto a um poço, tal como Mouchette está na iminência do abismo, de cair no precipício, o que acaba por se efetivar fisicamente.

Robert Bresson acreditava no poder de filmar esse indizível: “O que nenhum olho humano pode captar, nenhum lápis, pincel ou pena pode fixar, a tua câmara capta sem saber de que se trata e fixa com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (1975: 34). Possivelmente devido a esta crença, o cineasta francês focou-se em transmitir imagens que veiculassem a virgindade do olhar primordial, ou, como apontou Carlos Pontes Leça, o “cinema de Bresson é, antes de mais, o exercício da faculdade humana de ver. A câmara devolve-nos à pureza de um olhar primeiro” (*apud* Ferreira 2004: 438). Por outro lado, João Miguel faz assentar a poética dos seus textos sobre o olhar<sup>9</sup> e, segundo Jorge Gomes Miranda, é possível dizer que o poeta “é um homem do olhar: ‘o verbo ver encerra a estrutura do mundo / a ordem do tempo e a fragilidade dos vencidos’” (1998: 86). Talvez por isto João Miguel se tenha interessado por *Mouchette* – por condensar numa experiência (audio)visual a passagem rápida do tempo e essa “fragilidade dos vencidos”.

9. Com isto em mente, atente-se no que Luís Miguel Nava diz sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge: “ao convocar com tal obsessão quer a janela, quer a fotografia ou a pintura (ou mesmo o cinema ou o cenário, delas tributário) em que a janela se hipostasia, estes textos mais não fazem do que, por um lado, pôr a nu o processo de semiótica (quer dizer: de construção de uma linguagem) em que assentam e, por outro, tornar-nos perceptível a importância que o olhar neles se reveste: o olhar, e é de Barthes que me socorro mais uma vez, em cuja insistência e em cuja firmeza residirá uma das virtudes do artista, que nele se fundamenta para fazer frente ao poder” (Nava, 2004: 294).

Este universo fílmico (ou, nas suas palavras, a “arte de calar, de tornar silêncio o ato de escrita que tem a imagem fílmica”) possibilitou-lhe propor um olhar através da “visibilidade imediata da imagem”, transmitir novos campos visuais no “território da contenção e da reserva” (Jorge, 2007: 44) e instaurar nos poemas um fio narrativo produzido pelo processo eufónico cuja ambição “dá à arte da linguagem o extraordinário encargo de procurar representar o literalmente irrepresentável” (Krieger, 2007: 142).

De facto, nos “Poemas de Mouchette”, o olhar é preponderante, não só por se tratar de textos gerados através da *écfrase*, mas também porque o próprio verbo é recorrentemente utilizado nos textos. Assim, a insistência no olhar é estruturante, não só como substrato dos poemas, mas também como *leitmotiv* que perpassa os textos – num ato semelhante ao de Bresson que reclamava a “força ejaculadora do olhar” (1975: 23). Na verdade, no poema VI – que corresponde ao desfecho da narrativa com Mouchette a rebolar pela encosta abaixo, até se deixar ir ao encontro da morte – não aparece o verbo “olhar”, pois “A luz estava / morta (...) / tudo estava morto, à sua espera no fundo do lago” e “o vento branco começou a soprar e rolou- / a cego a tatear caminho” (Chafes & Jorge, 2009: 28). A visão é aqui substituída pelo sentido do tato – “Acariciou o pano branco, experimentou o espaço que lhe / vinha diante das mãos estendidas”, “a tatear caminho, a ferir-se nos galhos das árvores / e rolou sobre si mesma” –, e pela audição – “o vento branco começou a soprar”, “ruído surdo no charco da aldeia / caiu, pedra a ferir o solo da água” (*Ibid*). Assim, as sinestésias transportam o leitor diretamente para o cenário descrito e, como Hugo Pinto Santos sublinhou, há nestes versos “uma exploração tenteada e timorata de cromatismos e de texturas, que se cindem sem nunca procurarem a inviável síntese, antes mantendo em produtiva tensão, fascinante desgoverno, o chamativo dos sentidos” (2010: 193).

Chegados a este ponto da narrativa, é tarde demais para ver, o tempo da visão já findou, agora é hora de sentir com as duas mãos o espaço que sobra para o corpo se libertar. A cegueira atingiu todos os homens que não quiseram ver. Ao homem do trator, Mouchette acena e balbucia qualquer coisa,

ele não vê ou não quer ver, não repara e avança sem hesitar. É este o último sinal que a vida lhe oferece, a última tentativa de deixar de ser invisível, ou visivelmente desprezada. Então, sem outro destino possível,

rolou sobre si mesma, voz e corpo, até se tingir de negro o  
que foi raiz branca  
e desapareceu no fundo do horizonte da reduzida lagoa  
ruído surdo no charco da aldeia  
caiu, pedra a ferir o solo da água. (Chafes & Jorge, 2009: 28)

Robert Bresson assegura grande parte da significação das suas cenas através dos ruídos que as povoam, criando um complexo imagem-som indissociável<sup>10</sup>, de que o suicídio de Mouchette é exemplo. Nenhum plano nos mostra a jovem a cair no lago, nenhuma expressão facial nos comunica a intenção de se suicidar, nada na personagem nos diz que ela o vai fazer. Mouchette, mais do que entregar-se à morte, entrega-se ao movimento; o seu corpo já não lhe obedece, é tomado por forças superiores que o fazem rolar pela encosta abaixo. Este abandono do corpo equivale já à morte que se anuncia no fundo do lago. Quando o plano se corta, e Mouchette desaparece, é o barulho do seu corpo a embater na água que confere significado à imagem. A cena final, onde as águas se agitam ao som do *Magnificat*, é daquelas imagens a preservar no mundo imageticamente poluído que habitamos, é Rui Chafes quem o diz:

Vivemos numa época sem estética. Não temos falta de imagens, bem pelo contrário, sofremos a excessiva e invasora proliferação de imagens [...] Imagens mortas que se apagam sozinhas. Resta-me acreditar que a desaceleração, a retracção, a contracção, a fuga ao efeito fácil, especular e banal serão a única forma de marcar e assumir a diferença de

10. Nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, Robert Bresson dedica vários dos seus aforismos à dinâmica imagem / som na realização de um filme, deixando sempre claro que do “choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações” (1975: 89). Desta forma, salienta ainda: “É preciso que imagens e sons mutuamente se sustentem, de longe e de perto. Nenhuma imagem e nenhum som independentes” (*Idem*: 73).

natureza entre as imagens rigorosas e as imagens frívolas e irresponsáveis. É preciso resistir, não facilitar, valorizar, seleccionar, construir, dificultar, seguir a extrema e exigente natureza das imagens de Robert Bresson (2012: 58).

### Referências bibliográficas

- Amaral, F. P. do (1991). Das paisagens do acaso à “alegria de um destino” em João Miguel Fernandes Jorge. In *Mosaico Fluido, Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio e Alvim. Pp. 67-79.
- Andresen, S. de M. B. (2003). *Livro Sexto*. Lisboa: Editorial Caminho. [Andresen, S. de M. B. (1962). *Livro Sexto*. Ed. ut.: ed. Definitiva.]
- Bernanos, G. (1937). *Nouvelle Histoire de Mouchette*. Paris: Plon.
- Bresson, R. (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. P. Mexia (Trad.). Porto: Porto Editora. [Original: Bresson, R. (1975). *Notes sur le Cinématographe*.]
- Camilo, J. (1982). Algumas interrogações sobre o prosaísmo na obra poética de Jorge de Sena. In H. I. Sharrer & F. G. Williams (Ed.), *Studies on Jorge de Sena / A Colloquium*. Santa Barbara, Califórnia. Pp. 24-32.
- Chafes, R. (2012). *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta.
- Chafes, R., & Jorge, J. M. F. (2009). *Pickpocket*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Clüver, C. (1998). On representation in concrete and semiotic poetry. In *The Pictured Word. Word & image interactions 2*. Amesterdão: Editions Rodopi. Pp. 13-42.
- Cunneen, J. (2003). *Robert Bresson. A spiritual style in film*. Nova Iorque e Londres: Continuum.
- Ferreira, C. (2004). *As Poéticas do Cinema, A poética da Terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Edições Afrontamento.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Hashbery*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Jorge, J. M. F. (1987). *Obra Poética*. Vol. 1. Lisboa: Presença.

- Jorge, J. M. F. *et alii*. (2007). *A Palavra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Krieger, M. (2007). Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto. *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras. Pp. 133-163.
- Miranda, J. G. (1998). Indeléveis Círculos. *Relâmpago, revista de poesia*, n.º 2, 4/98. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D' Água Editores. Pp. 86-88.
- Nava, L. M. (2004). A Exploração da Transparência e Um Passo Diante da Água. In *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim. Pp. 293-297; 301-305.
- Rajewsky, I. (2015). Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. In *Intermédialités*. Nîmes: Lucie Éditions. Pp. 19-54.
- Santos, H. P. (2010, maio/agosto). João Miguel Fernandes Jorge, *Pickpocket*. *Colóquio / Letras*, n.º 174. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Pp. 192-194.

## **Filmografia**

- Mouchette* [*Amor e Morte*] (1967). [Registo vídeo]. Robert Bresson. França: Criterion. DVD (78 min.), preto e branco, [1970].

## **O EXÍLIO DE UM ESCRITOR ANTIFASCISTA: A HISTÓRIA DE CARLO LEVI NO FILME DE FRANCESCO ROSI**

Gaspare Trapani

### **A (re)descoberta do eu e do mundo em *Cristo, de Carlo Levi***

É logo após o final da Segunda Guerra Mundial que Carlo Levi decide publicar o seu livro de maior sucesso, *Cristo si è fermato a Eboli*. A obra, no entanto, embora abrangendo as memórias do autor que fazem referência a factos relativos aos anos 1935-1936, em pleno período fascista, foi publicada, de modo a evitar o rigor da censura, apenas após a queda do regime mussoliniano num clima de liberdade recuperada que, numa literatura chamada neorrealista, traduz uma grande necessidade de voltar a falar, refletindo, sobre os mais recentes acontecimentos históricos, o que, na célebre introdução ao *Sentiero dei nidi di ragno*, Italo Calvino chama de “frene-sim de narrar”.

O sucesso da obra de Carlo Levi, quer em termos de crítica, quer de público, foi tal que se sucederam até hoje mais de 20 edições e 37 traduções. Em 1974, sai, igualmente, um documento com uma apresentação do amigo Italo Calvino. Notável foi de facto a sua atividade como pintor, também no decurso do exílio, no qual pintou 49 telas, inspiradas na célebre obra-prima literária do autor de Turim e úteis também para aprofundar as análises e as interpretações. Quatro anos mais tarde, Francesco Rosi fez uma adaptação cinematográfica da obra, objeto deste estudo.

As páginas de *Cristo si è fermato a Eboli* falam do exílio de Carlo Levi que, em agosto de 1935, devido à sua atividade antifascista, é condenado à pena de isolamento em duas pequenas vilas da Basilicata, na província de Matera: Grassano, num primeiro momento, e, posteriormente, a mais recôndita Aliano (chamada, no livro, Gagliano, para imitar a pronúncia local). Estes dois destinos são escolhidos especificamente por Mussolini por serem caracterizados pelas poucas vias de comunicação e, portanto, ótimas para isolar e colocar os adversários fora de jogo.

Calcula-se que, no período entendido entre 1926 e 1943, foram cerca de 15 mil os exilados políticos. Como refere o historiador Leonardo Sacco (1989: 247): “Os exilados políticos são enviados inicialmente sobretudo para algumas ilhas: Ustica, Lípára e depois Ponza, sucessivamente, aumentando o número, são enviados para algumas províncias por todo Mezzogiorno, entre as quais, as da Lucânia.”

A experiência do exílio marcou fortemente Carlo Levi, não apenas na produção literária do escritor, mas também a sua existência. Levi, de facto, tendo por base algumas das suas notas e memórias dos quase 10 meses passados por terras lucanas, escreve em Florença, entre dezembro de 1943 e julho de 1944, escondido numa casa com o poeta Umberto Saba e a filha Linuccia, a sua companheira, sob ameaça alemã, as belas páginas do livro, a meio entre o diário e o romance.

Precisamente porque o *Cristo se baseia* em notas e memórias, trata-se não de uma narrativa escrita organicamente, mas de uma *collage* de elementos nos quais, à ordem cronológica dos episódios narrados, se alternam digressões temáticas e reflexões pessoais. O escritor de Turim, de facto, forasteiro de origem, formação e ideias, encontra-se catapultado pela repressão fascista no Sul mais recôndito de Itália: aqui, vencendo a inicial e compreensível hostilidade, entra progressivamente no seio de uma comunidade que não lhe pertence, descobrindo e posteriormente fazendo seus aqueles códigos culturais e aquelas regras completamente distintas daquelas do mundo do

qual ele próprio provém. Observador atento, Carlo Levi visa narrar o quotidiano de uma coletividade inteira, filtrando-o, todavia, através do seu olhar “estrangeiro”.

A obra obedece, portanto, a dois registos literários: por um lado, o da narrativa típica da história-documento do Neorrealismo; por outro, uma obra literária quase decadente de tradição intimista que, ao elemento diarístico-subjetivo, sobrepõe a enorme informação sociológica, etnológica, política, antropológica e histórica de carácter ensaístico multidisciplinar.

Esta dúplice leitura é, além disso, acompanhada de uma dúplice revelação: Carlo Levi, no decurso do seu exílio, se por um lado procede à descoberta de um novo mundo – o da comunidade camponesa de Matera –, por outro, cumpre um trajeto de reflexão e maturação pessoal. De facto, página após página, Carlo Levi retrata, no contexto de uma paisagem quase mítica, as pessoas que vivem em míseros barracos com condições de higiene precárias – memoráveis são as páginas nas quais descreve, comparando-os ao Inferno de Dante, a vida nos Sassos de Matera –, cercadas pela malária e obrigadas a trabalhar a terra estéril e seca.

Tudo isto o leva a postular a ausência de Cristo, ou, melhor, de uma provável existência de Cristo noutra lugar, que, como refere o título, parou em Eboli e nunca terá chegado àquelas terras. No entanto, também o próprio Carlo Levi, ainda que por outras razões, foi banido daquele mundo onde Cristo habita e, aqui, o escritor inicia um percurso de descoberta num mundo, longe do seu, arcaico e mágico, sem história, porque está fora da história, feito de crenças, filtros de amor, um mundo esquecido pelo Estado, pela civilização, pela religião.

Carlo Levi não só compreende aquele mundo aparentemente longínquo, mas ali trilha um percurso individual que o levará a sentir-se parte dele. A obra de Carlo Levi parece, portanto, um exercício de escrita no qual o percurso de autodescoberta se apresenta como uma autêntica viagem formativa que conduz o escritor a novas convicções.

Não é por acaso que o próprio Carlo Levi fala de um renascimento seu nou-  
tro mundo, noutra Itália:

Num certo ponto da minha vida eu fui, pelo governo fascista que gover-  
nava naquele momento em Itália, obrigado a viver numa remota aldeia  
da Lucânia, arrancado portanto do mundo que conhecia, ao ventre ma-  
terno de uma civilização nacional, obrigado a sair dali, a renascer, a  
perceber que o mundo camponês no qual me encontrava era um outro  
mundo, a inventar a sua verdade. (Levi, 1975: 24)

Carlo Levi perde de imediato o *status* de estranheza que pertence ao exílio  
político, tornando-se cedo um verdadeiro irmão daquela gente de Lucânia,  
que na obra define “a minha gente” e “os meus camponeses”, tanto que, uma  
vez revogada a pena de confinamento, com a conquista da Etiópia, em maio  
de 1936, por parte do regime mussoliniano, a dor da separação será para ele  
superior a qualquer outro sentimento.

A fortíssima relação de Levi com a Basilicata e com o Sul não terminará, to-  
davia, aqui, e continuará no seu posterior compromisso como senador, com  
a defesa dos valores meridionais e camponeses. A ligação de Carlo Levi com  
a terra lucana irá, aliás, para além da própria vida: o escritor, de facto, mor-  
re em Roma em 4 de janeiro de 1975 e pedirá para ser sepultado em Aliano,  
onde ainda hoje o seu corpo repousa.

### **A (re)criação cinematográfica de Francesco Rosi entre poesia e realidade**

Ao escritor de Turim importava particularmente a ideia de que a sua obra  
fosse adaptada ao cinema. Carlo Levi, todavia, temia que um realizador ex-  
tremamente “experiente” pudesse distorcer o conteúdo e o espírito da sua  
obra, e fizesse perder o extraordinário equilíbrio entre a estrutura docu-  
mental e a dimensão intimista que caracterizavam a narração “leviana”. Já  
em 1948, três anos após a publicação de *Cristo si è fermato ad Eboli* e em  
plena época do neorealismo italiano, numa carta ao amigo poeta Rocco  
Scotellaro, Carlo Levi disse ter recebido um guião da adaptação fílmica  
da sua obra. Não hesita, porém, a defini-lo como “completamente errado e

inaceitável” (Martelli, 2016: 923). Alguns realizadores, além disso, salientando, na obra, a ausência de uma trama com um verdadeiro desenvolvimento, após diversas tentativas e abordagens, renunciaram à realização. Por uma razão ou por outra, realizadores tais como Pietro Germi, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Carlo Lizzani abstiveram-se ou declinaram o convite de gravá-lo.

Foi assim que Carlo Levi pensou em Francesco Rosi, mas antes quis vê-lo em ação. Foi, portanto, ao seu encontro no *set* de *Salvatore Giuliano*, o filme de Rosi de 1962. Levi, que, nas suas páginas, tinha falado sobre banditismo e questão meridional, queria ver como o realizador tratava um tema tão delicado como o da máfia e das obscuras ligações entre banditismo, polícia e Estado. Por fim, devido a uma longa série de compromissos da parte do realizador, foi apenas em 1978 que o projeto teve luz verde, quando a companheira, Linuccia Saba, após a morte do escritor, concede os direitos a Francesco Rosi.

Foram muitos os motivos pelos quais Carlo Levi ficou fascinado pela arte cinematográfica de Francesco Rosi. Em primeiro lugar, teve maneira de nela apreciar o seu amor pela verdade, a sua alusão à realidade, a capacidade de reconstruir fielmente momentos e tensões político-sociais sem, no entanto, perder de vista histórias individuais. Um outro elemento que ao escritor de Turim agradava era a escolha de Rosi de rodar os filmes nos mesmos lugares onde os factos ocorreram.

E depois o amor pelo Sul, aquele amor que Carlo Levi tinha encontrado por acaso e inesperadamente e que partilhava com Francesco Rosi, que, por sua vez, lá tinha nascido. No seu cinema, de facto, Francesco Rosi tinha aberto uma grande investigação sobre o mundo meridional, o que o realizador teve modo de chamar “as terras do remorso”: do banditismo de *Salvatore Giuliano*, à realização entre especulação imobiliária e condição administrativa do governo da cidade de Nápoles em *Le mani sulla città*, como exemplos de investigação de episódios da crónica política contemporânea à pura fabulação narrativa, na qual se coloca como intérprete e cantor das

mitologias e das grandes paixões do mundo meridional e mediterrâneo encarnadas pelos acontecimentos do jovem camponês espanhol Miguel, que, para escapar à pobreza, desafiando um fatalismo quase verguiano, aspira a tornar-se toureiro em *Il Momento della verità*; ou ainda desde o vislumbre mágico dos rituais primitivos da fábula napolitana *C'era una volta* ao encontro com Leonardo Sciascia para “Cadáveres excelentes”, num Sul nos anos de chumbo. É, portanto, devido a este seu intenso envolvimento emotivo, sem, no entanto, renunciar a uma grande firmeza face à verdade, que Carlo Levi escolhe Francesco Rosi.

Nascem assim quatro episódios de uma série televisiva produzida pela RAI (Radiotelevisione italiana), na qual Francesco Rosi procura ilustrar a perturbadora realidade humana, retratada com paixão e tenacidade antropológica por Carlo Levi no seu livro. A partir da obra televisiva seria realizado um filme de 150 minutos, apresentado no 32.º festival de Cannes e interpretado magistralmente por Gian Maria Volonté que, tal como Carlo Levi no livro, é o protagonista e o narrador, com a sua voz fora de cena. O elenco é completado por Irene Papas e Lea Massari.

O filme – realizado curiosamente nos mesmos dias do rapto de Aldo Moro –, mesmo devido à exigência de verdade que caracteriza a arte cinematográfica de Rosi, foi filmado entre Apúlia e Basilicata (onde aliás seria filmado *I tre fratelli*), uma parte em Aliano, na mesma casa que o exilado político Carlo Levi habitou. Além disso, muitas personagens foram interpretadas por habitantes locais. Por isso, abunda no filme o uso dos dialetos e do italiano regional do local, uma lição que Rosi aprendeu através do neorealismo e de Visconti, de quem o realizador napolitano foi assistente em *La terra trema*, outro sugestivo filme baseado noutra obra literária, *I Malavoglia*, de Giovanni Verga.

De qualquer modo, a adaptação não foi fácil: recriar a Lucânia dos anos 30 era uma tarefa complexa. Aliano, graças às vagas de emigrantes “americanos” de quem Levi fala no livro, modernizou-se e, ainda que o real crescimento

económico e o real desenvolvimento social pareciam miragens, era destino das fábricas que não tardaram a ser definidas como “catedrais no deserto”. Por isso, alguns espaços tiveram de ser reconstruídos em zonas limítrofes.

A preocupação de Francesco Rosi, no entanto, foi além da ambientação do filme e, posta a substancial diferença entre uma linguagem de base cénica e uma linguagem de base narrativa, procurou o mais possível de se manter – nas estruturas retóricas e na matéria tratada –, como o próprio Rosi declarou, “fiel ao espírito, aos diálogos e ao amor que Levi teve pelo ser humano”. É então assim que os elementos caracterizantes do cinema – enquadramentos, composições, montagens, diálogo, comentários musicais, etcétera – devolvem-nos a obra de Carlo Levi numa nova veste poética. Em tal sentido, salienta Rosi:

[E]u quis aderir não só estruturalmente ao acontecimento narrado, mas quis transmitir as emoções que aquele livro suscita, que pertencem às descobertas de um intelectual do Norte, de um antifascista enviado para o exílio no meio dos terrenos baldios da Lucânia, que se encontra pela primeira vez projetado num mundo nunca sequer imaginado: a gente com tracoma, as crianças com as barrigas inchadas, pálidas, as superstições, a magia, o assustador atraso. Levi descobrir-se-á irmão daquela gente, portanto um discurso sobre a solidariedade humana. Uma viagem baseada na emoção, nos silêncios, nos olhares, sobre o que foi dado a ver, na redescoberta da questão meridional, aliás sempre atual. (Costantino, 2009: 112)

Todo o filme de Rosi alterna de momentos de reflexão histórica e social a momentos de grande e comovente lirismo. São inúmeras as sequências com a mera presença da natureza e dos anjos que emocionam o espectador, que se encontra a viajar, a observar e a ser interlocutor de um mundo tipicamente bucólico. Note-se, por exemplo, o momento no qual Carlo Levi está no autocarro e observa a paisagem circundante: o voo de um falcão, os camponeses de pele queimada do sol que colhem o trigo, com enquadramentos

dominados pelo amarelo, em contraste com o violeta das flores, com o azul intenso do céu lucano. Parecem autênticas pinturas, que, acompanhadas de uma banda sonora de grande impacto, enfatizam a poeticidade e a sugestão.

Assim, tal como as digressões no livro, no filme as imagens que se debruçam sobre os terrenos desertos daquela terra arcaica, durante os discursos do duque, representam a evidência do estridente contraste entre a realidade camponesa de uma humanidade martirizada pelo tempo, apresentada em toda a sua crueza, e o poder do Estado. É assim que Francesco Rosi, a partir das palavras do grande escritor piemontês, transforma em imagens o mal de viver do Sul através de rostos, paisagens, detalhes, cores da natureza e rituais da pequena comunidade lucana. São emblemáticos os primeiros enquadramentos com os quais se inicia o filme: o primeiríssimo plano de um senhor idoso, com a barba crespa, filmado primeiro com um plano facial e depois de costas, contraposto ao rosto de uma criança que olha: como gerações que se observam, e que juntos fazem a História, feita de muitas pequenas histórias, como as palavras de Levi que ecoam no filme evidenciam.

Rosi não hesitou em sublinhar a atualidade da obra afirmando que, embora o filme tivesse sido realizado 40 anos após os acontecimentos, os problemas da Lucânia não se tinham resolvido. Ainda hoje, de facto, não obstante a construção de estradas e ferrovias, muitas localidades estão ainda isoladas e os jovens, frequentemente licenciados, são obrigados a deixar estas terras para poderem realizar-se.

Graças a esta capacidade de alusão à realidade narrada no livro e à capacidade de a transpor visualmente, Rosi pôde constatar o envolvimento do público em todo o mundo: venceu dois David di Donatello, em 1979, para melhor filme e melhor realizador; o Gran Premio 1979, no Festival de Moscovo; e o BATFA como melhor filme estrangeiro. O incrível, conta Rosi, aconteceu nos Estados Unidos:

[Q]uando apresentei o filme em Chicago num teatro lotado por 3000 pessoas, temia que talvez tivessem tido dificuldade em perceber um filme no qual o protagonista caminha por povoações, para, observa alguém que ordenha uma cabra, outro que está com os porcos e com as galinhas e depois os longos diálogos com a irmã. Pelo contrário, no final de contas, choravam todos, porque eram filhos de emigrantes e de camponeses, polacos, italianos, hebreus. (Costantino, 2009: 116)

Em resumo, a estreita comparação entre o texto literário de Carlo Levi e o audiovisual de Francesco Rosi produz duas reflexões finais: a primeira do ponto de vista expressivo, a segunda do ponto de vista da mensagem que ambas as narrativas produzem junto do público/leitor.

No contexto de uma análise comparativa entre as formas expressivas do cinema e da literatura, signos icônicos contra signos convencionais, Francesco Rosi reproduz, sem manipulá-lo, o enredo narrativo do texto de Levi, (re)criando claramente a parte “autônoma” através das imagens, das interpretações dos atores, da banda sonora.

Rosi, portanto, não se limita a uma leitura cuidadosa do livro de Levi, mas sim interpreta as suas razões mais profundas, refazendo, através da especificidade da linguagem cinematográfica, o itinerário do pintor-escritor com o acume crítico e atento do intelectual, sem renunciar à solidariedade humana, poética e ideológica que, do *Cristo* de Levi, era o pressuposto.

O outro elemento a considerar é a relevância inalterada da obra que o filme, como uma espécie de operação hermenêutica de reinterpretação crítica do modelo literário, renova e reforça através dessa busca pela verdade, comum tanto às obras de Carlo Levi quanto aos filmes de Francesco Rosi: um profundo diálogo com a realidade, com as suas implicações políticas e sociais, que traduz não apenas uma profunda necessidade de denúncia social, mas sobretudo um desejo de participação civil.

## Referências bibliográficas

- Calvino, I. (1964). Smania di raccontare e neorealismo. In *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Einaudi. Pp. V-XI.
- Costantino, M. (2009). *Cinema e letteratura. Incontri con gli autori*. Milano: Franco Angeli.
- Levi, C. (1845). *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Coraggio dei miti. Scritti contemporanei*. Bari: Dedalo
- Martelli, S. (2016). Levi, Scotellaro e il cinema. *Forum Italicum: A Journal of Italian studies*, Vol. 2, Nova Iorque. Pp. 915–946.
- Rosi, F. (1996). *Cristo si è fermato a Eboli. Dal libro di Carlo Levi al film*. Venezia: Testo & Immagine.
- Sacco, L. (1989). Il Confino. In AA.VV., *Omaggio a Carlo Levi*. Lares, Anno XV, n.º 2. Firenze: Leo S. Olschki. Pp. 238-261.
- Trapani, G. (2016). Carlo Levi, um “nortenho” do Sul. In *Românica*, n.º 22-23. Pp. 103-118.
- \_\_\_\_\_. (2016). La Questione Meridionale: il contributo di Carlo Levi. In AA. VV., *El mediodía italiano: reflejos e imágenes culturales del Sur de Italia*. Franco Cesati Editore. Pp. 631-640.
- \_\_\_\_\_. (2016). Oltre Eboli: l'esilio e la scoperta di Carlo Levi. In AA. VV., *Narrare per ritrovarsi: pratiche autobiografiche nelle esperienze di migrazione, esilio e deportazione*. Franco Cesati Editore. Pp. 111-119.

## Filmografia

- Cristo si è fermato a Eboli* [Longa-metragem]. (1978). Francesco Rosi. Itália e França: Cristaldi Film.

## **A OBRA LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA O VENDEDOR DE PASSADOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA E LULA BUARQUE DE HOLLANDA, NO CONTEXTO DA LUSOFONIA E DOS ESTUDOS DOS ELEMENTOS FÍLMICOS**

Francisco Acioly de Lucena Neto e Natália Luiza Carneiro Lopes Acioly

Iniciamos o nosso trabalho fazendo uma reflexão quanto ao romance e ao filme intitulados *O vendedor de passados*.

No romance, notamos que José Eduardo Agualusa faz um chamamento, aos leitores, a participar de um debate literário mediante as problemáticas da sociedade angolana que perduram até os dias atuais, envolvendo, com isto, no conteúdo desta obra elementos de que contribuem os estudos identitários e memória.

Toda a desenvoltura da obra literária sucede em Luanda e é apresentada nas entrelinhas do romance como um lugar de provocação e agitação, já que a obra perpassa o literário para tocar em temas que aproximam as grandezas sociopolíticas contemporâneas e culturais do povo angolano. Percebemos que, no exercício da escrita criativa de José Eduardo Agualusa, o mesmo transporta o leitor para a cidade de Luanda através de um cenário construído em um espaço de lusofonia. A obra traz também atributos coloniais e pós-coloniais, ambientes identitários e culturais, além de combinações que englobam a criação no ambiente da lusofonia.

Como nos aponta Ana Mafalda Leite,

[o] termo *post-colonial studies* abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc., abarcando aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais. (Leite, 2003: 6)

José Eduardo Agualusa, por ser um escritor engenhoso e criativo, em seu processo de organização do romance *O vendedor de passados*, reflete, juntamente com o leitor, alguns detalhes característicos da personalidade das personagens. Ele faz com que sejam preestabelecidos alguns modelos de ações e atitudes para cada personagem, chamando para si a construção da ficção com base no cotidiano simples e real das pessoas de Angola. Ele observa detalhes como córregos, sujeira, veleta de lixo da cidade em ruas públicas a céu aberto, por exemplo.

A relação do texto com a imagem literária proposta no conteúdo desta obra específica tem o poder de remeter ao espaço lusófono da identidade e da comunicação, do caótico e do natural. O universalismo existe aqui, e se o autor abstraísse o nome da cidade de Luanda, poderíamos imaginar tal história ocorrendo nas favelas do Rio de Janeiro, no Brasil; em Maputo, em Moçambique; ou na própria Luanda, em Angola, onde ocorre a trama; como em Bissau ou São Tomé, ou até mesmo Cabo Verde.

O autor também se coloca diante da esfera identitária, a qual desenvolve e envolve todo o romance, pois o detalhe estilístico de sua escrita valoriza aspectos inerentes da lusofonia e dos fortes laços culturais e de identidade que caracterizam este espaço. Como lugares em comum há, por exemplo, feiras livres que ocorrem nas ruas, no comércio onde se vende de tudo e para todos. Essas semelhanças continuam presentes tanto em Angola, como no Brasil, porque, apesar desses povos terem sido escravizados, carregavam consigo toda uma bagagem cultural que perdura até hoje, mesmo num forte

ambiente eclético em que se encontra o Brasil, por exemplo. Estes povos levaram consigo uma variedade grandiosa e valiosa de códigos de linguagens, além de uma autêntica percepção quanto às suas tradições culturais, no espaço da religiosidade, sociedade e de mundo que até hoje são registros próprios. Esta manipulação também é vista na obra, juntamente com a interferência e a força da cultura do colonizador, sendo ele o opressor ou não. É diante deste dilema que este artigo busca entender: O que faz ou leva uma pessoa ou várias pessoas a querer comprar um novo passado? Querer criar uma nova identidade? Querer apagar o que existiu antes e criar uma nova criatura?

Agualusa tem a sensibilidade de conseguir visualizar o universo marginal do mundo pós-colonial e adentra em profundos ambientes carregados de marcas de um passado inverossímil e de conceitos preconceituosos a que estavam expostos esses povos. Os novos passados tinham a função de remover uma vida improdutiva e abandonada e transformá-los em um novo universo de fortuna e prosperidade. E essa metamorfose sociológica contemporânea de uma elite criada, e não construída, de novos ricos sem passados entra na sala da sociedade angolana através desse romance.

### ***O vendedor de passados nas produções de Agualusa e de Buarque de Hollanda***

José Eduardo Agualusa propõe no romance a ideia em torno da temática do esquecimento e da fabricação de passados para clientes interessados em adquirir uma nova biografia. Seria como uma forma de garantir um presente tranquilo e de um futuro bem situado. Fica caracterizado como um entrelaçamento da vida real e da ficção, como do passado com o presente, além dos parâmetros históricos, sociais, políticos e econômicos que compuseram ou fazem parte de Angola. Concordamos com Inocência Mata, quanto ao tocante da libertação pós-colonial artística almejada por Agualusa:

A criatividade e a inventividade linguísticas são características de literaturas que se querem afirmar diferentes da do colonizador, que se inscrevem na mesma língua, de certa maneira incorporizando as aspira-

ções colectivas e estilizando uma tendência natural do dinamismo de uma língua quando é transportada para outros espaços, falada por outras gentes, para expressar realidades outras. (Mata, 1998: 263)

O conteúdo do romance também se apodera da força da oralidade africana na sua desenvoltura, tornando-o rico e diversificado. O enredo se dá numa atmosfera urbana e confusa, com um desenrolar repleto de ilustrações que se misturam aos passados mentirosos, sugerido no contexto da obra e nos fatos não menos verossímeis.

O leitor poderá traçar um caminho perpassando diferentes biografias que serão narradas por uma osga, que convive dramaticamente com lembranças de sua reencarnação humana.

A personagem Félix Ventura e o seu amigo Eulálio (a osga) serão elementos essenciais na vicissitude da edificação do romance. No enredo do livro, Félix Ventura convive com a osga e a tem como a sua conselheira pessoal. Em uma entrevista (2007), Agualusa diz que o réptil é a reencarnação de Jorge Luís Borges, que tudo que ali está sobre a personagem são memórias da vida de Borges.

I read a lot of Latin American literature when I was younger, especially Borges. His worlds are similar to mine. Gabriel García Márquez once said that when he arrived in Luanda, Angola, in 1977, he saw himself as an African. That part of Africa where he arrived — the old city of Luanda — is a mixed, creole Africa, not so different from the Latin America where he was born and grew up. Evidently, there are a lot of Africas, some of them remote and impenetrable. I found out that I'm a Latin American, too, reading García Márquez and Borges. (Agualusa, 2007)

Félix Ventura vive uma vida cheia de peripécias. É um profissional peculiar, tem por ofício vender passados falsos. E a trama ocorre em uma Luanda repleta de loucos e de uma elite social que tomou o poder por vias tirânicas e em prol do poder e dos benefícios que o mesmo proporciona a esse grupo.

O texto é apresentado aos leitores em um formato de histórias picotadas, dentro de outras histórias, que no enredo faz entrecruzamentos diante da realidade caótica de Luanda e do compromisso que Felix Ventura possui para com seus clientes de vender passados falsos. Como também, interpõe a presença de duas personagens que são extremamente diferentes, de um lado, a personagem humana de Félix Ventura, que é um homem de origem africana e de etnia negra, oriundo de Luanda, Angola, e que possui uma distinção genética albina. Já o seu grande parceiro e companheiro de história é uma osga.

A literatura Agualusiana é carregada de originalidade. Nesse objeto de estudo, a criatividade vai desde o tema ao contexto político e social que abrange os problemas desta nova elite angolana. E, no desenvolver desse romance, haverá a presença de outras atraentes personagens secundárias.

A astúcia de Agualusa se dá na percepção que envolve uma temática atualizada quanto à existência dos novos ricos sem passado algum, sendo pessoas que possuem destaque nacional e internacional, que emergiram de um passado miserável para um presente de êxito, riqueza, prestígio e poder. E de que forma isso se deu? Que velocidade foi essa que acarretou tal sucesso? Que meios e mecanismos fizeram com que tais personagens encontrassem de forma tão próxima a elite social ou nova elite social angolana?

O romance de Agualusa é arquitetado em torno de uma ideia arriscada e ao mesmo tempo atraente, delirante, emblemática, repleta de personagens peculiares como a osga, um assombro, um ex-integrante do regime comunista, um repórter fotográfico de guerra, e um vendedor de passados que está sempre vigilante, como também é imprescindível trazer a importante presença da osga, que tem como poder lembrar o tempo em que era humano, o que remete, neste caso, à memória cultural, ao pós-colonialismo e às características identitárias de lusofonia.

Para nós, diante das várias reflexões propostas no romance de José Eduardo Agualusa, uma delas é tratada de forma direta e perigosa, mas que busca um fundo de verdade diante deste contexto nebuloso, vivido por Felix Ventura,

nessa sociedade imaginária do texto literário. Esta provocação se dá ao fato da mentira construída que irá alimentar a fome de poder desta nova elite.

Agualusa também conduz os leitores a fazer uma reflexão sobre o conceito de verdade e também sobre a história que contamos para nós mesmos, em relação ao nosso passado ou àquilo que é contado para nós.

Para o autor, as histórias, muitas vezes, tornar-se-ão fatos, que poderão também tornar-se verdade no momento da sua concordância e do acolhimento da sociedade.

Agualusa dá continuidade à escrita angolana, principalmente no que se trata dos assuntos que apontam para a elite econômica e política deste país. Observamos que o escritor, em seu romance e nas entrelinhas, inseriu o seu pensar e o seu protesto. É notório na obra literária o viés político e a crítica social. Ressaltamos também que Agualusa promove uma reflexão quanto à produção literária de Angola no eixo referente ao espaço temporal do período próximo da independência angolana em 1975.

Agualusa é crítico no tocante à produção literária angolana. Sendo assim, o romance percorre a cronologia colonial e pós-colonial. Então, quando analisamos o livro *O vendedor de passados*, colocamo-nos diante de uma conjuntura alusiva ao período pós-independência e guerra civil. Indiretamente, esta provocação ocorre devido à independência de posicionamento político-cultural deste escritor em tratar de assuntos relevantes em um período que, até os dias contemporâneos, é repleto de personagens que são reais (e que poderiam inclusive estar no romance) e faz temer a própria produção literária desse país, devido à repressão ideológica, até hoje. Leila Hernandez nos remete à ideia de que

[a] aproximação entre os países africanos, mais do que por motivos de ordem estrutural, é possibilitada pelos efeitos do colonialismo, com o agravamento da crise econômica e o endividamento externo, além das

sérias consequências da repressão. A união se impõe, a despeito da diversidade de matizes ideológicos e políticos dos movimentos nacionalistas dos diferentes países africanos. (Hernandez, 2005: 162)

Os elementos significativos quanto às denúncias literárias de Agualusa estão presentes nas entrelinhas do texto. Sua preocupação com as problemáticas políticas e culturais e esta nova construção dessa nova identidade africana; sua relação ambígua entre os valores do colonizador português, o ideal socialista e a pressão capitalista; e o passado assustador de uma sociedade que compõe a elite angolana, baseada no poder, na vaidade e no enriquecimento financeiro a todo custo e sem pudor, com o uso da corrupção e da venda de passados para valorizar e enaltecer o presente glorioso desta elite constituída de oportunidades e manutenção de poder. Quanto à questão de um (re) alinhamento de passados, Inocência Mata diz que,

[n]um tempo distópico, atravessado pelo desencanto e pela perda da inocência, o tempo pós-colonial, Memória e História são agora matrizes do novo discurso da identidade cuja topologia passa também pela revitalização de um passado e o questionamento de um passado mítico, construído sobre uma mística do heróico e do épico. (Mata, 1999: 253)

Félix Ventura e sua profissão atípica, que demanda a criação de passados imponentes para esta elite carente de passados nobres e endinheirada. Se existe consumo, existe demanda e, nesta lógica, Agualusa faz sua denúncia, através de sua arte.

### **O romance e sua adaptação ao cinema brasileiro**

A adaptação cinematográfica ocorreu em 2015 e teve como coautor o próprio José Eduardo Agualusa. O filme foi dirigido pelo realizador Lula Buarque de Hollanda, cujo título, em comum acordo entre o realizador e o autor, permaneceu o mesmo para as duas obras. Os enredos se diferenciam, pois as obras estão situadas em espaços regionais diferentes, entretanto ambas dentro do ambiente da lusofonia, do universalismo pós-moderno.

Na adaptação para o cinema, percebemos, com veemência, a existência dos laços quanto à lusofonia e aos contextos sociais e culturais brasileiros e africanos, no contexto lusófono. Pensando sobre a especificidade nos contextos de países que foram colônias, Bhabha reflete:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais [...]. Isto demanda uma visão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do “signo” no qual se possam inscrever identidades culturais. (Bhabha, 1998: 241)

No filme é apresentada, pelo poder que o cinema possui, a atividade que antes era devolvida por Felix Ventura no romance e, agora, ela é oferecida por Vicente Garrido (vendedor de passados), que nos mostra como são os afazeres deste profissional, dando muita clareza na construção da personagem e de seu ofício.

O longa-metragem traz para a plateia atividades de falsificação e constituição de novos passados. Para o realizador, a obra literária é escancarada e atualizada e, uma vez que o filme foi baseado no livro, na ideia central de vender passados, notamos que a obra cinematográfica beira o pós-modernismo e a conjuntura lusófona, indicando um caminho imaginário através das memórias, identidades e elos culturais do ambiente literário para a atmosfera cênica.

O realizador fez muitas adaptações ao guião dentro dos recursos de ficção cinematográfica. Estas alterações têm por objetivo os encaixes das problemáticas políticas e sociais existentes no Brasil e na Argentina, e apresenta alguns destes ranços históricos que ainda estão presentes nestes países, como é de exemplo as repressões ocorridas nos regimes autoritários oriundos das ditaduras militares.

No filme, a preocupação do realizador é, também, a de apresentar para a plateia o atual cenário brasileiro, no tocante aos valores sociais ditos como contemporâneos. Além disso, na construção desse roteiro de adaptação,

percebemos a opção do realizador em tornar híbridas algumas personagens, ocorrendo esta mudança quanto ao texto original.

A personagem Félix Ventura que, antes, no livro, era um negro albino, passa para o filme com a representação de um ator afrodescendente, agora chamado de Vicente Garrido.

Com a mesma intenção de abranger e ampliar o olhar diante dos problemas do povo brasileiro, e com sutileza de uma delicada percepção, é que Agualusa em sua obra escrita traz um negro albino para ser o protagonista. Já na obra cinematográfica, Lula Buarque de Hollanda, em consonância com as mudanças de paradigmas, vê a valorização da identidade afrodescendente no Brasil, aproxima a realidade da importância construtiva do povo africano para a formação nacional.

O filme apresenta em seu conteúdo algumas cenas que remetem ao período dos regimes ditatoriais militares ocorridos na América Latina. O realizador apresenta de forma sucinta barbaridades deste período da história destes países, como também rememora ao espectador cenas de tortura, separações de famílias, ocultação de passados, e a compra e construção de novos passados – isso tudo nas realidades ocorridas no Brasil e na Argentina, como também apresenta o elo cultural e de identidade destes países diante desta passagem histórica de sofrimento e dor.

A história do filme é dada na cidade do Rio de Janeiro, mas com passagens curtas por Buenos Aires, Mendoza e Curitiba.

O realizador, em seu filme, denuncia, de forma indireta, o problema do racismo ainda presente no Brasil, colocando como protagonista um ator negro, visto que este racismo advém ainda do período colonial.

Outro momento de destaque no filme é retratado com o nascimento de Vicente Garrido, que é encontrado em um aterro sanitário (lixão), passando a ser acolhido e educado por uma família de classe média alta da cidade do Rio de Janeiro.

## Duas obras, dois olhares, duas perspectivas

Lula Buarque de Hollanda viu no livro a obrigação de levar ao público uma adaptação que aproximasse o romance da realidade brasileira, de acordo com a ideia central do filme. De acordo com Darcy Ribeiro, o povo brasileiro é

[...] um novo género humano. Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiça, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo género humano diferente de quantos existam. Povo novo ainda, porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma nova forma singular de organização sócio económica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial. Novo, inclusive, pela inverossímil alegria e espantosa vontade de felicidade, num povo tão sacrificado, que alenta e comove a todos: os brasileiros. (Ribeiro, 1996: 19)

No filme, o realizador aponta para a política com um outro olhar da obra literária, e da ótica da realidade angolana. Para o mesmo, os países Brasil e Angola possuem os seus próprios dramas contemporâneos bem distintos. O que é apresentado no filme são denúncias, cicatrizes histórico-sociais que ainda estão abertas, advindas das ditaduras militares ocorridas na história do Brasil e Argentina. E quanto às questões empregadas para demarcar culturalmente o lugar desses países, Francisco Colom González diz que

[a] América Latina no puede estudiarse separadamente de la civilización occidental. Inversamente, las culturas española y portuguesa no se entienden sin su correlato americano e incluso africano. Tampoco la condición poscolonial encaja nitidamente en sociedades que son todavía, en muchos casos, colonias de sí mismas. Los criterios utilizados para delimitar los confines del espacio iberoamericano son aquí, pues, lingüísticos, históricos y políticos... (González, 2009: 14)

Lula Buarque de Hollanda mostra em seu filme uma clara presença do elemento identitário nas personagens que representam a valorização da memória para a constituição da identidade. E “no caso do cinema brasileiro [...], o movimento age na direção da revisão do esquecimento – que busca aproximar o plano do ‘nós-ideal’ da realidade cotidiana” (Elias, 1997: 140).

Agualusa nos apresenta um universalismo psicológico pós-moderno, nas personagens do seu livro em um espaço lusófono, caminhando por entre exemplos e repetições pós-coloniais, provocando o olhar do leitor para entender esta tentativa de contar de novo uma versão contemporânea desta história em Angola. As personagens vão ampliando as discussões sobre questões do cotidiano, em composições simples e de importância peculiar. Entretanto, eles não percebem essa riqueza contida em seus passados ou na memória coletiva dos antepassados. Assim, o retorno ao esquecimento vai revelando personagens, suas vidas, angústias e segredos. Ao passo em que há uma anulação, há também um novo descobrimento. Uma relação intrínseca entre as personagens vai aparecendo, e também observamos que a obra literária é ponto fixo da ideia de memória, como elo de fundamental importância no desenrolar da trama ficcional.

Ambas as obras, literária e cinematográfica, trazem traços fortes do pós-modernismo impressos na vida das personagens, repleta de narcisismo, vaidade, traumas e releituras trágico-cômicas das suas próprias vidas, por que não dizer da vida do homem pós-moderno.

Assim, podemos arriscar em dizer que a moldura dos títulos das obras, *O vendedor de passados*, incorpora o tema de uma sociedade racializada, tanto em Angola e, com muito mais força, no Brasil. E sendo este efeito conseguido pelo jogo com o presente e o passado, com a memória como experiência subjetiva ao mesmo tempo. O enquadramento cinematográfico age como a osga, a lagartixa de Agualusa, e é por ele/ela que entendemos os bastidores de construção da narrativa oficial no romance.

A reinvenção da realidade é o maior desafio, e o filme ajuda a entendê-lo. Logo, tanto para o escritor como para o cineasta, as vitórias culturais

nem sempre são vitórias políticas, tendo na lusofonia o imaginário, o pós-colonialismo e o espaço criativo, que invisivelmente cria pontes entre mares em um mesmo oceano, ao qual iremos transitar cada vez mais dentro dos elementos de aproximação identitários e culturais no ambiente universal e de pós-modernismo.

### Referências bibliográficas

- Agualusa, J. E. (2004). *O vendedor de passados / um romance de José Eduardo Agualusa*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Agualusa, J. E. (2007, setembro). An interview with José Eduardo Agualusa. Interview by Paulo Polzonoff & Anderson Tepper. *Words without Borders*. Retirado de <https://www.wordswithoutborders.org/article/an-interview-with-jos-eduardo-agualusa>.
- Bhabha, H. (1998). O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In *O local da cultura*. M. Ávila (Trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG. Pp. 239-273.
- Elias, N. (1997). Uma digressão sobre o nacionalismo. *Os Alemães*. Rio de Janeiro: Zahar. Pp. 117-158.
- González, F. C. (2009). Presentación. In Francisco Colom González (Ed.), *Modernidad Iberoamericana. Cultura, política y cambio social*. Madrid: Iberoamericana. Pp. 13-18.
- Hernandez, L. (2005). *A África na sala de aula*. São Paulo: Selo Negro.
- Leite, A. M. (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós Coloniais*. Maputo, Moçambique: Imprensa Universitária Universidade Eduardo Mondlane.
- Mata, I. (1998). A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique, com Mía Couto. *Scripta*, 1(1), Belo Horizonte, pp. 262-268 .
- \_\_\_\_\_. (1999). Pepetela: um escritor (ainda) em busca da utopia. *Scripta*, 3(5), Belo Horizonte, pp 243-259.

Mbembe, A. (2001). As Formas Africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, 23(1), pp. 171-209.

Ribeiro, D. (1996). *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

### **Filmografia**

*O Vendedor de Passados* [Longa-metragem] (2015). Lula Buarque de Hollanda. Brasil: Conspiração Filmes. Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5lhPnhsXE8>



## **GUEL ARRAES E A “ESTÉTICA DO CORDEL” NO FILME *ROMANCE* (2008)**

Alfredo Taunay Colins

O cinema, desde o seu primórdio, é ponto de confluência entre as mais variadas expressões artísticas. Inspira-se e/ou apropria-se de elementos estéticos de outras artes para sua concepção. Por essa particularidade André Bazin (1991) o considera uma arte impura. Ele afirma que a história do cinema é “resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas” (Bazin, 1991: 84).

Considerando a arte, sobretudo contemporânea, em um universo híbrido, há um processo de interação entre diferentes expressões artísticas. Em contexto mundial, além das artes ditas eruditas, cineastas utilizam a “arte popular” em suas obras, permitindo ao público conhecer as diversas culturas do mundo. O cinema torna-se meio de registro e divulgação das inúmeras formas de arte. Mas de que modo as variadas expressões artísticas estão presentes no Cinema? Aparecem de forma fidedigna? São meramente uma inspiração, presente de forma diegética? Ou propiciam a composição estética do filme? A interação com outras artes torna-se um aspecto interessante a ser analisado.

Nossa análise recai sobre a influência da Literatura de Cordel (ou simplesmente Cordel) no filme *Romance* (2008), do cineasta brasileiro Guel Arraes. Nosso objetivo é compreender se é um elemento secundário,

presente apenas para prestigiar essa forma peculiar de literatura, tão comum na Região Nordeste do Brasil, ou se tem papel primordial, tendo seus elementos estéticos a serviço da composição de uma estética fílmica que poderíamos denominar de “cinema de cordel”? Se for este o caso, de que modo Guel Arraes o faz?

### **Literatura de Cordel: elementos estéticos**

Alguns elementos que compõem a estética da literatura de cordel são percebidos ao observar um exemplar impresso: imagens xilogravadas, quantidade de páginas, qualidade da impressão, versos rimados, o humor. Mas falar de “estética do cordel” remete a fatores nem sempre percebidos ao folhear uma única obra. Outros aspectos estão na forma como são comercializados, nas temáticas comuns, em personagens que se popularizaram, na oralidade e, inclusive, na sua relação com a música.

A literatura de cordel é uma forma popular de literatura, materializada em pequenos folhetos, denominados “cordéis”. A origem do nome está no modo como são vendidos, normalmente pendurados em barbantes, cordas ou cordéis. Os folhetos são vendidos a preços acessíveis, em locais de grande movimento, por isso atingem um grande público e, como consequência, acabam por ser um incentivo à leitura. Segundo Paulo Iumatti (2012: 16), o Cordel, “como objeto escrito, que também foi ouvido, até há poucas décadas, por populações majoritariamente analfabetas, [...] representa, por exemplo, uma das formas de mediação entre o universo oral e o letrado, entre o ‘popular’ e o ‘erudito’”.

Situações cotidianas, especialmente do nordestino, são as principais fontes de inspiração para os cordelistas. Política, economia, folclore e as tradições culturais são temas habituais, e, mesmo imbuídos das complexidades inerentes a essas áreas, são apresentados com humor e enriquecidos de crenças populares. São, portanto, fontes de memórias, propagadas pelos cordéis que extrapolam as fronteiras do espaço e do tempo. Iumatti (2012)

destaca o valor histórico do Cordel, defendendo sua pertinência como objeto de estudo para a compreensão social e cultural brasileira:

Situado entre o real e o imaginário, entre o histórico e o ficcional, entre o oral e o escrito, o cordel tem uma realidade complexa, que se apresenta como “desafio” a pesquisadores de várias áreas. Com efeito, há nele um corpus de saberes veiculados, que dialoga com as tradições orais, e que representa uma espécie de entroncamento de diferentes repertórios, vivências, memórias, conhecimentos, crenças, etc., o que torna particularmente difíceis e fecundos a sua compreensão e estudo. Nesse sentido, é evidente a sua riqueza para o estudo da história social e cultural brasileira, a partir de múltiplos pontos de vista. (Iumatti, 2012: 16-17)

Dada a sua relevância cultural para o Brasil, foi fundada, em 1988, na cidade do Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), no bairro de Santa Teresa. Segundo informações contidas no *site* da instituição, o cordel existe desde a época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses, saxões, etc. Chegou à Península Ibérica (Portugal e Espanha) por volta do século XVI. Na Espanha, recebeu o nome de *pliegos sueltos*. Em Portugal, eles eram conhecidos por *folhas soltas* ou *volantes*. Os colonizadores portugueses foram os responsáveis por sua introdução no Brasil, tornando-se bastante popular na Bahia, mais precisamente em Salvador. A partir daí espalhou-se para os demais Estados do Nordeste.

Além do Brasil, o cordel também é encontrado em outros países, principalmente europeus, recebendo outras denominações, conforme destaca Nogueira (2004: 21): *libri popolari* na Itália, *volksbücher* na Alemanha, *chapbooks* em Inglaterra, e *livrets bleus* (em virtude da cor da capa), *livrets* ou *littérature de colportage* em França.

Os folhetos de cordel contêm, normalmente, oito ou 16 páginas. Formatos com 32 ou 64 páginas são raros. Devido principalmente às questões econômicas, possuem aspecto simples e precário: impressão pouco cuidada, distribuição assimétrica da tinta, numerosas falhas tipográficas, papel de

pouca qualidade. Os cordéis são passados de mão em mão, em um processo eficaz de reutilização, fato que contribui para a rápida deterioração destes impressos. O destino final é, habitualmente, o lixo ou recebem outros usos: encadernação, embrulhos, etc. Nesse processo, muitos desapareceram, mas essa perda irrecuperável não impediu a formação de vários catálogos e coleções (Nogueira, 2004: 18-19).

### **Cordel no cinema brasileiro**

Sendo parte do patrimônio cultural brasileiro, com forte expressão no Nordeste, é natural que esteja presente em produtos culturais que retratem essa região. No cinema, segundo Sylvie Debs (2010), a literatura de cordel foi um dos recursos utilizados pelos cinemanovistas para compor a identidade brasileira aspirada ao cinema produzido no Brasil:

A estreia da literatura de cordel no cinema aconteceu exatamente no momento em que o cinema brasileiro, assim como o cinema mundial, passava por uma transformação radical: na virada dos anos 1960, quando jovens cineastas, na Europa e na América Latina, recusando o modelo americano de produção, defendiam um cinema de autor, um cinema mais fiel à identidade nacional dos países produtores. Foi assim que Glauber Rocha reivindicou um cinema de inspiração brasileira, fundado na história e cultura do país. Nesse caso, um dos elementos marcantes de sua estética foi a influência do universo de cordel em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Antônio das Mortes* (1969). (Debs, 2010: 129)

Glauber Rocha levou o sertão nordestino para o cinema, mostrando na tela as questões sociais brasileiras, principalmente do Nordeste, região com grande concentração de pessoas pobres, a enfrentar a crueldade da seca e a fome. Sob inspiração da cultura nordestina, Glauber encontra sua forma de produzir, a seu modo, um cinema “genuinamente brasileiro” e, simultaneamente, prestigiar a região onde nasceu. À vista disso, a estética glauberiana não é inspirada exclusivamente na literatura de cordel. Música, vestuário, sotaque, utensílios do cotidiano e outros produtos culturais característicos

do Nordeste ajudam a compor, simultaneamente, a estética de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Antônio das Mortes – O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Nesse último, o personagem Coirana é apresentado por um poema de cordel, recitado por ele:

Eu vim aparecido,  
Não tenho família nem nome  
Eu vim tangendo o vento  
Pra espantar os últimos dias da fome.

Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro  
E boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro.  
Quero ver aparecer os homens dessa cidade  
O orgulho e a riqueza do dragão da maldade.

Hoje eu vou embora  
Mas um dia eu vou voltar  
E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar.

Porque a vingança tem duas cruz  
A cruz do ódio e a cruz do amor  
Três vez reze o padre nosso  
Lampião nosso senhor. (*Antônio das mortes*, Glauber Rocha, 1969: 4'30")

Provavelmente influenciados por Glauber Rocha, outros cineastas buscaram inspiração nos Cordéis para as suas produções. Contudo, distinguem-se do Cinema Novo pela ênfase à estética dos folhetos. No cinema brasileiro contemporâneo, podemos citar *O romance do vaqueiro voador* (2007), de Manoel de Oliveira, *A luneta do tempo* (2014), filme de estreia do músico Alceu Valença, e *Os pobres diabos* (2013), de Rosemberg Cariry. Os três filmes têm em comum a questão social do nordestino, tema bastante frequente aos folhetos. Outra temática também presente é o cangaço, com histórias sobre Lampião, personagem retratado em *A luneta do tempo*, de Alceu Valença. Em termos de composição narrativa, todos esses filmes trazem aquela que é a principal característica da literatura de cordel: os

versos rimados. Em *O romance do vaqueiro voador* (2007), eles encontram-se na narração em *off*. *A luneta do tempo* (2014) e *Os pobres diabos* (2013) trazem diálogos e monólogos em cordel.

Além das rimas, outros elementos da estética cordelista costumam ser utilizados, seja no filme, nos cartazes ou, ainda, em materiais promocionais. A tipografia, por exemplo, é, usualmente, aplicada nos títulos (Imagem 1). Os cartazes, além da tipografia, costumam apresentar composição estilística semelhante às capas dos folhetos (Imagem 2). O humor característico dos cordéis, a xilogravura, a oralidade e o uso de personagens populares dos cordéis, como Chicó e João Grilo, também integram a *mise-en-scène*.



Imagem 1 - Fotogramas dos filmes *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes, à esquerda, e *O homem que desafiou o diabo* (2007), de Moacyr Góes, à direita, que mostram o uso da tipografia típica da literatura de cordel para compor os títulos.

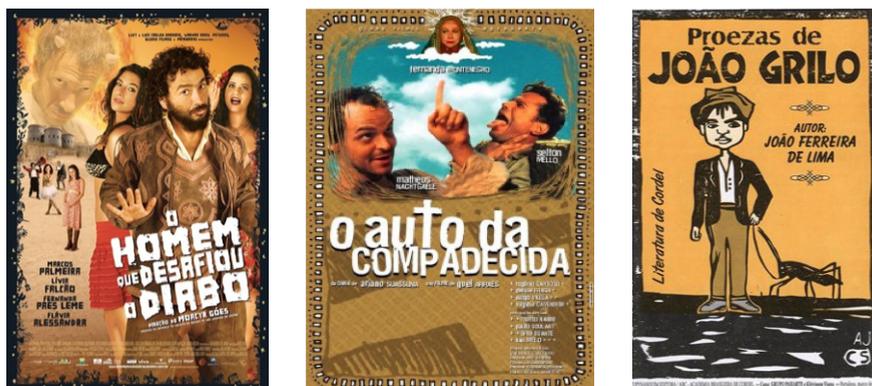


Imagem 2 - Uso da tipografia dos Cordéis nos cartazes dos filmes *O homem que desafiou o diabo* (2007), à esquerda, e *O auto da compadecida* (2000), ao centro. A composição estilística dos dois cartazes se assemelha à capa do folheto de cordel *As proezas de João Grilo*, à direita.

## Guel Arraes e a “Estética do Cordel”

Nascido na cidade de Recife, em Pernambuco, Região Nordeste do Brasil, Guel Arraes, desde a década de 1980, trabalha como diretor e roteirista de televisão na Rede Globo, emissora com a qual coproduz seus filmes.

Entre os cineastas brasileiros da nova geração, que realizam filmes inspirados na cultura popular brasileira, Arraes é quem frequentemente evidencia o cordel em suas obras, explorando diversos recursos estilísticos além da abordagem de questões sociais e versos rimados. Aspectos visuais e sonoros que se tornaram marcas distintivas na produção e expressão do cordel são aparentes em filmes do diretor. A oralidade, comumente empregada, nem sempre está relacionada à rima, e pode ser percebida em monólogos, narração em *off*, em cenas com personagens a ler em voz alta (sozinho ou para alguém) ou a discursar. Imagens análogas à xilogravura e à tipografia utilizadas na produção dos folhetos são recursos estéticos também presentes em alguns de seus produtos audiovisuais.

A estreia no cinema aconteceu no ano 2000, com o filme *O auto da compadecida*, obra inicialmente criada em formato de microssérie e apresentada em quatro capítulos no ano de 1999 pela Rede Globo. Foi posteriormente reeditada e lançada nas salas de cinema, protocolando o lançamento da marca Globo Filmes. Em seu filme de estreia, Arraes deixa clara sua conexão com a cultura do Nordeste brasileiro, constantemente presente em seus filmes e programas de TV. O longa-metragem é uma adaptação da peça teatral *Auto da Compadecida* (sem o artigo “o”), escrita em 1955 pelo autor brasileiro (e nordestino) Ariano Suassuna, inspirada diretamente na literatura de cordel, uma vez que seu texto “nasceu da fusão de três folhetos de cordel: *O Enterro do Cachorro*, *O Cavalo que Defecava Dinheiro* e *O Castigo da Soberba*” (Orofino, 2006: 31-32). Uma fusão possível de perceber, tanto no texto da peça quanto no roteiro do filme, principalmente, por manter os versos rimados.

No filme *Romance* (2008), escrito em parceria com Jorge Furtado, a “estética do cordel” é evidente, e influencia tanto a *mise-en-scène* quanto a *mise-en-cadre* – “composição pictórica dos *cadres* (planos)” (Eisenstein, 2002: 24).

O longa-metragem, terceiro do diretor, conta o romance entre Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella). Eles se conhecem em São Paulo, durante o teste feito por ela para integrar o elenco de uma adaptação da lenda celta *Tristão & Isolda* para o teatro, dirigida por ele. O amor impossível interpretado no palco torna-se real, e eles iniciam um namoro. Incentivada por Fernanda (Andréa Beltrão), sua empresária, Ana faz teste para televisão, sendo contratada pelo produtor, Danilo (José Wilker), para protagonizar a próxima novela da emissora, no Rio de Janeiro. A atitude de Ana causa em Pedro a sensação de que tanto ele quanto o teatro estão sendo colocados em segundo plano. Tal situação causa crise na relação. Inseguro e enciumado, Pedro decide romper o namoro. O reencontro acontece três anos depois, após a atriz recomendar Pedro para roteirizar e dirigir um telefilme da emissora. Ele sugere uma adaptação de *Tristão & Isolda* para o “nordeste de antigamente”. Para o papel de Tristão, Pedro opta por um não-ator, que será escolhido entre os habitantes do sertão, onde serão feitas as filmagens. Decidido a tornar-se protagonista, Orlando (Vladimir Brichta) finge ser nordestino e apresenta-se como José de Arimateia, na tentativa de fazer o teste de elenco. O ator convence Pedro, que o contrata para interpretar Tristão. Durante as filmagens, Ana apaixona-se por Orlando/José de Arimateia, mas fica indecisa após Pedro declarar seu amor por ela, afirmando nunca ter deixado de amá-la.

Conforme afirma o personagem de Wagner Moura, a lenda celta *Tristão & Isolda* é considerada “a mais linda história de amor de todos os tempos”. Ela é o fio-condutor do romance entre Pedro e Ana. A opção pelo uso da lenda medieval por Arraes evidencia o quanto o aspecto oral do cordel influencia a composição fílmica de *Romance* (2008). Semelhante a algumas histórias dos folhetos, a lenda atravessou os tempos de forma oral antes de ser propagada pela escrita literária. Mas, diferente da forma clássica de literatura, o

Cordel, assim como os textos para rádio e televisão, é escrito com o objetivo de ser lido. Portanto, a oralidade é intrínseca e interfere sua escrita. Essa particularidade oral parece ter influenciado a composição de algumas cenas do filme.

Para a abertura do filme, Arraes opta pela utilização de dois recursos ligados ao aspecto oral dos cordéis. O primeiro é o foco na fala. O filme inicia com a voz em *off* de Pedro a narrar a lenda de *Tristão & Isolda*. O segundo está no uso de uma frase que chame a atenção do espectador para a história que será contada: “Quereis ouvir, senhoras e senhores...” Esse recurso, comum aos folhetos, é também notado em um verso recitado durante o espetáculo teatral:

Amigos que hoje eu encontro  
Em dia de boa sorte  
Vou contar um belo conto  
De amor, de vida e de morte...

Saga de grande nobreza,  
De sortilégio e paixão,  
De Isolda, bela princesa  
E seu amante Tristão. (*Romance*, Guel Arraes, 2008: 14’06”)

Após a narração em *off* da abertura, o enquadramento está em Pedro, que faz a leitura de uma das cenas do espetáculo para Ana. Na sequência, há um plano-detalle de um cordel nas mãos de Pedro (Imagem 3). Minutos depois, em outra cena (7’58”), os personagens estão sentados no chão do teatro, com Pedro a segurar um livro enquanto faz a leitura para Ana. Notadamente, a *mise-en-scène* e a *mise-en-cadre* das duas sequências não só fazem referência à oralidade dos folhetos como foram influenciadas por ela para a composição das cenas e dos planos. O enquadramento no folheto reforça a sua influência estética no filme.

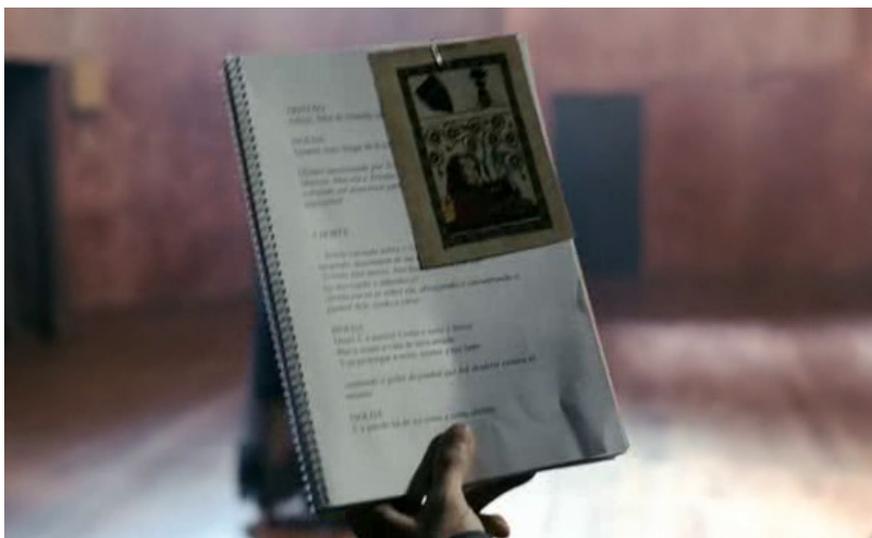


Imagem 3 - Folheto de cordel nas mãos do personagem Pedro, interpretado por Wagner Moura. Fonte: fotograma do filme *Romance* (2008).

Além da oralidade, os versos rimados são outra característica estética importante do cordel. Arraes os utiliza em vários momentos e de maneiras diversas: em monólogos, em diálogos, e também musicados, através da canção “Flor do Cascalho”, tema do filme composto por Apolônio Cardoso.

Na primeira sequência, no teatro, após Pedro explicar a cena final para Ana, ela recita o seguinte verso:

Deus! É a aurora!  
Como a noite é breve  
Breve como a vida do meu amado  
Vou prolongar a noite,  
Morrer ao seu lado. (*Romance*, Guel Arraes, 2008: 3'46”)

Em outra cena, também no teatro, o diálogo entre Ana e Pedro forma um verso em cordel:

ANA: Na taça, bebemos a morte e o amor  
O vinho com ervas selou a nossa sorte  
Nunca mais teremos alegria sem dor.

PEDRO: Pois então que ela venha, a morte. (*Romance*, Guel Arraes, 2008: 5'54")

Na cultura popular nordestina, a estrutura métrica, as rimas, os temas e a forma satírica de narrar os acontecimentos do Cordel são utilizados para compor dois gêneros musicais similares: *repente* e *cantoria*. A diferença mais relevante entre eles está no improviso. Enquanto o *repentista* cria seus versos no momento exato em que o tema é lançado, o *cantador* escreve os versos antecipadamente. Pode-se dizer que tanto o *repente* quanto a *cantoria* são cordéis musicados. Ele está representado na música “Flor do Cascalho”, composta por Apolônio Cardoso:

Eu passando certo dia, no pé d'uma serrania, numa manhã sem orvalho. Vi uma flor desconhecida, era como a flor da vida, rosa branca ou margarida, chamei-a flor do cascalho. A cabocla apaixonada, é a rosa abandonada, distante da mocidade. Flor branca misteriosa, nasce com a sina da rosa, vive murcha se não goza, nos cascalhos da saudade. (*Romance*, Guel Arraes, 2008)

A referência ao improviso do *repente* está relacionada ao personagem José de Arimateia, criado por Orlando para tentar protagonizar o filme de Pedro. Sabe-se que as falas do personagem foram escritas previamente no roteiro, mas estas foram criadas de forma a remeter ao improviso. Isso fica claro na cena em que Orlando, em conversa com Fernanda, admite o medo de ter sua farsa descoberta pelos deslizes cometidos ao apresentar a região para os membros da equipe do filme. Apesar de Orlando ter se preparado previamente para interpretar seu personagem, suas falas dependem das perguntas a serem feitas por quem ele guia, exatamente como os versos dos *repentes*, que são criados ao improviso após ser lançada a temática ao cantador.

A narração em voz *off* na abertura, complementada com gravuras, demonstra o quanto o cordel é determinante para a composição fílmica. O filme poderia ter começado com imagens de Pedro e Ana no teatro enquanto

acontece a narração. Entretanto, o uso de gravuras e voz remete aos folhetos, sempre ilustrados, lidos em voz alta. O espectador é, simultaneamente, ouvinte do cordel a ser contado.

As ilustrações dos cordéis são produzidas através de uma técnica denominada xilogravura, um processo semelhante ao carimbo, em que a figura é gravada em uma matriz de madeira e reproduzida em papel. Essa técnica é utilizada de forma criativa por Arraes. Pode-se ver xilogravuras diretamente em folhetos de cordel quanto em cenas que se transformam em imagens análogas a elas. Nas sequências iniciais, algumas cenas de Pedro e Ana no teatro são convertidas em imagens que remetem à xilogravura. Ao meio do filme, no momento em que Pedro apresenta a sua ideia de adaptação da obra *Tristão & Isolda* para telefilme, algumas gravuras, que remetem ao período medieval, são também transformadas em imagens análogas à xilogravura (Imagens 4 e 5). Essa é uma forma de demonstrar visualmente a mistura entre o erudito e o popular, em que o processo de adaptação do texto clássico passa por sua releitura e reapropriação a partir de elementos estéticos provenientes do universo da cultura popular.





Imagem 4 - Referências à xilogravura presentes no momento em que Pedro apresenta a sua proposta de adaptação da obra *Tristão & Isolda* para telefilme. Fonte: fotogramas do filme *Romance* (Guel Arraes, 2008: 43'08”).



Imagem 5 - Uso de imagem análoga à xilogravura a transformar-se em cenário do filme. Fonte: fotogramas do filme *Romance* (Guel Arraes, 2008: 11'52”).

Os textos comumente relatam tradições regionais, sendo uma importante fonte de registro e divulgação do folclore brasileiro. Geralmente, suas histórias têm como ponto central uma problemática que deve ser resolvida com a inteligência e astúcia do personagem. Essa característica é constante nos filmes de Arraes. Em *Romance*, ela é percebida através do personagem

Orlando (Vladimir Brichta), ator profissional que pretende integrar o elenco do telefilme dirigido por Pedro (Wagner Moura). Entretanto, Pedro decide que o personagem *Tristão* será interpretado por um morador da região que não seja ator. Disposto a conseguir o papel, Orlando decide criar o personagem José de Arimateia para enganar Pedro, fingindo ser um nativo do sertão nordestino. Ele consegue seu lugar no elenco e passa a interpretar três personagens: ele próprio, José de Arimateia e *Tristão*.

Apesar de apresentar traços de uma expressão literária peculiar ao Nordeste, o filme foi rodado em três cidades diferentes para retratar três elementos distintos da cultura brasileira. São Paulo, grande produtora e consumidora de teatro, local onde a obra *Tristão & Isolda* é adaptada para o teatro. Rio de Janeiro, onde prevalece a produção televisiva, onde Ana passa a viver quando decide fazer telenovela. O Sertão da Paraíba, apontando para as relações entre a herança medieval europeia e a cultura popular nordestina, onde é filmada a adaptação de *Tristão & Isolda* com elementos da cultura nordestina, incluindo a literatura de cordel. Arraes faz dialogar elementos culturais nordestinos com formas de arte mais universais, eruditas e clássicas como a literatura, o teatro e o próprio cinema, revelando assim que a literatura de cordel, a despeito de ser uma expressão artística popular, é rica em seus elementos estéticos, servindo de fonte inspiradora para a produção de uma narrativa fílmica, múltipla em seu diálogo com outras artes, mas singular em seu aspecto cultural.

### **Considerações finais**

Devido à nítida referência ao Cordel, *Romance* (2008) torna-se mecanismo de divulgação dessa forma peculiar de literatura. Sempre que um espectador, de qualquer lugar do mundo, entra em contato com a obra, toma conhecimento não apenas da arte produzida pelo cineasta, mas da arte de todo um povo: a cultura brasileira e, especificamente, nordestina.

Ainda que o espectador desconheça a literatura de cordel e não seja capaz de perceber as referências – o plano-detalle do folheto no início do filme, por

exemplo, é muito rápido, podendo não ser identificado –, a ideia das adaptações do texto clássico medieval *Tristão & Isolda* para o teatro, televisão e cinema permite que o regional seja assimilado por meio das associações entre artes.

Se para os cinemanovistas o Cordel é apenas um dos elementos a compor a estética fílmica, ele é a principal fonte de inspiração para Arraes. O diretor transporta a “estética do cordel” para seus filmes, tentando ao máximo ser fiel a ela, como no uso dos versos rimados e da xilogravura, percebidos mais facilmente pelo espectador. Outros aspectos dessa estética são usados de forma criativa e o espectador pode não relacionar aos Cordéis, por exemplo, o uso da oralidade para dar início ao filme. O uso desses e de outros elementos próprios da literatura de cordel cria uma estética fílmica com características quase de um gênero cinematográfico. Mas Arraes não é o precursor. Uma busca no YouTube, usando, simultaneamente, os termos “cinema e cordel”, resulta em animações como *Matuto no cinema*<sup>1</sup>, de Jessier Quirino, *O cangaceiro*<sup>2</sup>, de Marcos Buccini, e mais uma variedade de vídeos e curtas-metragens que parecem “cordéis animados”. *Matuto no cinema* não possui os versos rimados, mas os aspectos visuais remetem ao cordel: imagens e letras similares às xilogravuras e à tipografia dos cordéis. O vocabulário e o sotaque dos personagens são nordestinos. *O Cangaceiro* possui tanto os aspectos visuais quanto orais do cordel: versos rimados, xilogravura e tipografia. Na mesma plataforma, encontramos ainda os canais “Causos de Cordel”<sup>3</sup> e “Torre Animada”<sup>4</sup>, ambos inteiramente dedicados ao “cordel animado”, como podem ser denominadas estas curtas-metragens, embora o termo também seja usado para intitular outro canal<sup>5</sup>, cuja “animação” está no uso de fantoches para ilustrar os contos dos folhetos.

1. *Matuto no cinema*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wamnabxSnKM&t=54s>.

2. *O Cangaceiro*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXa3eYOh96I&t=98s>.

3. Canal “Causos de Cordel”, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCzHPIGqsPuguYI2EiBNAflA>.

4. Canal “Torre Animada”, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UChPrL2PmwoWc43Tsvl38Rmg>.

5. Canal “Cordel Animado”, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCGr9TFCIdQLdRPtoL7bqt8g/feed>.

Na televisão, além da microssérie *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), citada anteriormente, um dos episódios da série *Brava Gente*, da Rede Globo, intitulado “A quenga e o delegado”<sup>6</sup>, traz a mesma estética. O episódio inicia com um dos personagens narrando aos espectadores a história através de versos de cordel, olhando diretamente para a câmera, como um leitor de cordel a recitar os versos para o público. A novela *Cordel Encantado* (2011), também da Rede Globo de Televisão, foi igualmente inspirada pelos folhetos. O primeiro indício está no título da atração. A abertura da novela<sup>7</sup> é feita com xilogravuras animadas.

### Referências bibliográficas

- Academia Brasileira de Literatura de Cordel. (s.d.). *O Cordel – História*. Acesso em 02 de Maio de 2015, do website da Academia Brasileira de Literatura de Cordel: <http://www.ablc.com.br/ocordel.html>.
- Bazin, A. (1991). Por um cinema impuro – defesa da adaptação. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense. Pp. 82-104.
- Debs, S. (2010). O poder de denúncia do cordel no cinema: O romance do vaqueiro voador, de João Bosco Bezerra Bonfim e Manfredo Caldas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Pp. 129-138.
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Iumatti, P. T. (2012). História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. *Le cordel en mouvement*. Escritural – Écritures d’Amérique latine, 2012, n.º 6. Pp. 15-41. Disponível em: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL\\_6\\_SITIO/PAGES/Iumatti2.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITIO/PAGES/Iumatti2.html).
- Nogueira, C. (2004). *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

6. Parte do episódio está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=L-tX8sy4MKg>.

7. Abertura da novela “Cordel Encantado”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IMiO-xcIZT4>.

Orofino, M. I. (2006). *Mediações na produção de TV: um estudo sobre “O auto da compadecida”*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Souza, L. M. (1976). *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

## **Filmografia**

*A luneta do tempo* [Longa-metragem] (2014). Alceu Valença (Dir.). Brasil: Focus Films; MV Produções.

*Antônio das mortes – O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* [Longa-metragem] (1969). Glauber Rocha (Dir.). Brasil: Mapa Filmes; Claude Antoine Films.

*Causos de Cordel* [Canal do YouTube] (2015). Acesso em dezembro de 2019. Disponível: <https://www.youtube.com/channel/UCzHPiGqsPuguYI2EiBNAflA>.

*Cordel Animado* [Canal do YouTube] (2014). Acesso em dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCGr9TFCIdQLdRPtoL7bqt8g/feed>.

*Cordel Encantado* [Novela] (2011). Amora Mautner (Dir.). Brasil: Rede Globo de Televisão.

*Deus e o diabo na terra do sol* [Longa-metragem] (1977). Glauber Rocha (Dir.). Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.

*Matuto no Cinema* [Vídeo do YouTube] (2009). Jessier Quirino (Dir.). Acesso em dezembro de 2019. Disponível em YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wamnabxSnKM&t=188s>.

*O Auto da Compadecida* [Longa-metragem] (2000). Guel Arraes (Dir.). Brasil: Globo Filmes; Lereby Productions.

*O Cangaceiro* [Vídeo do YouTube] (2012). Marcos Buccini (Dir.). Acesso em dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXa3eYOh96I&t=98s>.

*O homem que desafiou o diabo* [Longa-metragem] (2007). Moacyr Góes (Dir.). Brasil: Globo Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas.

- O romance do vaqueiro voador* [Longa-metragem] (2007). Manfredo Caldas (Dir.). Brasil: Folkino Produções Audiovisuais.
- Os pobres diabos* [Longa-metragem] (2013). Rosemberg Cariry (Dir.). Brasil: Cariri Filmes.
- Romance* [Longa-metragem] (2008). Guel Arraes (Dir.). Brasil: Globo Filmes; Natasha Filmes.
- Torre Animada*. [Canal do YouTube] (2013). Acesso em dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UChPrL2PmwoWc43Tsvl38Rmg>.

## **A PROLIFERAÇÃO DOS VAMPIROS DURANTE AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DO GÊNERO HORROR CINEMATOGRAFICO**

Juliana Porto Chacon Humphreys

Esse artigo é um recorte de uma tese de doutoramento que trata da ancestralidade do vampiro cinematográfico, analisando referências distribuídas em amplo arco temporal, que vão desde as Danças Macabras do século XV, passando pela literatura fantástica romântica-gótica dos séculos XVIII e XIX, culminando com as manifestações cinematográficas dos séculos XX e XXI. Em sua completude, o estudo trata da transmutação de signos que, ao longo do tempo, determinaram não somente a aparência dos vampiros no audiovisual, mas, principalmente, a *performance* dessa personagem, o sentido a ela atribuído e os elementos agregados às suas narrativas no audiovisual.

No pequeno enfoque aqui apresentado, parte-se do princípio de que as imagens cinematográficas de horror desabrocharam a partir das manifestações do movimento Expressionista alemão e que essas imagens foram a inspiração direta para a consolidação do gênero, com seus estilos e linguagens próprios. Deve-se, portanto, deixar claro que não é intenção traçar uma história do gênero horror, mas, sim, indicar caminhos que levem especificamente à proliferação dos vampiros cinematográficos, mesmo que, muitas vezes, isso esbarre na própria história do cinema e, conseqüentemente, do gênero.

Para iniciar, é necessário pontuar que o gênero horror no cinema começou a ser delineado nos anos 1920, momento no qual a influência expressionista penetrou o estilo americano de produção, dando início a uma forma mais consistente e, porque não, ‘padronizada’ de fazer obras de horror.

No entanto, essa convicção não descarta propriamente a relevância da intensa produção de horror do cinema americano, que ocorria desde os anos 1900. Ao contrário, ela foi determinante para a difusão dos temas de horror junto à audiência cinematográfica (significativamente maior do que a literária), que se tornaria ávida por assimilar o gênero nas décadas vindouras, mais especificamente nos anos 1930.

Com o intuito de apontar as diferenças entre as indústrias cinematográficas dos dois países no início do século XX, fica reafirmado que, na Alemanha, as produções estavam comprometidas com a realidade social, econômica e científica, enquanto, nos Estados Unidos da América, desde o início, foram focadas no aspecto comercial, na difusão e consumo das obras, no desenvolvimento dos estúdios, no *business* cinematográfico e no aproveitamento dos talentos, aspectos que já se revelavam promissores desde aquela época.

Mesmo compreendendo que a produção norte-americana (contemporânea e, em alguns casos, pioneira em relação à produção alemã) era competentemente volumosa e expressiva, permanece a crença de que, nas duas primeiras décadas do cinema, os filmes daquela nacionalidade nada mais fizeram do que cooperar com o desenvolvimento da indústria cinematográfica americana. É inegável que sua produção aqueceu o consumo da temática de horror e isso foi importante para a consolidação do gênero no cinema comercial da década de 1930, mas nada teria se concretizado da maneira como foi sem a influência das imagens alemãs.

Antes da exposição de um roteiro de acontecimentos e produções que aproximaram, naturalmente, as imagens de horror alemãs ao estilo americano que compuseram o gênero, é necessário definir o conceito de gênero, para que os parâmetros de discussão sejam unificados.

A palavra gênero tirada do latim, sempre teve o sentido de ‘categoria, agrupamento’; em filosofia, ela designa ‘a ideia de um grupo de seres ou de objetos que têm caracteres comuns’. Desde o século XVII, um emprego mais especializado é: categoria de obras que têm caracteres comuns (de enredo, de estilo, etc.). [...] como nas outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. Os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema clássico hollywoodiano, em que reinava uma divisão do trabalho particularmente bem organizada (a ponto de certas empresas terem sido às vezes identificadas com a produção do gênero bem preciso, como os filmes de gangster da Warner, na década de 1930). (Aumont & Marie, 2003: 141)

A consciência sobre o conceito de gênero é de suma importância para a confirmação da ideia que aqui é colocada, pois afirmar que o gênero horror cinematográfico foi semeado nos anos 1920 e só se estabeleceu a partir de 1930 não significa ignorar que, desde os primeiros anos do século XX, um sem-número de produções audiovisuais de horror multiplicava-se pelas salas de exibição da Europa e dos Estados Unidos da América.

Indiscutivelmente, aquelas produções eram relativas a histórias de medo, mistério e morte e, na maioria dos casos, chegavam a ser configuradas da forma como a temática do gênero é concebida atualmente, isto é, com um tipo de trama que envolve força ou ser sobrenatural que, de alguma forma, quebra a ordem natural, colocando vítimas em sério perigo, ou, ainda, causando repulsa por sua figura ou suas atitudes.

Mesmo com adesão à temática, as produções anteriores à década de 1920 não agregavam técnica, linguagem, estética e estilo, fatores necessários para a conformação de um gênero, que, por definição, comporta obras com características semelhantes. Certamente que essa carência era proveniente das próprias limitações do suporte e da falta de domínio do aparato e das possibilidades cinematográficas, mas, acima de tudo, não havia a cons-

ciência relativa ao pertencimento da obra a um determinado conjunto que a caracterizasse, de forma que o conjunto, propriamente dito, sequer existia.

Esse cenário só começou a mudar quando o cinema americano percebeu que as imagens cinematográficas de horror produzidas pelo Expressionismo alemão possuíam uma tal preocupação estética que eram capazes de sobrepular as histórias, que os elementos imagéticos desempenhavam papel maior do que somente suportar uma narrativa e que, acima de tudo, as imagens oriundas do cinema alemão caracterizavam-se por uma unicidade estética que era própria indicação do movimento ao qual pertenciam. A partir de *O Gabinete do Dr. Caligari*, as possibilidades imagéticas do cinema de horror ficaram mais evidentes para os cineastas americanos.

Cabe um intervalo na história para destacar a sensação controlada de horror, sob a forma projetada do entretenimento, ou seja, o horror comercial.

Horror artístico, por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de *Frankenstein* – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX. (Carrol, 1999: 28)

Primordialmente, a ficção de horror nos Estados Unidos da América adquiriu cunho comercial. Na literatura, no teatro ou no cinema, as histórias fantásticas eram pensadas, escritas, produzidas e divulgadas para serem consumidas. O aparato jornalístico-publicitário em torno dos contos, peças de teatro e filmes era extremamente sofisticado, o que garantia ampla difusão das histórias de horror em meio às audiências, em qualquer um dos suportes.

Desde a metade do século XIX, o que se experimentava em termos de literatura era uma espécie de mundialização das histórias fantásticas, pois, a um só tempo, Europa e Estados Unidos da América estavam consumindo os textos e a dramaturgia do estilo, incluindo aí a relevante obra de E. Allan Poe,

além de outros importantes escritores que, de certa forma, contribuíram para a atmosfera da literatura de temática gótica (com tendências decadentes) do século XIX, como, por exemplo, Oscar Wilde e Charles Baudelaire. Em consequência dessa ampla penetração literária, quando o cinema deu os primeiros passos, a transposição dos textos de horror para as imagens de cinema foi resultado de uma demanda natural.

Em 1910, a Edison Studios<sup>1</sup> produziu a primeira adaptação da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, para o cinema. O filme, dirigido por James Searle Dawley e estrelado por Charles Ogle, era um curta-metragem de aproximadamente 16 minutos.

São duas as razões para que o filme produzido pelo estúdio de Thomas Edison fosse considerado pioneiro. A primeira delas é relativa à interpretação e caracterização de Charles Ogle para a personagem. A figura de *Frankenstein* apresentada pelo ator demonstrou-se influente nas produções que o sucederam, pois aquela era uma personagem monstruosamente fantasmagórica, encarnada em uma figura ensandecida e decrépita, que causava repulsa e medo por sua aparência.



Imagem 1: *Frankenstein* (Charles Ogle, 1910)

1. O Edison Studios (1911-1918) pertencia a Thomas Edison, uma das personalidades pioneiras da indústria cinematográfica americana. Thomas Edison investiu fortemente nas histórias de horror, incluindo filmes que apresentavam animais sendo submetidos a sessões de eletrocussão até à morte, entre eles *Electrocuting an Elephant*, de 1903.

A caracterização de Charles Ogle introduziu a monstruosidade como nova perspectiva para a representação das personagens de horror na tela. Posteriormente, essa materialização do terror na aparência da personagem tornou-se tendência nos filmes com histórias de horror, representando uma das características principais do gênero no cinema, quando ele veio a se estabelecer.

A segunda razão para o pioneirismo do filme refere-se ao fato de ele ter inaugurado o movimento de sucessivas adaptações da literatura romântica-gótica para o cinema. Há décadas, essa tendência era empregada nos teatros europeus e americanos e revelou-se de extrema importância para o desenvolvimento do cinema de horror, principalmente ao longo dos anos 1910 e 1920.

Muitas produções surgiram como resultado desse movimento, a maioria delas, se não pode ser considerada obra-prima, colaborou para o aprimoramento das técnicas de produção e representação das imagens de horror, construindo um repertório que seria crucial para a conformação do gênero.

Ao longo dos anos 1910, os monstros passaram a ganhar espaço nas produções, a exemplo de *A Múmia* (*The Mummy*, 1911) e *O Lobisomem* (*The Werewolf*, 1913). Essa é uma fase importante rumo ao gênero, pois liberta as histórias de terror dos laços com a realidade. Nesse sentido, a audiência começa a ser preparada para o estilo da ficção científica de horror que, ao envolver cientistas ensandecidos e inconsequentes com suas experiências que geram criaturas horripilantes e/ou letais, faz com que o impossível (aos olhos mais céticos) torne-se uma possibilidade simplesmente aterradora. Interessante que, mesmo com a conotação científica, a atuação do sobrenatural sobre o resultado da experiência é um fato marcante nos filmes com essa temática.

De certa maneira, a partir da aparição dos monstros e do sucesso das ficções científicas no cinema, as audiências passam a ser confrontadas com medos que não se revelam no cotidiano, mas que de toda forma são latentes e poderosos, ampliando o espectro de abordagem das histórias de horror e

transformando pesadelos distantes e submersos em eventos que se materializam defronte à audiência, causando medo por tempo determinado.

Com novas alternativas em termos de argumentos narrativos, as produções necessitavam de recursos mais avançados que possibilitassem tornar críveis os eventos propostos, por mais esdrúxulos que parecessem. Já na década de 1920, as produções contavam com avançadas técnicas de cenografia e recursos de maquiagem que permitiam incrementar as imagens de horror, atribuindo mais veracidade às cenas.

Além disso, naquele momento, já era possível produzir filmes com minuta-gens maiores, fazendo com que as obras de horror migrassem do formato curta-metragem, muito comum nas duas primeiras décadas, para o formato de longa-metragem, o que aumentava a possibilidade de envolvimento da audiência com a história que estava sendo contada.

Como resultado de um longo e multifacetado processo de aprimoramento, as imagens produzidas pelo cinema americano estavam, paulatinamente, deixando de ser somente suportes para a narratividade para ganharem contornos de significação, com produção e captação de cenas mais complexas e sofisticadas. De fato, uma linguagem do cinema de horror estava sendo construída naquele momento.

Paralelamente à evolução da indústria cinematográfica norte-americana, os alemães não cessavam de produzir as obras típicas do Expressionismo alemão. Fruto da intensa produção Expressionista, em 1922, F. W. Murnau e Albin Grau produzem *Nosferatu, Uma Sinfonia de Horror (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)*<sup>2</sup>. Além de ser a primeiríssima adaptação do

2. A Prana-Film e seus proprietários, Enrico Dieckmann e Albin Grau, sofreram com uma disputa judicial, que perdurou por três anos e que foi movida por Florence Stoker, viúva de Bram Stoker, com a ajuda da British Incorporated Society of Authors. No processo, Florence Stoker exigia o pagamento dos direitos da história e a destruição de todas as cópias do filme, sabendo que, enquanto houvesse a possibilidade de disseminação da obra, o texto original de seu marido perderia as forças intelectual e comercial e isto não seria bom, já que *Drácula* era a única obra de Bram Stoker que ainda rendia alguns dividendos para a viúva. Florence não conseguiu receber o dinheiro requisitado, mas algumas cópias de *Nosferatu* chegaram a ser destruídas, restando algumas poucas escondidas, que vieram à tona na segunda metade do século XX.

romance de Stoker para as telas de cinema, *Nosferatu* inovou em pontos que, mais adiante, mostraram-se essenciais para a composição do gênero.

Primeiramente, Murnau executou *Nosferatu* quase que totalmente com cenas externas, ao contrário da tradição cinematográfica expressionista. Essa foi uma aventura marcante no sentido de que deslocou o horror dos locais irreais ou pontos distantes para paisagens verdadeiras, que poderiam ser avistadas na esquina, aumentando, assim, a sensação de realidade da história. Além disso, ao tirar as câmeras e os artistas da obrigatoriedade dos estúdios, o diretor e o fotógrafo Fritz Arno Wagner aumentaram as possibilidades para a captação dos filmes.

Ademais, a partir do momento em que fizeram a opção por filmar paisagens distintas, incluindo externas e internas, automaticamente, o filme tornou-se mais dinâmico, com sucessivos planos que compunham a obra como um todo. Fatalmente, a montagem passou a desempenhar um papel mais relevante, tornando-se um instrumento de atribuição de significados para e entre as cenas<sup>3</sup>. Com maior quantidade de planos que variavam entre grandes tomadas da natureza e pequenos detalhes de um elemento de cena, os objetos, fossem eles de qualquer natureza, passaram a desempenhar papel significativo na concepção da obra.

Murnau, contudo, que fez *Nosferatu* com um mínimo de meios, sabia distinguir na natureza a possibilidade de belas imagens: filma a forma frágil de uma nuvem branca que paira sobre as dunas, onde o vento do Báltico brinca com os raros de capim e fixa a filigrana que as galhadas desenham no céu primaveril, invadido pelo crepúsculo. (...) A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens – colinas sombrias,

3. O potencial de significação da montagem cinematográfica só atingiria o ápice mais à frente, com as ideias de Sergei Eisenstein, colocadas em prática pela primeira vez na obra *O Encouraçado Potemkin – Battleship Potemkin* (1925) e com as inovações de Orson Welles em *Cidadão Kane – Citizen Kane* (1941).

florestas espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade – para, como indica Balazs, a grande sombra do sobrenatural. (Eisner, 2002: 74)

Em segundo lugar, os produtores de *Nosferatu* apostaram em ampla publicidade para a divulgação do filme. Investimentos em promoção eram comuns no cinema expressionista, mas, em *Nosferatu*, o foco das mensagens era a criação da atmosfera sobrenatural, com panfletos que reforçavam a monstruosidade da personagem. O princípio do material promocional de *Nosferatu*, bem como da extensa cobertura jornalística e da elaborada *première* no Berlin Zoo, em março de 1922, era o de criar o medo antes mesmo do contato com o filme, reforçando a atmosfera de terror, além, é claro, de gerar curiosidade em relação àquele monstro que estava sendo descrito como o mais verminoso, pestilento e terrível ser que já havia existido.



Imagem 2: Nosferatu retratado como uma peste que invade a cidade em um dos anúncios feitos por Albin Grau.



Imagem 3: Nosferatu acompanhado por ratos em um dos anúncios feitos por Albin Grau.

A estratégia de divulgação de *Nosferatu* foi tão eficiente que tornou-se modelo para praticamente todos os filmes do gênero lançados na época e, diga-se de passagem, ainda hoje os filmes de horror contam com a atmosfera aterrorizante que se cria anteriormente à exibição. O exemplo diretamente inspirado na estratégia é a versão americana para *Drácula*, de Bram Stoker, que, em 1931, foi lançado em uma sexta-feira 13 e contou com um material que sugeria a monstruosidade e o perigo em torno da personagem-título, utilizando frases como: “Bom para o último suspiro” e “Eu estarei no seu pescoço”.

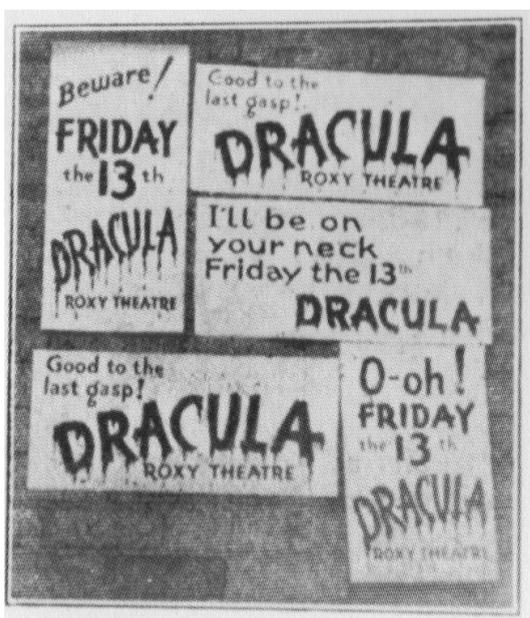


Imagem 4: Uma das peças promocionais do filme *Drácula*, em 1931.

Por mais que os vampiros não fossem debutantes no cinema, *Nosferatu* trouxe para as telas a história de Bram Stoker que, mais tarde, consolidar-se-ia como uma das mais adaptadas para o cinema.

Conde Orlok é um vampiro tipicamente expressionista: exageradamente caricato, constantemente envolvido por sombras marcantes e com uma atitude bestial que reduz a condição humana à sua fragilidade. Essas características, intrinsecamente relacionadas ao movimento estético ao qual

pertence o filme, geraram uma série de cacoetes e simbologias que se repetiram ao longo da história da personagem no cinema.

Sendo um vampiro poético, conde Orlok carrega seu caixão de forma singela pelas ruas de Wisborg e perambula lenta e tranquilamente pelos cenários de sua atuação, fazendo uso de poderes quase ingênuos, como abrir e fechar portas. Apesar de seu aspecto terrível e de sua natureza indiscutivelmente maléfica, o vampiro Orlok não faz nenhuma vítima fatal com seus poderes, denotando a ingenuidade da abordagem do tema, apesar da atmosfera sombria do filme.

Conforme é possível perceber nos cartazes de divulgação, a morte está ligada a Orlok por intermédio da peste negra. Essa é uma associação muito interessante que, apesar de encontrar respaldo em uma passagem muito breve no romance original de Stoker, revela mais uma característica relevante do movimento expressionista: a caricatura das tragédias humanas, particularmente da morte, a maior das tragédias.

Por ocasião da morte massiva causada pela peste negra trazida por Orlok, revela-se uma discrepância importante entre a simbologia vampiresca e a simbologia empregada em *Nosferatu*. Os apetrechos e as práticas religiosas (tão importantes na obra de Stoker) nada representam na história de *Nosferatu* em nenhuma instância da narrativa. Essa é uma corrupção importante da temática, visto que a associação entre conhecimento e religião é a arma para derrotar o grande vampiro na maioria dos romances e filmes vampirescos. Ao contrário, também atendendo às premissas do movimento expressionista, somente a atuação humana é capaz de derrotar o mal, no caso, uma mulher de coragem e coração puro.

Nesse ponto, traça-se uma das mais vanguardistas relações entre o roteiro de Henrik Galeen e a história de Stoker: o papel da mulher na luta contra o mal. Raramente, nas obras cinematográficas, veremos a mulher com um papel tão determinante na vitória dos homens frente os vampiros quanto podemos encontrar em *Nosferatu* e em *Drácula*, de Bram Stoker.

Afora a diferença entre os nomes, conde Orlok é, de fato, uma das personificações mais fiéis da personagem idealizada por Stoker: “[...] um sujeito alto e magro de nariz aquilino e barba pontuda e grisalha. Tinha um olhar duro e frio, e olhos vermelhos”, de acordo com o zelador do zoológico do qual o lobo fugiu por influência de Drácula. Além do mais, na ocasião em que Jonathan Harker conhece Drácula em seu castelo, ele o descreve como “um homem vestido de preto dos pés à cabeça”; por último, não são poucas as vezes que se referem ao conde como um “homem de dentes pontiagudos”.



Imagem 5: Aspecto de Nosferatu na produção de 1922.

Essas descrições cabem, perfeitamente, à descrição de Orlok à qual Max Schreck acrescenta forte denotação bestial com os trejeitos pouco fluentes do seu conde, em uma inspiração direta do Frankenstein, de Charles Ogle. Trata-se de uma criatura com nenhum trato social e que ainda não havia recebido do cinema os dotes sedutores e sensuais que, mais tarde, seriam uma das marcas registradas da personagem no audiovisual.

O romance *Drácula* permaneceu constantemente sendo adaptado para os teatros da Europa e Estados Unidos da América, comprovando o potencial da história. Antes de *Nosferatu*, o que se via no cinema, relativo aos vampiros, eram produções, a maioria no típico formato de curta-metragem americano, que exploravam o mito do vampiro sem nenhuma relação com a história de Bram Stoker. Com exceção de *The Kiss of the Vampire* (1916), que apresentava duas estrelas do cinema mudo no elenco – Kenneth Hunter e Virginia Pearson –, poucos, ou nenhum deles, conseguiu superar a barreira do tempo.

O primeiro filme sobre vampiros foi produzido nos Estados Unidos da América sob o título de *Vampire of the Coast* (1909) e foi sucedido por *The Vampire* (1913), que contava a história de um jovem rapaz vítima de uma “Vamp”, e o aspecto mais relevante da obra era uma espécie de dança vampírica executada por Bert French, que escandalizou a audiência da época. Outro exemplo curioso é o longa-metragem italiano *Vampires of the Night* (1914), produzido pela Aquila Films para ser distribuído pela Europa e Estados Unidos da América: o cunho comercial da obra era tamanho que o título original em italiano nunca chegou a ser definido.

A indústria cinematográfica norte-americana resolveu investir seriamente em um filme com o mote vampiresco em 1927, inspirada pelo sucesso de *Nosferatu*. Na época, a MGM contratou Lon Chaney, uma das maiores estrelas do cinema mudo, e seu maior parceiro de filmes, o ator, diretor, produtor e escritor Tod Browning, ambos visionários que ajudaram a construir a história do cinema mudo americano.

Sendo assim, em 1927, a MGM lança *London After Midnight*, baseado no texto original de Tod Browning – *The Hypnotist* –, com Lon Chaney no papel do inspetor Burke, o vampiro. Apesar da ideia ter sido a de lançar um filme de terror com a temática vampiresca, Tod Browning optou por fazer da obra um filme de suspense e mistério, no qual um caso de assassinato deveria ser resolvido por um agente da Scotland Yard. Assim, a trama retratava todo o trabalho do inspetor Burke para se passar por um vampiro que assombrava a vizinhança após a meia-noite e, ao assustar os envolvidos, o homem e sua assistente desejavam descobrir o verdadeiro assassino.

Tod Browning optou pela racionalidade do mistério e do suspense em detrimento do horror sobrenatural, por não acreditar no potencial dessa temática, pois, para ele, o público era cético e esse tipo de mote não funcionaria junto à audiência.

Naquele momento ninguém acreditaria em fantasmas, mas, ao contrário, as pessoas estavam dispostas a acreditar no fantasma da tela se, no final, soubessem se tratar de um detetive tentando resolver um caso de assassinato. A audiência não estava aberta a horrores impossíveis, mas sim a horrores possíveis. (Browning *apud* Solomon, 2008: 59)

Além da descrença de Browning, outro ponto foi fundamental para que o diretor tomasse a decisão de resguardar *London After Midnight* do mote sobrenatural. Durante toda a década de 1920, Tod Browning esteve comprometido com a questão do ilusionismo, tanto relativo aos disfarces que eram capazes de preservar uma identidade através da modificação de atributos físicos, quanto em relação aos truques e mágicas aos moldes teatrais e que, via de regra, eram aplicados como efeitos especiais. Na realidade, quase todas as produções da dupla Tod Browning e Lon Chaney, na Universal Studios, possuíam o apelo do disfarce e da transformação física, uma vez que o diretor sempre apostou ao máximo na vocação para metamorfoses de Lon Chaney, o qual ficou conhecido pela alcunha de “O Homem das Mil Faces”.

No filme, todas as aparições do vampiro e de sua assistente “*bat woman*” estavam teatralmente ligadas a artifícios pirotécnicos e truques de ilusão, reforçando a ideia de que tudo não passava de recursos empregados pelo inspetor e de que nenhuma força sobrenatural estava agindo naquela situação. No final, o crime resolve-se e o inspetor Burke revela seu disfarce, oferecendo uma explicação plausível para as aparições constantes da terrível figura do vampiro.

As duas apostas de Tod Browning para a trama, a do horror possível e a do ilusionismo teatralizado, mostraram-se equivocadas e *London After Midnight* obteve um desempenho muito abaixo do esperado pela MGM. Todas as opções do diretor transformaram a história em uma pantomima, por mais que o trabalho de Lon Chaney na construção da figura do vampiro tivesse sido impecável.

Apesar do relativo fracasso, *London After Midnight* deixou alguns legados importantes, principalmente por ter sido o primeiro filme relevante sobre vampiros produzido pelo cinema americano e, conseqüentemente, por ter disseminado uma figura monstruosa para a personagem vampiresca, seguindo a inspiração de *Frankenstein*, de Charles Ogle, e *Nosferatu*, de Max Schreck. Excelente mímico e adepto da interpretação carregada, típica da época, Lon Chaney fez do primeiro vampiro do cinema americano uma figura extravagante e bizarra, um bufão que passava as noites assustando a vizinhança. Mais ainda, devido à genialidade na composição de personagens para o cinema mudo, Lon Chaney criou a relação do vampiro audiovisual com sua capa, isto é, com a peça de figurino que se tornou a mais característica da personagem ao longo da trajetória no cinema.



Imagem 6: Performance inédita de Lon Chaney com a capa de vampiro em *London After Midnight* – 1927.

Para Tod Browning, *London After Midnight* significou a mais importante experiência antes de dirigir o filme *Drácula*, em 1931. A segunda produção apresentou-se quase como uma antítese da primeira, na qual Browning optou por um vampiro com aspecto humanizado, ao contrário do monstruoso, e com total domínio sobre as forças sobrenaturais, em vez da pirotecnia e da mágica anteriores.

Ao contrário do vampiro de Lon Chaney, que foi retratado de forma teatral, Béla Lugosi pôde desenvolver uma atuação naturalista, tal qual no teatro, e, para isso, contou com os mais avançados efeitos especiais da época que, associados a uma iluminação elaborada, garantiram sutileza e realidade às suas atuações e aparições.

Em *Drácula*, de 1931, Tod Browning apostou no horror impossível e, com a linguagem fílmica que reuniu para materializar em imagens a história de Bram Stoker, deu um passo importante para o desenvolvimento do cinema, colocando nas telas o primeiro Drácula. O resultado de seu trabalho foi o marco que faltava para a consolidação do gênero horror cinematográfico, pois, incontestavelmente, o filme dirigido por Tod Browning, e estrelado pelo estranho ator húngaro Béla Lugosi, determinou a postura do conde Drácula no cinema.

Se no romance original, de Bram Stoker, Drácula é um conde de uma terra longínqua que de sua aristocracia decadente guarda apenas o título e seu castelo arruinado, em *Drácula*, de 1931, Béla Lugosi traduz essa aristocracia antiquada em uma postura altiva, de maneiras elegantes, um pouco exageradas, mas, ainda assim, de acordo com a sociedade inglesa do final do século XIX. Enfim, é do cinema que Drácula herda o charme misterioso dos nobres da desconhecida Europa Oriental.

Segundo Rigby (2007), faz parte da mitologia dos bastidores do filme que Béla Lugosi havia sido a última opção para estrelar o conde, justamente por não falar inglês. Ao conseguir o papel, Lugosi ocupou-se em decorar as falas sem, muitas vezes, saber o que estava sendo dito. O resultado foi um sotaque carregado em um inglês truncado que se reflete em uma fala pausada e elegante. Junte-se a isso uma postura sem expressividade e um semblante pouco comum, associados à figura fria de Drácula. O que era problema tornou-se charme, uma marca registrada da personagem de Lugosi. Mais tarde, principalmente no que concerne às produções do gênero da própria Universal, os trejeitos do conde Drácula de Lugosi tornaram-se uma referência.

Sem dúvidas, o Drácula de Béla Lugosi é o mais elegante do cinema. É também um Drácula que concentra todo seu poder na hipnose. Apesar de estar intrinsecamente entendido tratar-se de um ser poderoso, é dos olhos de Drácula que a trama flui, pois, de hipnose em hipnose, o conde ludibria, encanta e derrota os homens ao longo de sua missão.



Imagem 7: O olhar sobrenatural e hipnótico de Drácula (1931).

Outro aspecto relevante de Drácula é a questão da capa que se adequa à personagem perfeitamente. Se Lon Chaney associou a peça à personagem, Béla Lugosi transformou-a em extensão de seu ser, manejando-a como quem maneja as asas de um morcego.



Imagem 8: Drácula (1931) e sua capa.

*Drácula*, de 1931, é uma adaptação muito próxima do romance de Stoker, o que faz da personagem principal um ser maléfico por natureza. Até aquele momento, não havia em *Drácula* nenhuma razão amorosa (o que se tornou muito comum nos filmes do gênero) ou algo de racional em sua missão. *Drácula* era apenas uma criatura das trevas lutando para continuar existindo no mundo dos vivos, mais perto da civilização desenvolvida.

Após esse evento, centenas de outros vampiros invadiram o cinema. Fossem ou não decorrentes da adaptação do romance de Stoker, cada um trouxe sua versão para a personagem, ajudando a arquitetar o mito e a construir um repertório de imagens e símbolos que, hoje, representam a temática vampíresca no cinema.

A seguir, apresenta-se um gráfico que representa temporalmente os eventos que culminaram na proliferação dos vampiros nas primeiras décadas do cinema de horror.

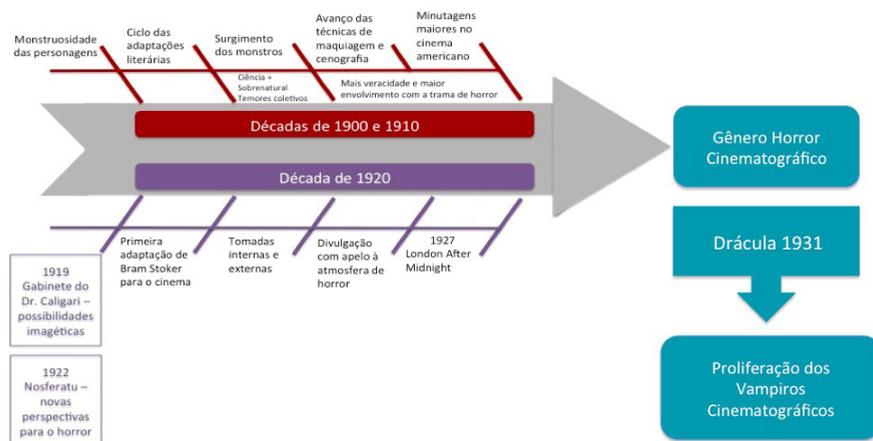


Imagem 9: Representação gráfica sobre a proliferação dos vampiros no cinema entre os anos 1900 e 1920.

Paralelamente à proliferação dos vampiros cinematográficos, o gênero horror, que, naturalmente açambarcava essas histórias, também foi se desenvolvendo ao alimentar-se e ser alimentado pela criação das figuras vampírescas.

Por fim, é válido destacar que desde a estruturação da personagem para a representação no audiovisual, os vampiros perpetuaram-se no suporte cinematográfico. Desde os primeiros traços da personagem no cinema, os vampiros seguiram por mais de um século em ciclos de produções que fortaleceram a figura do vampiro à medida que conferiam às narrativas vampíricas distintas possibilidades, cenários e desfechos sem, no entanto, descaracterizar a essência dos vampiros: o de ser uma criatura que, ao sugar o sangue dos vivos, consegue simular a vida em uma eterna condenação em torno da morte.

### Referências bibliográficas

- Argel, M., & Neto, H. (2008). *O Vampiro Antes de Drácula*. São Paulo: Aleph.
- Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus.
- Beresford, M. (2008). *From Demons to Dracula: the creation of the modern vampire myth*. London: Reaktion Books.
- Carroll, N. (1999). *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus.
- Dias, M. (1999). *A Estética Expressionista*. Cotia: íbis.
- Florescu, R., & McNally, R. (1989). *Dracula: prince of many faces, his life and his time*. New York: Back Bay Books.
- Herzogenrath, B. (2008). *The Films of Tod Browning*. London: Black Dog Publishing.
- Klinger, L. (2008). *The New Annotated Dracula*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Lecouteux, C. (2005). *História dos Vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: Editora UNESP.
- Melton, J. (2008). *Enciclopédia dos Vampiros*. São Paulo: M. Books do Brasil.
- Rigby, J. (2007). *American Gothic: sixty years of horror cinema*. Richmond: R & H.
- Riquelme, J. (2005). *Dracula, Bram Stoker: case studies in contemporary criticism*. Boston: Boston University.

Skal, D. (1990). *Hollywood Gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen*. New York: W. W. Norton & Company.

### **Filmografia**

*Drácula* [Longa-metragem, DVD, P&B, Mudo]. (1931). Tod Browning (Dir.). Estados Unidos: Universal.

*London After Midnight* [Longa-metragem, DVD, P&B, Mudo]. (1927). Tod Browning (Dir.). Estados Unidos: MGM.

*Nosferatu* [Longa-metragem, DVD, P&B, Mudo]. (1922). F. W. Murnai (Dir.). Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal/Prana-Film.

**PARTE 2**

# **PINTURA**



## **REFUTAÇÃO DE POSIÇÃO DE ANDREI UJICA E BORIS GROYS. PARTILHAS: CINEASTAS-PINTORES/PINTORES-CINEASTAS**

Carlos Alberto de Matos Trindade  
e Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade

### **Introdução**

Num dos textos do catálogo da exposição dedicada a David Lynch, na Fundação Cartier, em Paris (2007), aquele que regista uma conversa entre o crítico de arte e filósofo alemão Boris Groys e o argumentista e realizador romeno Andrei Ujica (2007: 105-112), é colocada uma questão não muitas vezes abordada. Segundo Ujica, procurando evidenciar o caso singular de Lynch, aqueles cineastas cujas origens ou fonte de criatividade se situam na Pintura foram sempre, no Cinema, uma minoria, constituindo mesmo o grupo mais pequeno. Como diz, “... a maior parte dos cineastas vem da literatura, e sobretudo da prosa, por vezes também vêm do teatro, uns poucos da poesia, o que torna manifesto que o cinema é essencialmente uma arte narrativa” (Groys & Ujica, 2007: 107 [tradução nossa]). Mas como também admite, essa minoria, na história do Cinema, não foi de maneira nenhuma insignificante. Os exemplos mais significativos que aponta dessa minoria (saliente-se, que só refere estes) são os seguintes: Murnau, que estudou História da Arte e cuja contribuição principal foi transpor para o cinema um estilo de pintura, o Expressionismo; Tarkovsky, cuja aspiração mais profunda terá sido sempre ser pintor, prática que não exerceu senão como *hobby*, assim como não se tornou poeta, o seu outro grande desejo; e David Lynch.

O que distinguiria este último é que trabalhou como artista plástico desde o início da carreira, e continua a fazê-lo, embora, a partir do momento em que os seus filmes lhe deram renome internacional, essa faceta teria ficado, por assim dizer, ‘obscurecida’.

Ora, é facilmente comprovável que o que afirmam os dois autores citados é, em certa medida, pouco rigoroso, como procuraremos demonstrar: trata-se de um erro de avaliação ou revela desconhecimento; ou, então, intencionalmente procuram desvalorizar a contribuição dos cineastas com formação em artes plásticas.

### **Cineastas-pintores/pintores-cineastas**

Começamos por referir, propositadamente, um conjunto de cineastas que, como Lynch, prosseguiram uma carreira como artistas plásticos. São eles: os ingleses Humphrey Jennings, Derek Jarman e Peter Greenaway, o japonês Hiroshi Teshigahara, e o norte-americano Julian Schnabel.

Filho de pai arquitecto e mãe pintora, Humphrey **Jennings** (1907, Walberswick – Poros, Grécia, 1950), conhecido como cineasta sobretudo pelos documentários que realizou durante a II Guerra Mundial, como *Listen to Britain* (1942), começou a pintar antes de realizar filmes, tendo sido também cenógrafo de teatro. Em 1934 juntou-se à GPO Film Unit, dirigida por John Grierson, mas continuou a pintar e a expor; em 1936, expôs na Exposição Surrealista Internacional de Londres (nas Burlington Galleries), da qual foi aliás um dos organizadores, juntamente com André Breton, Herbert Read e Roland Penrose<sup>1</sup>. Elena Von Kassel-Siambani (2007: 184) também o perfila como um precursor da *Pop Art*, por considerar que as suas colagens são muito próximas das realizadas em 1956 por Richard Hamilton.

1. Também foi co-fundador da revista *London Bulletin*, órgão oficial do movimento surrealista inglês. O primeiro número foi editado em Abril de 1938, ainda com o título *London Gallery Bulletin*, depois abreviado nos números seguintes.

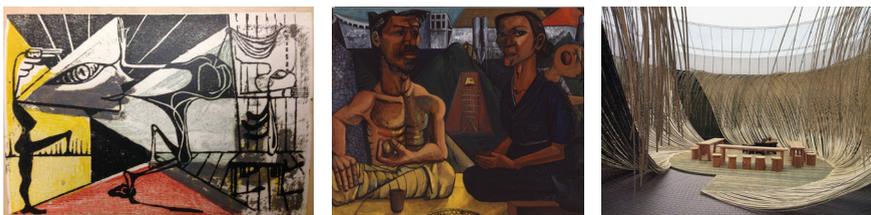


Imagens 1 e 2: Humphrey Jennings, *The House of the Woods* (1939-44), à esquerda; *Train (Locomotive)*, 1939-49, à direita. Pinturas a óleo s/ tela.

Filho de um artista multifacetado, Hiroshi **Teshigahara** (Tóquio, 1927-2001) graduou-se em 1950 na Tokyo National University of Fine Arts. Pintor e escultor – também ceramista, calígrafo, encenador de *nô* –, celebrado cineasta de vanguarda, iniciou a sua carreira no cinema com o documentário *Hokusai* (1953), dedicado ao famoso pintor japonês do século XIX. Mas ficou conhecido sobretudo por dois filmes adaptados de novelas do escritor japonês Kobo Abe: *Woman in the Dunes*, de 1964, que lhe valeu o Prémio Especial do Júri no Festival de Cannes do mesmo ano, e foi nomeado em 1965 para o Óscar de melhor filme estrangeiro, e *The Face of Another* (1966). Como pintor, foi influenciado pela arte ocidental, sobretudo pelos surrealistas – além dos cubistas –, mas pretendeu retratar a realidade social e política japonesa<sup>2</sup>. Mais tarde, como escultor, celebrou-se pelas suas instalações com bambus<sup>3</sup>, tendo participado – com *Passage de bambous* – nomeadamente na famosa exposição *Magiciens de la Terre*, no Centro Georges Pompidou e na Grande Halle de la Villette (1989), considerada um dos momentos fundadores do processo de globalização da arte contemporânea.

2. Para um maior desenvolvimento sobre as características da obra de Hiroshi, e sobretudo enquanto pintor e cineasta, vd. Jacline Moriceau (2010: 126-139).

3. De facto, descendia de uma linhagem de artesãos do *ikebana* (arranjo floral), antiga prática aristocrática. O seu avô Wafu foi um mestre famoso, e o pai Sofu fundou, em 1926, a Sogetsu School of Ikebana, com a qual impulsionou a ideia do *ikebana* como forma artística, mais do que prática decorativa, ao incorporar outros materiais além de flores. Em 1979, após a morte do pai, assumiu a direção da escola, como o *iemoto* ('grande mestre'), e alargou o *ikebana* a novos territórios.



Imagens 3, 4 e 5: Hiroshi Teshigahara, xilogravura para edição do *Seiki no Kai* (The Century Association), 1949/50, à esquerda; *Lunch* (1953), pintura a óleo sobre tela, ao centro; *Dancing Bamboo* (1997), instalação no Hiroshima Museum of Contemporary Art, à direita.

Após ter estudado História da Arte no King's College, em Londres, Derek **Jarman** (1942, Northwood – Londres, 1994), que também foi poeta, prosseguiu os seus estudos em Pintura na Slade School of Art, a partir de 1963. Considerou-se sempre sobretudo um pintor, que teve a oportunidade ocasional de usar o filme ou o vídeo para alguns projectos. De facto, Jarman nunca se assumiu como cineasta, apesar de ser autor de um número apreciável, e relevante, de filmes. O último, o seu filme-testamento, *Blue* (1993)<sup>4</sup>, ficou para a história como uma experiência-limite em termos formais, ao mesmo tempo mais pessoal e mais arrojado do que os precedentes: insólito e difícil de classificar, até porque pode parecer um contra-senso apelidar como 'filme' uma película que não contém qualquer *iconografia* para projectar; todavia, persiste a luz, a projecção ininterrupta de um raio de luz azul no ecrã rectangular transformado num campo de cor, que vai variando, umas vezes mais escuro outras vezes mais claro, apenas acompanhada de uma banda sonora eclética, em que se cruzam diversas narrativas com acompanhamento musical e efeitos de som (naturalistas ou abstractos).

O mínimo que se pode dizer em relação a Peter **Greenaway** (n. 1942, Newport, País de Gales) é que as referências à história da arte, e sobretudo à pintura, são uma constante nos seus filmes, mesmo quando estes não abordam directamente temas artísticos. Além disso, é possível estabelecer uma continuidade temática entre as obras que produziu na qualidade de artista plástico e alguns filmes que realizou. Acresce que muitos dos seus

4. Realizado quando já estava muito debilitado e praticamente cego devido à sua situação de doente terminal de Sida (AIDS).

desenhos, e obra pictórica, aparecem nas imagens dos seus filmes; por exemplo, são da sua autoria os 92 mapas que vemos em *A walk through H* (1978). Já Julian **Schnabel** (n. 1951, Nova Iorque), que enquanto cineasta já realizou seis longas-metragens, entre as quais destacamos *Basquiat* (1996) e *At Eternity's Gate* (2019) por serem dedicadas a pintores, como se sabe foi um dos pintores mais importantes e influentes dos anos 80 e inícios dos 90.

Segue-se uma lista de cineastas que, sem ser muito extensa, nem pretender traçar um panorama completo, faz um balanço mais aproximado; inclui alguns dos nomes mais importantes da sétima arte, além de outros que serão menos conhecidos hoje, fora do círculo dos cinéfilos.

Enrico **Guazzoni** (Roma, 1876-1949), pioneiro do cinema italiano, estudou Pintura no Instituto de Belas-Artes de Roma. Iniciou a sua carreira como decorador e *designer* de cartazes para filmes, antes de começar a realizá-los: o primeiro (*Un invito a pranzo*) data de 1907. Especializou-se em filmes de temática histórica, como *Gerusalemme Liberata* (1910) ou *Quo Vadis?* (1913) – que poderá ter sido a primeira longa-metragem da história do Cinema –, género em que, como é evidente, a sua formação foi muito útil para a concepção de cenários e guarda-roupa. Os filmes de Guazzoni estão pejados de influências da pintura *pompier* do século XIX.

Filho de um arquitecto, o vienense Fritz **Lang** (1890, Viena – Los Angeles, 1976) almejou seguir uma carreira como pintor, antes de enveredar pelo cinema. Os dados hoje existentes sobre a sua formação artística são algo confusos: terá estudado Pintura e Escultura, e provavelmente Arquitectura; porém, não é conhecida ao certo a sua extensão, nem o grau de educação formal ou informal<sup>5</sup>, em Viena e talvez Munique, onde permaneceu algum tempo. Sabe-se que viveu como artista profissional em Bruxelas, e que, antes de estalar a I Guerra Mundial, se encontrava em Paris, a preparar uma exposição individual do seu trabalho. Do trabalho de Lang como pintor – cujas referências eram Egon Schiele e Gustav Klimt, e sobretudo o primeiro,

5. Um aspecto que não tratou de esclarecer em entrevistas posteriores. Sobre as dificuldades de estabelecer com rigor a formação artística de Lang, vd. Karl French (2004: 140 e 143).

como denota claramente um auto-retrato do cineasta – restam hoje poucas evidências; contudo, sobreviveu um certo número de esculturas suas.

Caso particular é o de Josef **von Sternberg** (1894, Viena – Hollywood, 1969), que também foi pintor autodidacta e tinha um vasto conhecimento da arte, e do qual existem algumas pinturas na Cinemateca de Bruxelas. As suas pinturas, que revelam a influência dos pós-impressionistas<sup>6</sup>, tanto quanto sabemos nunca foram expostas publicamente; algumas terão sido oferecidas como prendas a colegas e amigos, outras decoraram as paredes da sua casa. Como refere o cineasta holandês Eric de Kuypers,

[...] no séc. XIX teria sido um pintor, talvez um mau pintor, mas um pintor. Mas fez filmes, e fê-los inserido numa tradição, e é isso que quero realçar. Quero realçar que, embora não haja, evidentemente, uma relação directa com a pintura ou a escultura, os filmes dele – sobretudo *The devil is a woman* – têm como fundamento a ilusão, a utopia de fazer e controlar todo o processo. (Kuypers, 2005: 299)

Esta questão realçada por Kuypers é importante, porquanto se relaciona com a reivindicação do cinema enquanto arte. Sternberg prefigura a posterior noção de ‘autor’.



Imagens 6, 7 e 8: Fritz Lang, *Auto-retrato*, desenho, à esquerda; Josef von Sternberg, *MvS*, óleo s/tela, ao centro; *Vienna* (1960), óleo s/tela, à direita.

6. Sobre as suas pinturas, vd. Karl French (2004: 176-181).

Nome fundamental do cinema clássico de Hollywood, o norte-americano King **Vidor** (1894, Galveston – Westwood, 1982) foi também colecionador de arte e pintor amador. Começou a pintar em 1939, e essa prática refletiu-se no seu pensamento sobre a cor, a partir da rotação de *Northwest Passage* (1940). Como afirmaria mais tarde: “Je pris conscience que toute l’intensité dramatique d’une scène pouvait, de par l’utilisation de la couleur, être rehaussé, diminuée, voire complètement détruite.” (King Vidor *apud* Gallagher, 2007: 208)<sup>7</sup>. Em 1980, realizou a curta-metragem documental *The Metaphor*, a sua última obra, dedicada ao pintor realista norte-americano Andrew Wyeth (1917-2009, Chadds Ford), que admitiu abertamente ter sido influenciado pelo cinema, e em particular por Vidor, tendo uma verdadeira obsessão pelo filme *The Big Parade* (1925): em 1975, numa carta enviada ao cineasta, afirmou que o tinha visto no cinema 180 vezes, integralmente<sup>8</sup>. Em *The Metaphor*, Vidor encontra-se com Wyeth e declara-lhe que foi muito influenciado nos seus filmes pelas pinturas daquele; em resposta, o pintor reafirma a Vidor a influência que a composição das imagens dos seus filmes exerceu na sua pintura.

Outro cineasta clássico de Hollywood desde cedo envolvido na pintura – além de outros interesses – foi John **Huston** (1906, Nevada, Missouri – Middletown, Rhode Island, 1987). O lendário actor, argumentista e realizador, também ele colecionador de arte, começou a pintar muito jovem, por volta dos 15 anos. Esteve matriculado na Smith School of Art, em Los Angeles, que frequentou durante apenas alguns meses, porque se desiluiu rapidamente e não se deu bem com a disciplina de ensino que aí encontrou, preferindo juntar-se de seguida a um grupo de artistas na Art Students League, mais adaptada ao seu temperamento. Huston, que nunca considerou o cinema uma arte, manteve a paixão pela pintura durante toda a sua vida, com uma actividade regular – a outra era a escrita –, sendo a sua obra preferida *A Ronda da Noite*, de Rembrandt; como mais tarde escreveu na

7. King Vidor (1972). *King Vidor on Film Making*. Nova Iorque: David McKay, p. 171.

8. Cf. Tag Gallagher (2007: 206).

autobiografia *An Open Book* (1980), referindo-se à pintura, “[n]othing has played a more important role in my life” (*apud* French, 2004: 103).

Jeffrey Meyers (2011: 168-169) considera *The Spirit of St. Clerans* (da década de 1960) e um retrato da sua filha Angelica (não datado) como as mais ambiciosas pinturas que Huston terá feito. A primeira faz-nos lembrar um pouco Chagall, e será uma alusão alegórica às caçadas e pescarias que realizou enquanto viveu durante 18 anos em St. Clerans, a sua grande moradia de campo perto de Galway, na Irlanda, que albergou a maior parte da sua importante coleção de arte. Uma das últimas pinturas que realizou foi uma aguarela, dionisiaca, para o rótulo das garrafas de vinho *Château Mouton Rothschild* 1982. Mencionaremos ainda alguns desenhos, realizados para a preparação de *Moby Dick* (1956), um dos filmes mais ambiciosos de Huston, que revelam a sua destreza como desenhador.



Imagens 9, 10 e 11: King Vidor, pintura a óleo (s. d.), à esquerda; John Huston, *The Spirit of St. Clerans* (1960s), ao centro; aguarela para rótulo do *Château...*, à direita.

Mudando de latitude, refiram-se os japoneses Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. Em 1913, aos 15 anos de idade, **Mizoguchi** (1898, Tóquio – Quioto, 1956) começou a trabalhar como aprendiz com um *designer* têxtil de quimono, e, no ano a seguir, ingressou no Aohashi Western Painting Research Institute, dirigido por Seiki Kuroda, que divulgou no Japão as técnicas europeias da pintura a óleo, sobretudo da escola impressionista francesa; foi aí que aprendeu a pintar, copiando quadros célebres para os clientes. Remontará a essa época o seu gosto pela pintura ocidental que, diz-se, conhecia profundamente; a qual deixou algumas marcas nos seus filmes, de

requintada qualidade pictórica, evidente sobretudo no modo subtil como soube tratar a luz. Terá desistido de seguir carreira como pintor por pensar que não conseguiria ganhar a vida nessa profissão.

Quanto a **Kurosawa** (Tóquio, 1910-1998), considerado o cineasta mais universal do seu país, cuja obra teve uma influência assinalável em muitos outros, estudou Pintura (sem concluir os estudos) na Academia Dushuka de Tóquio, antes de ingressar, em 1935, nos estúdios cinematográficos de Toho. Decidiu não seguir a carreira de pintor pela mesma razão que Mizoguchi, mas a sua formação haveria de ser-lhe muito útil, porque desde cedo começou a usar os seus dotes para o desenho como apoio para a preparação dos seus filmes; sobretudo a partir de meados da década de 1970, quando necessitou de realizar *storyboards* mais elaborados para os projectos que então tentava levar a bom porto: referimo-nos aos filmes *Kagemusha* (1980) e *Ran* (1985). Nos desenhos a cores destes *storyboards*, como diz James Goodwin (2011: 29), “podemos ver la herencia visual de un arte occidental que incluye la violencia barroca, el paisaje postimpresionista y la intensidad del color fauvista”.

Mais tarde, comentando os seus desenhos, diria o cineasta:

¿Son dignos los dibujos de mis storyboards de ser llamados arte? Yo no me proponía pintar bien. Simplemente utilicé con libertad los materiales y recursos que tenía a mano. Como mucho me ayudaron a realizar las películas [...] Es curioso que cuando de verdad intentaba pintar bien sólo producía una obra mediocre, mientras que cuando sólo me preocupaba de esbozar las ideas para mis películas fue cuando produje obras que la gente considera interesantes. (Kurosawa *apud* Ballester, 2011: 48)<sup>9</sup>

Os franceses Robert Bresson (1901, Bromont-Lamothe – Droue-sur-Drouette, 1999), Claude Autant-Lara (1903, Luzarches – Antibes, 2000), Eugène

9. O autor cita o cineasta a partir de James Goodwin (1993). *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore (MD), Londres: The Johns Hopkins University Press, p. 221.

Lourié (1903, Carcóvia – Los Angeles, 1991)<sup>10</sup> e Jean Cocteau (1889, Maisons-Laffitte – Milly-La-Forêt, 1963).

A **Bresson** perguntaram um dia, numa entrevista<sup>11</sup>: “Foi pintor antes de ser cineasta?” A resposta é das mais elucidativas: “Quer dizer, sou pintor. Não se pode ter sido pintor e deixar de o ser.” **Autant-Lara** frequentou a École des Arts Décoratifs e a École des Beaux-Arts, em Paris, e iniciou a sua carreira no cinema em 1919, como decorador e criador de guarda-roupa. Foi o figurinista e um dos decoradores (com Alberto Cavalcanti e Fernand Léger) de *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier (Paris, 1888-1979), obra essencial do cinema modernista francês<sup>12</sup>. A sua formação também o ajudou nas pesquisas plásticas próprias, evidentes em todos os filmes que realizou, como *Le Rouge et le Noir* (1954). **Cocteau**, além de cineasta, foi também pintor, desenhador, escritor, músico, actor, tendo-se inserido em todos os movimentos vanguardistas. Como Georges Méliès, o precursor do processo, no filme *Sang d'un poète* (1930), usou o desenho como parte integrante de cenas cinematográficas, jogando com imagens reais de actores de carne e osso, para obter uma mistura de fantasia com a realidade sem recorrer a ‘efeitos especiais’: na verdade, aplicou ao cinema um método mais artesanal, semelhante ao posteriormente designado por Albert Plécy como *foto-grafismo*.<sup>13</sup>

Homem de muitos talentos, Orson **Welles** (1915, Kenosha – Los Angeles, 1985), decerto um dos nomes mais marcantes da história do cinema, também se dedicou à pintura. Do autor de *F for Fake* (1974), já se conheciam, de facto, desenhos que realizou para os cenários de alguns dos seus filmes, como *Macbeth* (1948) – alguns dos quais chegaram a ser expostos<sup>14</sup> – ou *Falstaff* (1965), o que não é estranho visto que Welles desde muito jovem

10. Lourié foi realizador, mas celebrou-se sobretudo como um afamado *production designer*; trabalhou, entre outros, com S. Fuller, C. Chaplin, Max Ophüls ou Jean Renoir: foi o *production designer* de *A Grande Ilusão*, *O Rio* e *A Regra do Jogo*.

11. Robert Bresson (1978: 31). Citação retirada de entrevista publicada nos *Cahiers du Cinéma*, n.º 140, Fev. 1963.

12. Como já tinha sido em *Don Juan et Faust* (1922), do mesmo cineasta: Cf. Léon Barsacq (1970: 43 e 239). Entre outros, foi também o decorador do filme *Nana* (1926), de Jean Renoir.

13. Cf. Albert Plécy (1971: 192-207).

14. Em 1993, na exposição *Drawing Into Film: Director's Drawings*, na Pace Gallery, Nova Iorque.

pintou cenários para o teatro, e realizou ilustrações para livros. Também se sabia que, por vezes, devido a problemas de financiamento para os seus projectos se serviu do seu talento para pagar o salário dos seus colaboradores, com pequenas pinturas<sup>15</sup>. Contudo, talvez não se tivesse uma verdadeira consciência da amplitude do seu labor enquanto pintor: uma lacuna colmatada com o recente documentário *The Eyes of Orson Welles* (2018), de Mark Cousins<sup>16</sup>.

Os italianos Michelangelo Antonioni (1912, Ferrara – Roma, 2007), Damiano Damiani (1922, Pasiano di Pordenone – Roma, 2013) e Pier Paolo Pasolini (1922, Bolonha – Óstia, 1975).

Após ter frequentado a Academia de Belas-Artes de Brera, Milão, **Damiani** iniciou-se no cinema como decorador e cenógrafo, antes de ter passado à realização. **Antonioni**, arquitecto de formação, começou desde jovem a pintar e desenhar, e nunca deixou de o fazer. A influência da pintura nos seus filmes fez-se sentir através do tratamento do espaço, muito enquadrado e organizado, mas também no interesse que sempre prestou às possibilidades do uso expressivo da cor no cinema. Nos últimos anos, sucederam-se exposições em que foram expostas pinturas suas, sobretudo uma série de pequenas aquarelas de carácter quase abstracto que começou a produzir no início da década de 1960<sup>17</sup>, intitulada *Montagne incantate*, a que aplicou um processo experimental: em finais dos anos 70, resolveu fotografá-las para ampliar os detalhes, convertendo as miniaturas em impressões de grande formato.

Também **Pasolini**, nome maior do cinema e da literatura italiana do pós-II Guerra Mundial, foi pintor autodidacta. Coincidindo com uma retrospectiva dos seus filmes no MoMA de Nova Iorque (13 Dezembro 2012 / 5 Janeiro

15. Como aconteceu quando fez uma adaptação do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare: vd. Jean-Pierre Berthomé e François Thomas (2007: 286).

16. Entretanto, na sequência da estreia do documentário, foi editada a seguinte obra, que se aconselha a quem queira conhecer melhor esta faceta de Orson Welles: Simon Braund (2019). *Orson Welles portfolio. Sketches and Drawings from the Welles Estate*. Londres: Titan Books.

17. Mas também as realizadas a partir de 2001, sobre tela ou cartão.

2013), esteve patente numa galeria do Soho a exposição *Pier Paolo Pasolini: Portraits, Self Portraits*, que apresentou 40 pinturas e desenhos, divulgando junto do grande público esta faceta menos conhecida da sua actividade artística. Pasolini começou a interessar-se pela pintura ainda jovem estudante, após as aulas de História da Arte que teve na Universidade de Bolonha, no início dos anos 1940, com o proeminente historiador Roberto Longhi, e manteve ao longo dos anos actividade regular como pintor dileitante, embora com alguns hiatos. Os seus pintores favoritos foram Masaccio, Giotto, Piero della Francesca e alguns maneiristas como Pontormo ou Rosso Fiorentino. Em filmes como *Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *La Ricotta*, episódio de *Rogopag* (1963), ou *Decameron* (1971), no qual encarna ele próprio o papel do ‘melhor discípulo de Giotto’, como é designado, essas suas preferências são muito óbvias.



Imagens 12, 13 e 14: O. Welles, auto-retrato, n. datado, à esquerda; Antonioni, aguarela da série *Montagne incantate*, ao centro; Pasolini, *Self-Portrait with a Flower in His Mouth* (1947), óleo s/cartão, à direita.

Os polacos Andrzej Wajda (1926, Suwalki – Varsóvia, 2016), Roman Polanski (n. 1933, Paris) e Jerzy Skolimowski (n. 1938, Łódź).

Depos de ter cursado a Academia das Belas-Artes de Cracóvia, **Wajda** transitou para a National Film School em Łódź, onde se diplomou. A pintura foi uma influência marcante na sua linguagem visual, em particular a polaca, como esclarece no documentário *My inspirations* (2016), onde compara pinturas específicas a imagens dos seus filmes. Também foi um notável desenhador, que andava sempre com um *sketchbook*; o desenho foi sempre

para ele uma ferramenta importante para o ajudar a concretizar as suas ideias. **Polanski**, em 1950, iniciou estudos na Escola de Belas Artes de Cracóvia, e concluiu-os em Katowice, antes de estudar Realização na Escola de Łódź (a partir de 1954).

**Skolimowski**, nome essencial do cinema polaco, considerado o ‘pai’ da *Nouvelle Vague* do seu país, graduou-se na Faculdade de Etnografia de Varsóvia antes de ingressar na Escola de Łódź. Além de argumentista e actor, realizou mais de 20 filmes desde 1960; porém, a partir de 1991 (entre este ano e 2008<sup>18</sup>, não realizou qualquer filme), dedicou-se sobretudo à actividade de pintor, que considera a sua verdadeira paixão, e hoje em dia encara-se mais como artista plástico do que como cineasta<sup>19</sup>. Influenciado pelo expressionismo abstracto, e também por Francis Bacon, produz normalmente obras de grande escala, em muitas das quais a figura humana tem presença relevante: têm sido expostas regularmente desde 1996, quer em exposições individuais, quer em colectivas. Se ainda concede filmar de vez em quando, tal parece dever-se em grande parte a razões financeiras, como referiu numa entrevista:

**NOTEBOOK:** If you’ve found that you prefer painting to filmmaking, then why make films?

**SKOLIMOWSKI:** It’s difficult to make a living out of painting, and since I paint large-sized [canvases], there are not too many of them. Working on a film is economically much more rewarding. And also, I know that I have a certain talent for filmmaking, and I shouldn’t be wasting it. [*jokingly*] I prefer painting, but from time to time I have to suffer and go make a movie. (Skolimowski *apud* Sachs, 2011)

18. Ano de que data o filme *Quatro noites com Ana*. Seguiu-se o *thriller* político *Essential Killing*, que recebeu o Prémio especial do Júri no Festival de Veneza de 2010.

19. Em 2015, recebeu um doutoramento *honoris causa* da Academia de Belas Artes de Łódź.

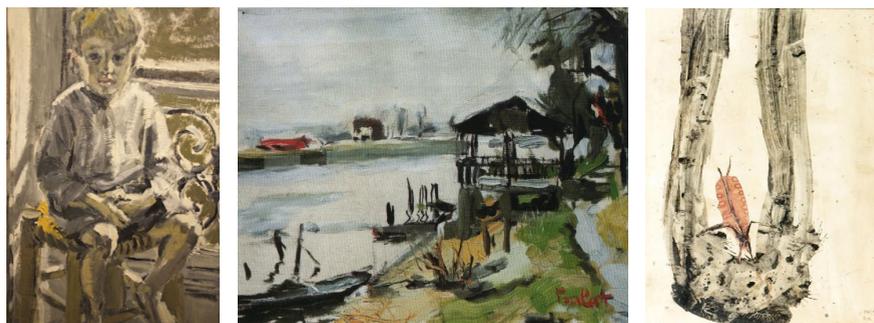


Imagens 15, 16 e 17: Andrzej Wajda, desenho (1987), à esquerda; Jerzy Skolimowski, *Self-portrait* e *The Judgement* (2000), óleo s/tela, ao centro e à direita.

Também foram pintores o russo-arménio Sergei Parajanov (1924, Tbilisi – Erevan, 1990), o italiano Ermanno Olmi (n. 1931, Treviglio, Bergamo) e os franceses René Allio (1924, Marselha – Paris, 1995) e Maurice Pialat (1925, Cunlhat – Paris, 2003).

Este último é, sem sombra de dúvidas, autor de um dos melhores filmes realizados até hoje sobre um artista: *Van Gogh* (1991); o qual se inicia com um plano de uma mão (do próprio Pialat) a pintar um céu azul. A pintura foi de facto a primeira vocação de **Pialat**, abandonada contra sua vontade, que se diplomou pela *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* de Paris, e chegou a expor no *Salon des moins de 30 ans*, após a Libertação de Paris no fim da II Guerra Mundial. Em 2013, por ocasião do décimo aniversário da sua morte, em paralelo com uma retrospectiva de todos os seus filmes, a Cinemateca Francesa organizou a exposição *Pialat, Peintre et Cinéaste* – patente entre 18 de Fevereiro e 7 de Julho –, na qual foi exposta uma selecção de 33 pinturas e 16 desenhos realizados entre 1942 e 1947, na sua maioria, entretanto depositados nas suas coleções (juntamente com arquivos inéditos) pela viúva do cineasta. Tratou-se de uma ocasião rara para entrar em contacto com uma faceta do futuro cineasta praticamente desconhecida do grande público: antes desta, apenas algumas das suas pinturas tinham sido expostas em 2003 (15 Setembro/30 Outubro) no

Grenier des Grands-Augustins, seguindo-se outra no Institut Lumière em Lyon (6 Dezembro 2003/11 Janeiro 2004), por iniciativa de Sylvie Pialat.



Imagens 18, 19 e 20: M. Pialat, *Enfant assis*, óleo s/tela, à esquerda; *Paysage*, óleo s/tela, ao centro; R. Allio, *Sans titre* (1961), tinta s/papel, à direita.

René **Allio**, pouco conhecido em Portugal – talvez, só através de *La Vieille Dame indigne* (1965), a sua primeira longa-metragem e a mais famosa –, antes de realizar filmes, iniciou a sua carreira artística como pintor, em paralelo com a de cenógrafo para teatro (e, mais tarde, também para óperas), onde alcançou grande notoriedade internacional, tendo sido colaborador habitual dos maiores encenadores da sua geração. A sua pintura de cariz abstracto informalista, fundada no traço do gesto, foi sempre reivindicada por ele como a unidade profunda de toda a sua obra. Alguns dos seus filmes, como *Les Camisards* (1973) ou *Un médecin des Lumières* (1988), revelam uma clara inspiração pictórica. Foi também um notável pensador sobre as relações entre o cinema e as outras artes, mormente a pintura.<sup>20</sup>

Entre os cineastas mais contemporâneos, encontramos ainda outros exemplos: Dennis Hopper, Rob Nilsson, Marco Bellocchio, Franco Piavoli, Abbas Kiarostami, Jean-Jacques Beineix, Lam Lê, Takeshi Kitano, Jane Campion, Hal Hartley, Todd Haynes, ou Matteo Garrone.<sup>21</sup>

20. Sobre a sua carreira relevante como pintor, cenógrafo e cineasta, vd. Guy Gauthier (1993). Para conhecer o seu pensamento, vd. René Allio (2016).

21. Sobre Marco Bellocchio, Franco Piavoli e Matteo Garrone, vd. Anna Maria Montaldo e Giona A. Nazzaro (2015). Sobre Lam Lê, vd. Jacques Faton, Benoît Peeters e Philippe de Pierpont (1992: 63-71).

O norte-americano Rob **Nilsson** (n. 1939, Rhinelander, Wisconsin), prestigiado autor do cinema independente, realizador (com John Hanson) de *Northern Lights* (1978), premiado com a *Caméra d'or* no Festival de Cannes de 1979, ou de *Heat and Sunlight* (1988), vencedor do Grande Prémio no Sundance Festival (1988), entre outros, é também actor, poeta e pintor. Estudou Arte na Universidade de Harvard, e começou a pintar durante uma estada na Europa, nos anos 60; autor de pinturas com cunho expressionista<sup>22</sup>, manteve desde então uma actividade regular. Tem realizado exposições do seu trabalho sobretudo em galerias na área de Cambridge/Boston, mas também em São Francisco.

A pintura foi o primeiro amor do iraniano Abbas **Kiarostami** (1940, Teerão – Paris, 2016), diplomado pela Escola de Belas-Artes da Universidade de Teerão. Antes de iniciar a sua carreira no cinema, durante os anos 60, manteve uma grande actividade como ilustrador para livros de crianças, *designer* de cartazes e, sobretudo, na publicidade e na criação de genéricos para filmes.

Homem de muitas facetas, o francês Jean-Jacques **Beineix** (n. 1946, Paris), realizador de *Diva* (1980), aquele que ainda será hoje o seu filme mais famoso, devido ao enorme sucesso de público e algum crítico, a sua primeira longa-metragem, ou de *Betty Blue* (*37°, 2 le matin*, 1986), nomeado para o Óscar de melhor filme estrangeiro, é também argumentista, fotógrafo, escritor, músico (pianista) e pintor. Começou a dedicar-se à pintura na década de 1990, quando realizou a sua primeira exposição individual (em 1996); não é surpreendente esse seu interesse, como refere Karl French (2004: 20), “[c]onsidering his talent for elegantly designed compositions and other visual flourishes...”

22. O seu *site* oficial inclui uma secção onde podem ser vistas algumas das suas pinturas: <https://www.robnilsson.net/film>.



Imagens 21, 22 e 23: R. Nilsson, pintura em capa de livro, à esquerda; Beinx, *La fin du monde* (2000), óleo s/tela, ao centro; Kitano, pintura para *Hana-bi*, à direita.

Artista plástico autodidacta, Takeshi **Kitano** (n. 1947, Tóquio) começou a pintar em 1994 na sequência de um acidente de mota, como parte do seu processo de reabilitação<sup>23</sup>. As suas pinturas, muito idiossincráticas, puderam ser apreciadas publicamente, pela primeira vez, na grande mostra organizada em 2010 pela Fundação Cartier, em Paris: *Beat Takeshi Kitano, Gosse de peintre* (19 Março/12 Setembro). Até aí, recusara sempre expô-las, por as considerar uma prática pessoal, privada: porém, pinturas suas marcam presença nos filmes *Hana-bi* (1997) e *Kikujiro* (1999), e, antes disso, publicara obras numa revista de arte japonesa (a *Geijutsu Shincho*). A mesma exposição – concebida como uma grande instalação, com objectos insólitos, cenários, máquinas, além das pinturas – foi apresentada depois em Tóquio em 2012 (na Tokyo Opera City Gallery).

Jane **Campion** (n. 1954, Wellington, Nova Zelândia) diplomou-se em Pintura no Sydney College of the Arts (1979)<sup>24</sup>. Apesar de ter deixado de pintar, por causa da sua formação artística gosta de pensar através do desenho, que lhe é bastante útil no seu processo criativo, porque raciocina sobre um filme sobretudo em termos visuais. É ela própria que realiza sempre os *storyboards* para os seus filmes, a partir daquelas que considera serem as cenas-chave<sup>25</sup>.

23. Vd. Karl French (2004: 115-118).

24. Após se ter graduado em Antropologia, na Victoria University of Wellington.

25. Vd. entrevista com a realizadora em Mike Goodridge (2002: 80-83).

São filmes que, como *Piano* (1993) ou *O Retrato de uma Senhora* (1996), sem dúvida revelam um grande talento para a composição plástica das imagens.

Figura importante do cinema independente norte-americano das décadas de 1980 e 1990, Hal **Hartley** (n. 1959, Lindenhurst, Long Island) estudou Pintura no Massachusetts College of Art, em Boston, antes de prosseguir uma formação cinematográfica<sup>26</sup>, e realizar os seus primeiros filmes. Hartley, que também é músico (sob o pseudónimo de Ned Rifle), terá optado pelo cinema em detrimento da pintura porque, como afirmou numa entrevista, “I was intrigued by fine art, but my skills were in graphic design” (Hartley *apud* Bauchet, 2010: 223)<sup>27</sup>.

Contudo, um aspecto importante permaneceu da sua relação com a pintura; como é verificável, a cor tem uma grande importância nos seus filmes, que, em alguns, é bem viva, luminosa, como em *Trust* (1990) ou *Amateur* (1994). De facto, realça Marie-Cécile Bauchet:

la couleur est utilisée comme ‘valeur ajoutée’; le cinéaste semble étendre la durée des plans, ralentir les mouvements de caméra afin que le spectateur puisse se concentrer, promener son regard sur la ‘composition de la couleur’, comme il le ferait sur une toile. (2010: 223)

Em 2014, Hartley editou um livro<sup>28</sup> contendo reproduções de pinturas suas de pequeno formato, dos seus anos de formação e inícios dos anos 80, além de *storyboards*, esboços e desenhos técnicos, realizados já no seu trabalho posterior no cinema e no teatro.

Todd **Haynes** (n. 1961, Encino, Los Angeles) diplomou-se em Arts and Semiotics pela Brown University, onde começou a fazer experiências no cinema durante a década de 1980 – foi aí que dirigiu a sua primeira curta-metragem *Assassins* –, antes de se mudar para Nova Iorque onde se

26. Na Universidade de Nova Iorque: ingressou em 1980 na Purchase Film School.

27. A citação é retirada da seguinte obra: Hal Hartley (1992). *Simple Men and Trust*. Londres: Faber and Faber, p. xii.

28. Hal Hartley (2014). *From Here to the Station*. L.d.: Possible Films LLC. Edição limitada de 700 exemplares.

envolveu no cinema independente. A pintura e o desenho costumam fazer parte do processo criativo de Haynes, que tem revelado um sentido plástico apurado em filmes como *Far From Heaven* (2002), *I'm Not There* (2007) ou *Carol* (2015); nomeadamente para o estudo e caracterização das personagens principais e para a elaboração dos *storyboards*. O último citado é atravessado por muitas referências pictóricas, principalmente ao pintor norte-americano Edward Hopper.



Imagens 24, 25 e 26: H. Hartley, *Broke*, pintura, à esquerda; T. Haynes, estudo para *Far From Heaven* (2002), pintura para *I'm Not There* (2007), ao centro e à direita respectivamente.

Mas, além de todos aqueles que já referimos, também é significativo o número de realizadores que tiveram uma educação formal (académica), ou aprendizagem autodidacta e prática profissional, na área adjacente do Desenho, amiúde inseparável da Pintura. Por razões de limitação de espaço, limitamo-nos a nomeá-los: os franceses Georges **Méliès** (Paris, 1861-1938) e Patrice **Chéreau** (1944, Lézigné – Paris, 2013); o soviético Sergei M. **Eisenstein** (1898, Riga – Moscovo, 1948); os ingleses Alfred **Hitchcock** (1899, Londres – Los Angeles, 1980) e Ridley **Scott** (n. 1937, South Shields); o italiano Federico **Fellini** (1920, Rimini – Roma, 1993); o indiano Satyajit **Ray** (Calcutá, 1921-1992); os americanos Vincente **Minnelli** (1903, Chicago – Beverly Hills, 1986), Saul **Bass** (1920, Nova Iorque – Los Angeles, 1996), Terry **Gilliam** (n. 1940, Minneapolis) e Tim **Burton** (n. 1958, Burbank); o canadiano Gilles **Carle** (1928, Maniwaki – Granby, 2009); o espanhol Carlos **Saura** (n. 1932, Huesca); o mexicano Guillermo del **Toro** (n. 1964, Guadalajara).

Por fim, também não devemos deixar de referir o campo específico do Cinema de Animação, geralmente e erradamente considerado um gênero menor para crianças, mas que o insuspeito cineasta e teórico soviético Sergei M. Eisenstein considerava a forma mais pura e completa de cinema, onde muito naturalmente encontramos muitos nomes oriundos das artes plásticas. O mesmo acontece no campo específico do denominado Cinema Experimental ou vanguardista, onde tantas e fundamentais pesquisas se fizeram. Seria possível, assim pudéssemos, elencar dezenas de nomes.

### Referências bibliográficas

- Allio, R. (2016). *Les Carnets I. 1958-1975*. Lavérune: Éditions L'Entretemps.
- Ballester, J. P. (2011). La pintura en el cine y los 'storyboards' de Akira Kurosawa. In *Los dibujos de Akira Kurosawa. La mirada del Samurai* (pp. 47-48). Madrid: Fundación Colección ABC/ Tf Editores.
- Barsacq, L. (1970). *Le Décor de Film*. Paris: Éditions Seghers.
- Bauchet, M.-C. (2010). La couleur comme quête d'absolu dans l'oeuvre de Hal Hartley. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-98-99-100, Janeiro-Junho, pp. 221-232.
- Berthomé, J.-P., & Thomas, F. (2007). *Orson Welles en acción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Braund, S. (2019). *Orson Welles portfolio. Sketches and Drawings from the Welles Estate*. Londres: Titan Books.
- Bresson, R. (1978). *Bresson explica Bresson*. In *Bresson* (pp. 30-33). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DRAWING Into Film: Director's Drawings* (1993). Nova Iorque: Pace Gallery.
- Faton, J., Peeters, B., & Pierpont, P. de (1992). *Storyboard – le cinéma dessiné*. Paris: Editions Yellow Now.
- French, K. (2004). *Art by Film Directors*. Londres: Mitchell Beazley.
- Gallagher, T. (2007). King Vidor et la peinture. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 206-211.
- Gauthier, G. (1993). *Les chemins de René Allio*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Goodridge, M. (2002). *Les réalisateurs*. Paris: La Compagnie du Livre.
- Goodwin, J. (2011). El arte de Akira Kurosawa: un comentario. In *Los dibujos de Akira Kurosawa. La mirada del Samurai* (pp. 21-29). Madrid: Fundación Colección ABC / Tf Editores.
- Gorostiza, J. (1995). *Peter Greenaway*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Groys, B., & Ujica, A. (2007). Sur l'art de David Lynch. Entretien entre Boris Groys et Andrei Ujica. In *DAVID Lynch. The Air is on Fire* (pp.105-112). Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain / Éditions Xavier Barral.
- Kassel-Siambani, E. V. (2007). Jénnings Cinéaste. Du Surréalisme au Pop'Art. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 179-187.
- Kuyper, E. de (2005). Os filmes apresentados por Eric de Kuyper. In J. Bénard da Costa & J. L. Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 281-313). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Lourie, E. (1985). *My Work in Films*. San Diego, Nova Iorque, Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Meyers, J. (2011). *John Huston: Courage and Art*. Nova Iorque: Crown Archetype.
- Mitry, J. (1974). *Historia del Cine Experimental*. Valência: Fernando Torres Editor.
- Montaldo, A. M., & Nazzaro, G. A. (2015) (Ed.). *IL di/segno Del Cinema. Notes, Paintings and Photographs by Fourteen Masters of Italian Cinema*. Milão: Silvana Editoriale.
- Moriceau, J. (2010). Teshigahara, artiste japonais au carrefour de l'Histoire. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-98-99-100, Janeiro-Junho, pp. 126-139.
- Moulin, J. (2011). *Cinéma et Peinture*. Paris: Citadelles & Mazenod.
- Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Plasseraud, E. (2010). *Jerzy Skolimowski, le corps et la matière*. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*. XXIII Ano, n.º 97-99-100, Janeiro-Junho, pp. 192-201.

- Plécy, A. (1971). *Grammaire élémentaire de l'image*. Verviers: Editions Gérard & C°, Marabout Université.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.
- Zamour, F. (2007). Un instant qui tremble: Scorsese, Pasolini, Godard. In P.-L. Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*. XX Ano, n.º 77-78-79-80, Julho-Dezembro, pp. 101-110.
- Wajda, A. (2011). *Rysunki z całego życia*. Warszawa: Świat Książki.

### **Webgrafia**

- Sachs, B. (2011, Junho 29). Finding Zen in Poland: An Interview with Jerzy Skolimowski. *Notebook Interview*. Acedido em Maio 24, 2018, disponível em <https://mubi.com/notebook/posts/finding-zen-in-poland-an-interview-with-jerzy-skolimowski>.

### **Filmografia**

- The Eyes of Orson Welles* [Longa-metragem, DVD]. (2018). M. Cousins (Dir.). Londres: Dogwoof Ltd.

## **O IMPULSO ECFRÁSTICO NO FILME-ENSAIO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE SANTIAGO, DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Jorge Vaz Gomes

### **A écfrese e a imagem ausente**

A palavra écfrese, na sua forma em inglês *ekphrasis*, de origem grega, significa literalmente “descrição”, e segundo o Dicionário Mirriam-Webster (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ekphrasis>), enquanto prática da descrição de uma obra visual, tem na *Iliada* a sua primeira ocorrência, quando Homero faz um longo e elaborado discurso acerca das cenas desenhadas no escudo de Aquiles. Não raras vezes, é utilizada a par com outra figura de retórica da Antiguidade Clássica, a *enargeia*, definida como o uso de palavras para criar uma descrição visual tão vívida que o objecto é colocado perante os olhos do ouvinte ou do leitor (Eidt, 2008: 11).

A discussão do sentido e definição da écfrese teve origem e desenvolve-se sobretudo na relação entre duas disciplinas clássicas: a poesia e a pintura. Os exemplos clássicos de écfrese são de poemas que falam sobre obras de arte. Não raras vezes, a mesma discussão que alimenta as questões sobre écfrese alimenta também as questões sobre a correspondência entre as artes, a existência ou não de uma pluralidade das artes, e também, em última análise, a relação entre as unidades fundamentais da poesia e da pintura: texto e imagem.

Heffernan (1991: 299) refere que as teorias elaboradas nos anos anteriores sobre éfrase sofrem por ser ou demasiado abrangentes ou demasiado polarizadas. Assim, Heffernan avança com uma nova teoria da éfrase, que ele define como sendo “a representação verbal de uma representação gráfica”. No entanto, Eidt (2008: 16) faz um apanhado de como nos últimos anos a definição de Heffernan tem sido considerada precisamente como demasiado redutora, e que vários autores têm também incluído no âmbito da éfrase “formas de arte não canónicas, tais como televisão, fotografia, banda-desenhada e cinema”. Eidt (2008: 9) expande o conceito de éfrase para o campo do cinema, desenvolvendo em grande extensão o tema através de exemplos de obras fotográficas e de cinema, que desempenham a função ecrástica com o mesmo sucesso que a poesia ou a literatura: “ao contrário da natureza puramente verbal da maior parte das éfrases literárias, o filme tem à sua disposição os meios verbal, visual e auditivo de forma a ‘transmedializar’ uma pintura.

Shapiro (2007: 14) refere que existe uma lacuna, ou falha, espaço, entre dizer e ver, que Michel Foucault chamava “écart”. Esta lacuna é mais óbvia quando a obra a que o discurso se dirige está ausente. E esta lacuna não é apenas uma peculiaridade da prática descritiva: toda a éfrase deve partilhar desta estrutura, uma ideia desenvolvida de forma mais explícita na obra de Jacques Derrida, *Memórias de um cego*, que se traduz na interrupção da vista no espaço entre olhar para o modelo e desenhar. Shapiro diz que a prática da descrição verbal do visual apareceu porque os objectos não eram visíveis ao leitor ou ao ouvinte.

### **Do filme ao filme-ensaio**

A história da imagem em movimento também se cruza com a história da relação entre texto e imagem. Um dos primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière, *L'Arroseur Arrosé*, datado de 1895, sem falas e sem os intertítulos que viriam a ser apanágio do chamado cinema mudo, convoca não só o texto do título – uma brincadeira com contornos de aliteração que remete para a partida de que é vítima o “regador” – como convoca o texto da

história/narrativa a que estamos a assistir. Aqui não se trata apenas de assistirmos à saída de mulheres de uma fábrica ou à chegada de um comboio, mas estamos perante uma pequena história: um homem pisa a mangueira sem o outro dar conta, e quando este olha para dentro da saída da mangueira, o outro levanta o pé para deixar a água passar, provocando uma molha no “regador” para gáudio do brincalhão que pregou a partida. O facto de este filme ser considerado por muitos como o primeiro “filme de humor” não é alheio a estar carregado com uma pequena história/narrativa, e até talvez aquilo que mais tarde viria a ser chamado um arco narrativo, composto por três momentos essenciais. Cavell (1979: 150) afirma mesmo que o cinema mudo (*silent cinema*) nunca existiu, no sentido em que não é dado espaço à imaginação do espectador para criar falas, diálogos ou palavras: a inteligibilidade já estava contida nas imagens. Esta inteligibilidade é reforçada pelo aparecimento dos intertítulos, que orientam a percepção narrativa do espectador de forma mais direccionada e que permite dar nomes a personagens, objectos e lugares. Já o aparecimento do som, ou mais concretamente das falas e sons sincronizados com a imagem, alterou radicalmente a forma de fazer cinema. Na opinião dos críticos da *Nouvelle Vague*, de forma irreversivelmente destruidora, mas, na opinião de Bazin (1967/2005: 23), o som aparece para concretizar em pleno a missão realista de reprodução da realidade a que o cinema almejava. Heffernan (1997: 133) nota que Bazin é dos poucos que dá alguma importância à questão do som, ou do texto, enquanto parte integrante da linguagem do cinema, ao passo que outros, como Stanley Cavell ou Rudolph Arnheim, relegam-no para um papel secundário na arte de manipular as imagens para um efeito expressivo. Heffernan também afirma que com Bazin a teoria fílmica tornou-se mais explicitamente linguística, mas nem por isso menos comprometida com o princípio de que a linguagem do cinema é fundamentalmente visual. Heffernan remata que apesar de o cinema “falar” sobretudo aos nossos olhos, mais do que aos ouvidos, não quer dizer que seja um meio essencialmente visual, assim como o teatro também não o é.

O filme-ensaio é uma das concretizações mais eloquentes desta ideia de que o cinema não é essencialmente visual. Corrigan (2011: 6) encontra na história do filme-ensaio origens literárias que já existiam em Montaigne, e defende que a liberdade criativa do género bebe dessa origem:

Desprovido das preocupações com as fidelidades ou infidelidades da adaptação textual, a herança literária do filme-ensaio ilumina de forma singular uma ligação única entre o verbal e o visual (...). Desde a ligação semi-consciente de Marker a Henri Michaux até à linguística barroca de Derek Jarman, a tradição literária do filme-ensaio torna-se um ponto crucial de partida e é não raras vezes uma figura visível na forma e tema do filme-ensaio. (Corrigan, 2011: 6)

### **Texto vs imagem**

Assim como na éfrase, também no filme-ensaio existe um jogo entre texto e imagem: uma relação de tensão e luta, mas também de cooperação e sinergia. O que acrescentam as imagens a um ensaio cuja génese é textual? Mesmo para se falar de imagens fixas ou imagens em movimento, acrescenta algo ao texto em si serem acompanhadas em simultâneo pelas imagens? Em última análise, o filme-ensaio levanta sempre esta questão fundamental: será que é cinema ou é outra coisa qualquer?

A relação entre imagem e texto no contexto do filme-ensaio não precisa de ser pensada em exclusivo, e deve até ser pensada no contexto mais alargado da relação entre imagem e texto, que tem sido objecto de reflexão na relação entre as artes. A querela é antiga e parece ter começado com uma máxima de Horácio que diz “ut pictura poesis”, cuja tradução, apesar de estar longe de consensual, aponta para algo como “como na pintura, também a poesia”. A frase tem sido interpretada ao longo dos anos no sentido de uma defesa da ideia de que a poesia tem uma capacidade de expressão visual, capaz de convocar os elementos espaciais, visuais e efeitos da pintura (Bilman, 2013: 20-21). No século XVIII, aparece uma obra que parece agitar as fundações da teoria construída por cima da máxima de Horácio.

Gotthold Ephraim Lessing, na obra *Laocoonte: Um Ensaio Sobre os Limites da Pintura e da Poesia*, diria que existem diferenças fundamentais entre pintura e poesia, no sentido em que o sujeito matéria da pintura são objectos e corpos justapostos no espaço, enquanto o sujeito da poesia são acções que se sucedem no tempo.

Horstkotte e Pedri (2008: 1) dão-nos conta de que a grande maioria dos teóricos tem-se posicionado contra a herança de Lessing da distinção entre o verbal como arte temporal e o visual como uma arte espacial, e que em vez disso acentuam cada vez mais as similitudes entre palavra e imagem, renunciando assim à ideia da pluralidade das artes: “É assim sobretudo desde que Roland Barthes sugeriu que deve parar de se pensar nas artes verbais e visuais como sendo substancialmente diferentes, e que tanto as obras verbais como as visuais devem ser ambas apreciadas como sendo textos.” Referem também a ideia de Victor Burgin (1982: 142- 216), de que o paradigma da cultura visual se baseia no reconhecimento de que as imagens são invariavelmente atravessadas ou impregnadas por linguagem, porque todas as imagens são acompanhadas por alguma forma de discurso ou escrita, seja através de uma legenda, título, uma interpretação verbal num catálogo de museu, ou a conversa entre espectadores (Horstkotte e Pedri, 2008: 3).

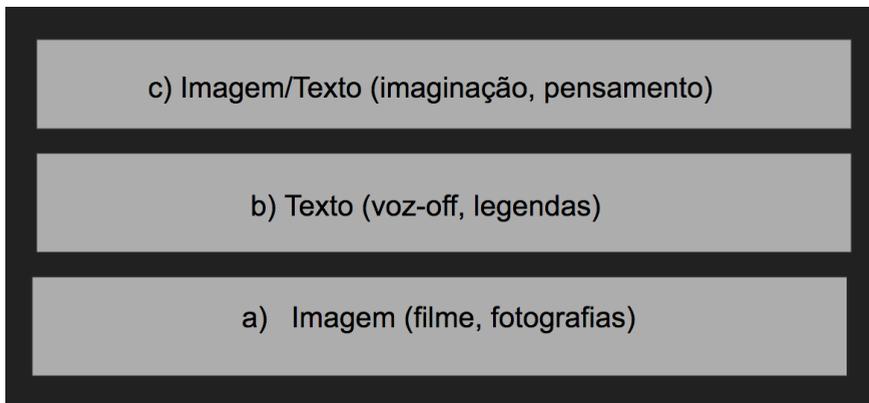
### **O impulso ecfrástico em *Santiago***

Em 1991, o realizador João Moreira Salles capta cerca de nove horas de imagens em bruto de conversas com o antigo mordomo da casa da família Moreira Salles, onde viveu cerca de vinte anos com os irmãos e os pais. O guião que escreveu na altura acabou por não fazer sentido para o realizador, e abandonou o projecto. Quinze anos mais tarde, já depois da morte de Santiago e dos pais dele, numa tentativa de matar saudades daquelas pessoas e daquela época<sup>1</sup>, decide reeditar o filme. O resultado é um filme sobre Santiago, sobre a relação do realizador com Santiago, sobre a obsessão com o passado e com a memória, e sobre a dificuldade de se filmar temas

1. Faixa comentada, *Santiago* [DVD].

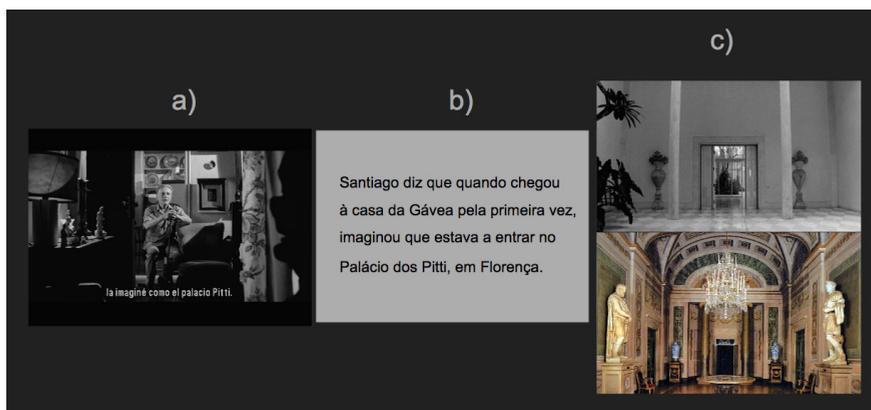
demasiado próximos ao autor. O realizador confessa, no final do filme, que, em retrospectiva, concluiu que a forma como filmou Santiago não foi numa dicotomia realizador-personagem, mas sim menino-mordomo.

*Santiago* funciona por várias camadas, tanto ao nível da estrutura temática como das problemáticas que levanta. Ao nível da relação entre imagem e texto – e à semelhança de outros filmes-ensaio que recorrem aos mesmos mecanismos –, *Santiago* também tem uma estrutura multicamada.



Quadro 1 - Estrutura multicamada interacção texto-imagem.

A liberdade de discurso textual e imagético do filme-ensaio faz com que o sujeito ou o tema sejam, não raras vezes, algo que existe fora do ecrã, apenas aludido, sugerido ou até explicitamente referenciado. Gera-se assim uma terceira camada ou banda ao longo do filme, também passível de adquirir a forma de imagem ou texto através da imaginação (no caso de imagens) ou pensamento (no caso de ideias ou formulações abstractas). Um exemplo disso é quando Santiago fala da primeira vez que chegou à Casa da Gávea, a residência dos Moreira Salles (Quadro 2). Nesse momento em particular, apesar de estarmos a ver Santiago sentado na sala de estar da casa dele, a nossa imaginação deambula entre as imagens que vimos no início do filme da Casa da Gávea, e imagens que temos na nossa memória do Palácio Pitti ou de outros palácios cuja sumptuosidade se assemelha àquela com que Santiago descreve as primeiras impressões da Casa da Gávea.



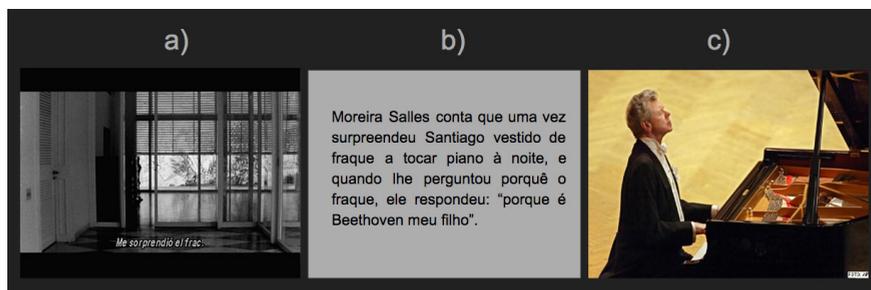
Quadro 2 - Estrutura multicamada aplicada ao momento em que Santiago descreve a primeira vez em que entrou na Casa da Gávea, comparando-a ao Palácio dos Pitti em Florença – a) banda de imagem, b) banda de texto, c) banda de imagem/texto imaginado/pensado.

Uma vez que Santiago, através do discurso dele, nos remete para imagens ausentes, sejam elas do próprio filme ou da nossa imaginação, podemos pensar que existe neste gesto uma *écfrase*? Será que Santiago está a fazer algo parecido à elaboração de um discurso textual acerca de imagens?



Quadro 3 - Existe uma *écfrase* na forma como Santiago descreve a Casa da Gávea como sendo o Palácio Pitti?

No sentido mais estrito de *écfrase*, Heffernan (1991: 299) diz que é a representação verbal de uma representação visual. Se considerarmos que, neste caso, o discurso de Santiago remete para as imagens que já passaram no filme, ou para imagens que são reproduções fotográficas do Palácio Pitti, talvez com algum esforço consigamos perceber aqui uma *écfrase*. Mas que dizer então da situação com a mesma estrutura multicamada do Quadro 4?



Quadro 4 - Estrutura multicamada aplicada ao momento em que o realizador descreve o momento em que surpreendeu Santiago a tocar Beethoven vestido de fraque.

Na situação do Quadro 4, a câmara avança sobre os corredores vazios da Casa da Gávea, numa altura do filme em que já vimos e ouvimos Santiago falar várias vezes. Por cima destas imagens o realizador conta que, uma noite em que os pais tinham saído, ouviu alguém a tocar piano. O realizador faz um pequeno e rápido parênteses para dizer que, em retrospectiva, devia ter filmado os corredores à noite: não é só Santiago que ele já não consegue filmar, a Casa da Gávea foi transformada na sede do Instituto Moreira Salles, e já não é possível filmar os corredores abandonados como estiveram durante muitos anos. Quando chegou ao piano, encontrou Santiago vestido com um fraque, e não se espantou de ele estar ao piano, mas sim de estar vestido de fraque, e então perguntou-lhe o porquê de estar assim vestido, ao que Santiago respondeu: “Porque é Beethoven, meu filho.” Toda a situação está envolvida em fortes sugestões visuais, os corredores, o fraque, o piano, a imagem de Santiago que guardamos dos primeiros momentos do filme, que fazem com que seja bastante rápido imaginar aquele homem esguio e de gestos delicados sentado com um fraque a tocar piano. Não existe propriamente uma imagem real de um homem vestido de fraque a tocar piano da

mesma forma que existem imagens do Palácio Pitti, mas não é por isso que não deixa de surgir, igualmente com força na nossa imaginação, a imagem de Santiago a tocar piano vestido de fraque. Passamos a ter uma situação que se traduz pela produção de um discurso textual sobre uma representação que é da memória, da imaginação. Dificilmente se consegue encaixar na noção de *écfrase* defendida por Heffernan, de uma representação verbal de uma representação visual. Dentro do grupo de críticas que têm sido feitas a esta definição de *écfrase*, surge uma particularmente interessante que vai no sentido contrário à ideia de que ela é demasiado redutora. Frias (2016: 38) afirma que ela também peca por incluir situações que não têm interesse: “o conceito pode alargar-se a ponto de incluir paratextos (títulos e legendas de quadros) [...], escapando assim à esfera intencionalmente literária ou poética”. Mas no próprio artigo, onde Heffernan sugere a nova definição para *écfrase*, ele contempla esta possibilidade de os títulos de quadros poderem ser uma primeira linha de *écfrase*: afirma que há uma espécie de um impulso *ecfrástico* nos títulos de obras de arte, uma vez que começam o esforço de interpretação da obra por nós. Toma como exemplo o pintor Henry Fuseli, que, em 1818, exibiu na Academia Real de Londres uma imagem com um título no mínimo dantesco,<sup>2</sup> passe a redundância, sobre a história de Paolo e Francesca de Rimini. É também este famoso e trágico quinto capítulo do *Inferno* de Dante sobre as vidas de Paolo e Francesca de Rimini que o realizador João Moreira Salles escolhe para um momento do filme em que mostra algumas das trinta mil folhas que Santiago dactilografou sobre a história das monarquias e nobrezas de todo o mundo (Imagem 1). A história destes dois amantes ficaria imortalizada enquanto tragédia amorosa, quando o marido de Francesca e irmão de Paolo, Giovanni Malatesta, descobre os amantes abraçados, e trespassa-os ambos com um único golpe de espada que lhes tira a vida.

2. “Dante, na sua descida para o Inferno, descobre, no meio dos voos em furacão dos amantes desesperançados, as formas de Paolo e Francesca Rimini; obtém a permissão de Virgílio para poder falar com eles, e sendo de imediato informado do destino trágico que os enviou para aquele local de tormento, asoberbado por piedade e terror, cai que nem um corpo sem vida em cima das rochas.”

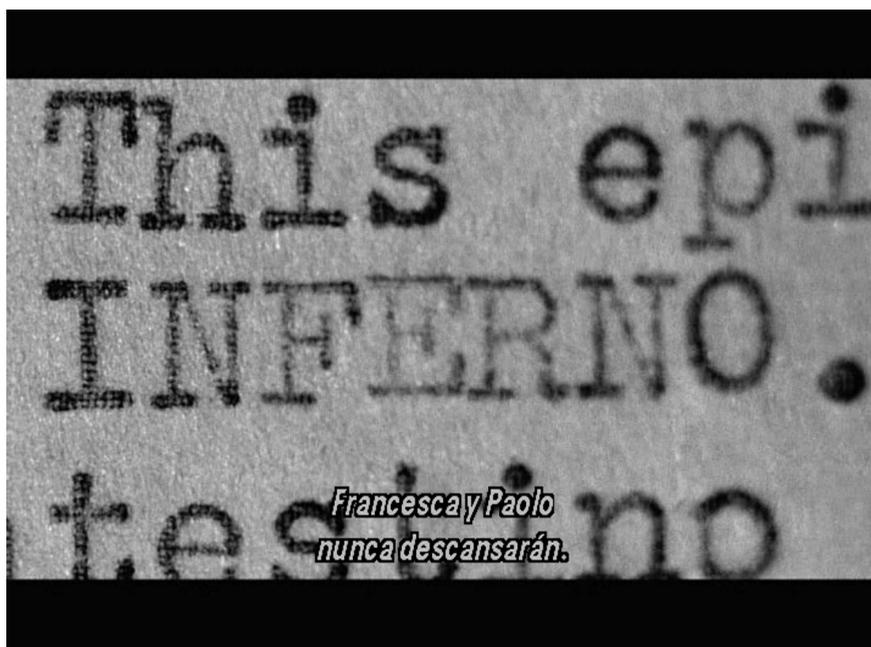


Imagem 1 - Momento de “Santiago” em que o realizador conta a história de Paolo e Francesca de Rimini, através das folhas dactilografadas por Santiago.



Imagem 2 - “Paolo e Francesca”, Dante Gabriel Rossetti.

O facto de não haver imagens/representações nesta cena – vemos apenas folhas dactilografadas – liberta a banda da imaginação para se ocupar livremente de imagens pescadas ou fabricadas pela memória, sejam elas pinturas ou, por exemplo, filmes do imaginário medieval. Podemos divagar pela representação que Dante Gabriel Rossetti faz desta tragédia amorosa (Imagem 2), mas quem não viu ou recorda esta obra, consegue facilmente imaginar um casal com túnicas medievais e outros elementos dessa época, retirados de outras pinturas ou filmes que residam na memória do espectador: pois é de pinturas ou de adaptações ao cinema que se produz o nosso imaginário visual da época medieval, e é interessante falarmos de pinturas que são sugeridas pela imaginação, quando se está a circular à volta da ideia de *écfrase*. O tal impulso *eifrástico* no título de quadros de que Heffernan fala, no sentido em que encetam a interpretação de uma obra visual, também se sente de alguma forma nos mecanismos vivazes que um filme-ensaio tem de convocar em imagens ausentes, sejam elas pedaços do próprio filme, imagens que estão fora do filme, fotografias, pinturas e até imagens que se formam exclusivamente na imaginação do espectador. É um mecanismo quase exclusivo do filme-ensaio e de algum documentário mais ensaístico, no sentido em que o filme-ficção é demasiado imersivo durante a maior parte do tempo, para deixar espaço à imaginação para convocar imagens exteriores às projectadas na tela. Neste último exemplo, isso é particularmente óbvio por causa da ausência total de representação visual. É texto e imagem em uníssono a convocarem mais texto e mais imagens. Não sendo a uma *écfrase* no sentido clássico ou contemporâneo do termo, há pelo menos um forte impulso *eifrástico*.

### **Da *écfrase* ao filme-ensaio: conclusões**

A mesma tensão/atracção que rege a *écfrase* é também a que domina o filme-ensaio: a relação entre imagem e texto. A *écfrase* retém sempre alguma da sua força original de *enargeia*, a ideia de através de palavras colocar algo de carácter visual de forma vivida perante um leitor ou ouvinte, e nesse aspecto é fácil perceber porque é que um filme pode ter um impulso *eifrástico*. Independentemente da latitude da expressão *écfrase*, fica a ideia de

que o que importa é a utilidade da figura de retórica em si enquanto ferramenta para o estudo de diferentes situações em que o jogo entre imagem e texto, em vez de criar redundâncias, leva a inteligibilidade de uma obra, seja ela de que meio for, para outro sentido. Nas palavras de Eidt (2008): “A écfrase pode funcionar como uma ferramenta útil para explorar muitos dos assuntos no cerne da relação entre palavras e imagens, centrais ao discurso fílmico e à natureza híbrida do meio cinematográfico.” E é esta dialéctica entre imagem e texto que existe no filme-ensaio que leva este género mais longe. A escolha de imagens para o filme-ensaio vive sempre na tensão entre mostrar e contar. Muitas vezes, o mostrar é impossível porque estamos a falar de acontecimentos passados não registados ou de ideias abstractas. Mas isso não quer dizer que a banda de imagens escolhidas para o “contar”, perante a ausência de imagens sobre o acontecimento ou ideia relatada, seja meramente ilustrativa, e pode acontecer que as imagens utilizadas para determinado “contar” acabem por, em conjunto com o contar, criar um momento em que o significado/experiência se transforme em relação ao acto isolado do “contar” ou das imagens. Texto e imagem juntam-se numa espécie de polissemia.

Aqui o jogo com a ideia de imagem ausente também é fundamental. O filme-ensaio é um meio pertinente para se questionar e pensar a dialéctica entre imagem ausente e imagem presente. O texto fala sobre as imagens presentes ou sobre imagens ausentes? A articulação entre texto e imagem, e imagem presente e imagem ausente, é uma outra forma de pensar o filme-ensaio, fora do eixo imagens ilustrativas vs não ilustrativas.

Por último, neste jogo entre texto e imagem, importa reflectir sobre a importância do texto num meio dominado pela imagem. Existe no texto uma capacidade de convocação da imagem, que vai para além da sua mera espacialidade, e que, além da rigidez da imagem fixa, consegue inclusivamente animá-la através da criação de narrativas. Pode-se, para efeitos de reflexão, pensar no estado último da imagem, na sua abstracção total, no seu apuramento máximo, como sendo ideia e pensamento. Esse é muitas vezes o

objectivo nunca completamente atingido da imagem: transformar-se por completo em ideia. Podemos então perguntar: nesse caso, para que serviria a imagem? Provavelmente, há nas ideias que transporta e na eloquência delas uma capacidade que nunca poderia começar pelo texto.

### Referências bibliográficas

- Bazin, A. (1967/2005). *What is Cinema?*, vol. 1. Berkeley: University of California Press.
- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Bern, New York: Peter Lang.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- Eidt, L. S. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Frias, J. M. (2016). Écfrase: 10 aporias. In *A Écfrase na Poesia Moderna e Contemporânea*. *Revista Elyra*, n.º 8.
- Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), pp. 297-316.
- \_\_\_\_\_. (1997). Looking at the Monster: “Frankenstein” and Film. *Critical Inquiry*, 24(1), pp. 133-158.
- Horstkotte, S., & Pedri, N. (2008). Introduction: Photographic Inventions. *Poetics Today*, 29(1), pp. 1-29.
- Shapiro, G. (2007). The Absent Image: Ekphrasis and the “Infinite Relation” of Translation. *Journal of Visual Culture*. 6(1), pp. 13-24.



## **O REGRESSO – EXEMPLO DE UM FILME EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES**

Maria do Rosário Lupi Bello

Partamos de Bazin, primeiro teórico sistemático do cinema: é bem conhecida a sua fórmula – “por um cinema impuro” (capítulo VIII da sua fundamental obra, primeiramente publicada em quatro volumes entre 1958 e 1962 e, depois, num único tomo, em 1976, *Qu'est-ce que le Cinéma?*). Bazin sublinha que o fenómeno da adaptação de uma arte a outra, a influência recíproca das artes, é um fenómeno de sempre, embora depois alerte para o facto de que certas relações e aproximações são enganosas: o teatro, por exemplo, diz o teórico francês, pode ser um “falso amigo” do cinema, já que algumas semelhanças são mais ilusórias do que reais, e portanto é necessário reparar que alguns destes cruzamentos são mais felizes do que outros. A “boa adaptação” da literatura ao cinema, por exemplo, sublinha Bazin, “deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito”, deve conseguir “encontrar equivalências”. Mas o ponto que importa agora aqui relevar, porque não nos interessa propriamente o fenómeno da adaptação, é a afirmação feita acerca da História da Arte. André Bazin afirma que “a História da Arte evoluiu no sentido da autonomia e da especificidade” (1992: 98), ou seja: se é verdade que qualquer forma de arte mantém inevitáveis diálogos com outras formas de expressão artística, é na consciência daquilo que as separa e identifica que está a maior profundidade de conhecimento. A história, portanto, não avança no sentido de uma dissolução das várias formas de expressão artística, mas sim no sentido da sua maior

especificação. É essa clareza que permite identificar melhor, depois, de que forma se entrecruzam, influenciam e fecundam mutuamente.

Ora aqui se encontra precisamente aquilo que dá ao cinema a sua radical originalidade: é que a sétima arte não é assim nomeada apenas por vir depois de outras seis (aliás, essa ordenação é arbitrária e discutível), mas também porque integra essas formas de arte anteriores na sua própria natureza. André Bazin fala mesmo de assimilação e de apropriação, não tanto da identidade específica de cada forma de arte, mas daquilo que cada uma delas veicula, do seu conteúdo, do “assunto” nelas tratado: “O cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, concentrados à sua volta pelas artes ribeirinhas no decorrer dos séculos. Apropria-se deles por necessidade e porque sentimos o desejo de os reencontrar por seu intermédio” (1992: 117).

Num curso dado por Igor Stravinsky a alunos da Universidade de Harvard (do qual resultou o livro *Poética da Música*, de 1942), o compositor afirmou: “Não podemos tomar conhecimento do fenómeno da criação artística independentemente da forma em que se manifesta. Ora é claro que cada processo formal deriva de um princípio, e o estudo deste princípio implica precisamente aquilo a que chamamos dogma” (Stravinsky, 2016: 8). Qualquer assimilação de uma arte por outra tem, de facto, implicações formais.

Vale, pois, a pena enunciar brevemente alguns desses “dogmas” em relação às artes que, no caso desta obra, se encontram em diálogo: cinema, fotografia, pintura e música. Referimos sinteticamente o caso do cinema, para melhor podermos contrastar com as outras artes que encontramos na obra escolhida, partindo de uma importante afirmação de Gilles Deleuze, que não deixa de constituir uma provocação:

Eu digo que faço filosofia, isto é, que tento inventar conceitos, vocês que fazem cinema o que é que fazem? Vocês inventam, não conceitos – que não é o vosso assunto –, mas blocos de movimento/duração. Se se constrói um bloco de movimento/duração talvez se faça cinema. Não cabe aqui a questão de invocar uma história ou de a recusar. Tudo tem uma

história. Também a filosofia conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um outro tipo de blocos completamente diferente. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de blocos, eles também particulares. Ao lado de tudo isto, a ciência é não menos criativa. Não vejo grandes oposições entre as ciências e as artes. (1998: 135)

Deleuze afirma não existirem oposições propriamente ditas entre as artes, nem sequer entre as artes e as ciências, mas não deixa de estabelecer algumas distinções muito significativas, ao distinguir a matéria dos “conceitos” (própria da filosofia) da matéria do “movimento e da duração” (que caracteriza o cinema) ou da matéria formada pelas “linhas e cores” (que constituem a pintura).

Vejamos então de que modo é que estas diferenças “dogmáticas” dialogam e interagem neste filme: trata-se da obra pela qual o realizador, Andrey Zvyagintsev, é mais famoso, intitulada *O Regresso* e realizada em 2003, tendo ganhado nesse ano o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Depois deste filme, Zvyagintsev dirigiu *The Banishment/O Desterro*, em 2007 (tendo sido nomeado para a Palma de Ouro de Cannes; o protagonista, Konstantin Lavronenko, ganhou o prémio de melhor actor nesse festival); *Elena*, em 2011; e *Leviatã*, em 2014, que foi nomeado para o óscar de melhor filme estrangeiro. O seu filme mais recente, *Loveless/Sem Amor* (que teve de ser feito com apoios internacionais, dada a crítica que o realizador obteve pelo filme *Leviatã*, onde trata o problema da corrupção) recebeu o Prémio do Júri no Festival de Cinema de Cannes de 2017 e foi nomeado para o melhor filme estrangeiro nos Óscares desse ano.

*The Return* conta precisamente a história de um regresso, a de um pai que volta a casa depois de 12 anos, com o intuito de levar os seus dois filhos adolescentes (o mais novo, Ivan, seria bebé quando ele saiu, o outro, Andrei, teria três ou quatro anos) numa viagem iniciática de aprendizagem, procurando compensar o tempo perdido entre os três. A viagem decorre de forma muito conturbada, revelando um pai silencioso, exigente, duro e enigmáti-

co, que, no entanto, e de forma desastrada, parece ter genuína afeição pelos filhos, procurando aproveitar cada incidente para os educar e “fazer deles homens”. Porém, a reacção por parte dos filhos a esta imprevista chegada é muito distinta: enquanto o mais velho está maravilhado com o regresso e desejoso de uma relação próxima com o pai, o mais novo sente-se inseguro e desconfiado, mantendo-se rebelde à autoridade paterna, que teima em não reconhecer. O semblante de cada um exprime de forma transparente a posição interior de cada um e a sua atitude em relação ao pai.



Imagem 1: Os dois irmãos, Andrei e Ivan.

A rebeldia de Ivan, o irmão mais novo, estará na origem de um crescendo de tensão e de violência e no eclodir de uma tragédia, facto climático que funcionará, na economia da obra, como um verdadeiro momento epifânico. O desenlace da história, durante o qual os irmãos, privados da companhia do pai, serão capazes de vencer todos os obstáculos, comprovando a sua efectiva maturidade, desembocará num final de grande beleza, com as imagens fotográficas registadas nesses dias.

O filme tem início com uma cena de fundamental significado, como o final demonstrará: um grupo de rapazes, de que fazem parte Andrei e Ivan, salta de um ponto elevado para um lago. É um momento de convívio, de aventura e de exibição mútua de coragem entre jovens amigos. Porém, quando chega a vez de Ivan, o rapaz enche-se de medo e não consegue dar o salto. É aban-

donado por todos, inclusivamente pelo irmão, e fica a tiritar de frio no alto dessa torre. Será salvo pela mãe, passadas algumas horas de pânico, frio, solidão e angústia, a qual vem em seu auxílio, abraçando-o e prometendo-lhe que não dirá aos outros que ele não foi capaz de se ativar.



Imagem 2: Ivan treme de frio e medo no alto da “torre”.

Esta torre, registo arquitectónico, ainda que incipiente, de um edifício elevado que se projecta em direcção ao céu, simboliza a fragilidade de Ivan e a sua dificuldade de relação com aquele ponto “mais alto”, e constitui, portanto, a visibilidade da sua incapacidade, o sinal de uma dependência existencial vivida como derrota pessoal.



Imagem 3: Perspectiva da “torre” de onde os rapazes saltam.

Vale a pena lembrar que o “dogma” da arquitectura tem que ver, nas palavras do arquitecto Pedro Marques d’Abreu, com uma “pressão antropológica para habitar, para criar uma relação de afeiçoamento com o território”. Nas palavras de Pedro Abreu:

A arquitectura é determinada por uma pressão antropológica para habitar, para criar uma relação de afeiçoamento com o território; corresponde a uma necessidade humana, é ‘morada’. A ponte, enquanto liga as duas margens e enquanto marca um território, pode também ‘afeiçoá-lo’. Uma coisa nunca é necessariamente arquitectura só porque quer ser morada ou porque é feita por um arquitecto, mas apenas na medida em que afeiçoa um território, na medida em que gera um estado existencial, por assim dizer, de habitar: sentir-se protegido, estar em paz, sentir-se livre, poder encontrar-se consigo próprio. (2010: 343)

Assim, se uma ponte afeiçoa um território na medida em que liga duas margens, criando uma “habitação”, também uma torre opera idêntico fenómeno, na medida em que liga terra e céu, estabelecendo um “espaço” existencial habitável. Ivan parece padecer da incapacidade de estabelecer ou, pelo menos, de aceitar essa ligação, de habitar esse espaço.

Porém, no dia seguinte, a verdade “vem ao de cima”, os companheiros troçam do amigo “cobarde”, Andrei junta-se ao coro, incapaz de defender o irmão mais novo, e os dois envolvem-se numa briga. Correm para casa, um perseguindo o outro. Ao chegarem, verificam a estranha presença de um automóvel desconhecido, e a mãe dá-lhes uma notícia impensável: o pai, que mal conhecem, ou não conhecem de todo, voltou e está a descansar. Os rapazes precipitam-se para o quarto da mãe, onde o pai se deitou.

É aqui, no momento do choque com esta notícia totalmente inesperada, que entra a primeira referência explicitamente pictórica do filme, que comporta aliás uma simbologia decisiva do ponto de vista do significado global da obra: o corpo estendido e inerte do pai na cama, olhado a partir da porta do quarto, com os pés em primeiro plano e a cabeça ao fundo, reclinada na almofada, assemelha-se de forma explícita à famosa pintura do século XV

*Lamento sul Cristo morto*<sup>1</sup>, de Andrea Mantegna. Os estudiosos apontam o facto de a perspectiva indiciar uma aparente separação entre a cabeça e o resto do corpo, que atribui à pintura uma conotação dupla, apontando para a dupla natureza de Cristo, que é simultaneamente homem (e, portanto, se encontra morto, tal como atesta a rigidez do corpo) e Deus (ou seja, está vivo, já ressuscitado ou prestes a ressuscitar, e portanto a cabeça que se reclina sobre a almofada está em posição de descanso, como dormindo).



Imagem 4: A. Mantegna, *Lamento sul Cristo morto/Cristo morto e tre dolenti*, 1475-1478.

A imagem do filme reproduz com exactidão a posição definida por Mantegna, e apenas o colorido geral (mais azulado do que na pintura) introduz uma diferença evidente, além da ausência das três figuras laterais que se podem ver no quadro do pintor italiano.

1. O quadro, cuja datação não está plenamente confirmada, variando entre 1475 e 1478, é habitualmente referido por um de dois títulos: *Lamento sul Cristo morto* ou *Cristo morto e tre dolenti* – referência às três figuras laterais, situadas do lado esquerdo da imagem, que choram a morte de Jesus.



Imagem 5: O pai de Andrei e Ivan descansa na cama.

André Bazin foi também, como sabemos, o primeiro a estruturar uma reflexão teórica sobre a interação da pintura com a arte cinematográfica. Ele discute a ontologia destas formas de arte baseando-se na exigência humana de realismo, por um lado, e na necessidade fundamental do ser humano que é a luta contra o tempo, por outro. Cita André Malraux: “O cinema não é senão o aspecto mais evoluído do realismo plástico que começa com a Renascença e encontra a sua expressão limite na pintura barroca” (Bazin, 1992: 14). Mas estabelece uma diferença essencial entre o ecrã do cinema e os limites da moldura pictórica. Enquanto a moldura do quadro separa o microcosmos pictural do macrocosmos natural – o que significa que a pintura se estabelece em oposição ao real –, os limites do ecrã de cinema são um mero “cache” que “só pode desvendar uma parte da realidade”, ou seja, o ecrã supõe a existência do resto do mundo que não se vê. “A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo” (Bazin, 1992: 200-201). “Por outro lado, a montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal, de certo modo geográfica, quando a temporalidade do quadro – tanto quanto se lhe reconhece – se

desenvolve geologicamente, em profundidade” (*Idem*: 200). Podemos, pois, destacar desde já três aspectos do “dogma” pictórico: a resposta à exigência de realismo (que o cinema cumprirá de forma mais perfeita), a separação do que é representado em relação ao seu contexto, e a força centrípeta que conduz o olho do espectador para dentro, fazendo com que o olhar progrida “geologicamente”. Importante será, pois, notar que a ontologia da pintura contamina a imagem fílmica, reforçando a sua capacidade persuasiva e potenciando a “imersão” do espectador na imagem, desta forma conferindo-lhe maior profundidade.

O cinema, por seu turno, mostra implícita ou explicitamente as relações da cena com o seu contexto; na cena em causa, a câmara move-se ligeiramente no espaço do quarto, captando também outros movimentos subtis – como o das cortinas, que ondulam suavemente por influência da brisa que entra pela janela aberta (e esta abertura é significativa, no âmbito simbólico que aqui procuramos determinar) – ou escolhendo livremente um detalhe, ao separá-lo do todo (como acontece com o rosto do pai deitado, que é aproximado até ao grande plano), e assim quebrando essa noção de “perfuração” geológica que o espectador de uma pintura pode ter, pois que ao fixar um ponto de um quadro não deixa de ter a globalidade da obra diante dos seus olhos.

De um certo ponto de vista, pode considerar-se que, ao utilizar a pintura, o cinema parece traí-la, já que é como se a forçasse a estabelecer relações que ela não “quer” estabelecer. É disso exemplo profundamente expressivo o filme de Vincent Minelli sobre Van Gogh, *Sede de viver* (1956), nomeadamente a cena em que o pintor se encontra ao ar livre, pintando o campo de trigo; a tela colorida nas mãos do pintor marca um “território” profunda e declaradamente independente do campo de trigo “real”, embora o pretenda “captar”. E é notória a radical diferença entre as margens da tela (que “fecham” e separam, criando um universo próprio) e as margens do plano fílmico, que pressupõem uma continuidade e, portanto, a “incluem” no seu conteúdo.



Imagem 6: Vincent Minnelli, *Sede de Viver* (1956).

Mas é por isso importante lembrar que, neste caso, Zvyagintsev usa uma alusão pictórica, não filma propriamente um quadro, evitando esse risco. No entanto, é inegável que tal “citação” visual transfere a esta imagem uma força muito particular, como que deixando-se contagiar por essa força centrípeta típica da pintura (tanto que o realizador parece não ter resistido a progredir em profundidade, para explorar mais de perto alguns elementos da imagem, nomeadamente o rosto), ao mesmo tempo que, estabelecendo essa ponte com a obra pictórica, condensa uma plurissignificação, pois muito fica implícito através da invasão dessa outra e famosa obra no filme, transferindo para este determinados significados que a narrativa fílmica confirmará e revelará plenamente.

Os dois irmãos, após o extraordinário acontecimento da chegada do pai, correm à procura do único dado que lhes pode comprovar a autenticidade daquilo que viram, ou seja, que aquele homem é mesmo o seu pai: uma fotografia guardada dentro de um livro. O plano é muito interessante porque coloca em relação três momentos temporais, três significações: a mão (o “hoje” dos dois irmãos, que acontece no espaço cinematográfico), a fotogra-

fia (a sua infância, tempo histórico pessoal, de uma felicidade familiar) e a gravura (tempo histórico antigo, universal e simbólico – trata-se do sacrifício de Isaac, que Abraão só por um triz não leva a cabo). Ficam algumas perguntas no ar: a que sacrifício iremos agora assistir? Que relação é esta entre pai e filhos? Que significado último poderá ter?



Imagem 7: Andrei e Ivan encontram a fotografia familiar junto à gravura do Antigo Testamento sobre Abraão e o sacrifício não consumado de Isaac.

É ainda Bazin quem diz que “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objectividade essencial, tanto assim que se chama precisamente ‘objectiva’ ao conjunto de lentes que constituem o olho fotográfico substituto do olho humano” (1992: 17). Ora é esta objectividade que lhe “confere uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica” (*Idem*: 19). E é precisamente essa credibilidade que, naquele momento, é essencial aos dois irmãos – as alusões pictóricas (quadro, gravura) servem sobretudo como condensadores e aglutinadores de significado, enquanto a fotografia serve outro propósito, o de validação. Por outro lado, a “fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção”, já que se trata de um processo eminentemente técnico. Aquele momento de alegria em família está, de facto, imaculadamente guardado para sempre naquela imagem vista pelos irmãos. Porém, nunca se repetirá; portanto, está tingido de melancolia, uma melancolia boa, agridoce.

Por seu turno, Roland Barthes defende que ela é “pura linguagem deíctica”, ou seja, ela “está sempre na origem deste gesto; ela diz: *isto, é isto, é assim!* Mas não diz mais nada” (Barthes, 1980: 17), “ao contrário do texto que, pela acção súbita de uma palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (*Idem*: 49), ou do cinema, cujo movimento pode igualmente passar da “mostração” à acção. Ela “traz sempre consigo o seu referente (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*), ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento” (*Idem*: 19). Um famoso exemplo desta dimensão ontológica que acabamos de referir é claramente visível na icónica fotografia, de Robert Doisneau, *Beijo em frente ao Hôtel de Ville*<sup>2</sup>, que capta o momento em que o jovem casal parisiense se beija, numa praça onde se aglomeram e movem várias pessoas.



Imagem 8: Robert Doisneau, *Beijo em frente ao Hôtel de Ville*, Paris, 1950.

2. Pouco importa se se trata de um momento “real” ou encenado (como parece que se veio a concluir) – o ponto interessante é o que Barthes sublinha: a inserção da imobilidade (ou da eternidade) no movimento (ou seja, no tempo), que, neste caso, parece constituir uma segunda camada, como se houvesse uma microfotografia (o casal que se beija, mais radicalmente imobilizado) dentro da macrofotografia (as pessoas que passam, cuja imobilização ainda tem as marcas do movimento).

Importante é notar que a pintura separa e aglutina, mas não imobiliza a ação nem provoca o sentimento da sua retirada do tempo. Esse é o “dogma” da fotografia.

Voltando ao filme de Zvyagintsev: depois de breves momentos em família – marcados por imagens de potente simbologia, como por exemplo a da refeição familiar, cuja composição geométrica aponta para um sentido ideal ou mesmo religioso, espécie de “última ceia” onde nem vai faltar o vinho, bebido pela primeira vez pelos jovens iniciantes –, tem início a viagem.



Imagem 9: Refeição da família (Avó, Pai, Mãe e dois filhos) quando do regresso do Pai.

A aventura em comum demonstrará a dificuldade da relação entre aquele pai severo e misterioso e os seus dois filhos, evidenciando as diferentes personalidades e liberdades dos dois irmãos, diferença que constitui um aspecto de não pouca importância na economia significativa da obra. A tensão atinge o seu máximo no momento de mais uma resiliente desobediência de Ivan, o qual se põe em fuga, furioso, desesperado e escandalizado com a dureza do pai, que castiga também o irmão mais velho. O pai corre atrás de Ivan, até ao ponto em que este, vendo no meio de um descampado, uma torre de observação, resolve desesperadamente subir. O paralelo com a ponte inicial é evidente, o que atesta a estrutura circular do filme, confirmando o valor simbólico da torre.



Imagem 10: A “torre” da cena final.

Mas agora a situação inverte-se em relação à inicial: uma vez chegado ao topo, Ivan ameaça atirar-se. O pai grita-lhe algumas palavras, tenta demonstrá-lo, fazê-lo compreender que o ama, mas o filho não ouve. Resta ao pai subir rapidamente, procurar agarrar o filho no último momento de desespero. Porém, as tábuas estão velhas, não suportam o seu peso, e o pai cai desamparado, numa queda fatal.

O desenlace da história é de grande potência e significado. Os ensinamentos que o pai tinha, naqueles poucos dias, transmitido aos filhos serão essenciais para que eles consigam transportar o seu corpo, pois encontram-se numa ilha e terão de regressar por mar, não sem que aconteça um último e terrível incidente, que revelará aos próprios irmãos (e também a nós, espectadores) o verdadeiro sentimento de cada um deles em relação a esse pai que tão dificilmente aprenderam a amar.

Zvyagintsev não gosta de falar dos seus filmes, mas, numa das muito poucas entrevistas que deu<sup>3</sup>, sintetizou nesta frase enigmática e complexa o significado desta obra, que considerou ser um olhar mitológico sobre a vida humana: “a encarnação metafísica do movimento da alma da mãe para o pai”, frase que aponta para a simbologia da cena inicial – em que a mãe abra-

3. Referimo-nos à entrevista dada a Erica Abeel, em *Indiewire* (2 de Fevereiro de 2004), intitulada “Return of the Prodigal Father”.

ça o filho assustado no alto da torre –, em contraponto com a cena final, em que o pai morre tentando salvar o filho de um salto fatal.

O filme termina com uma série de fotografias tiradas durante esses dias, como se diante de nós alguém desfolhasse o álbum de fotos dessa viagem. A força que se desprende daqueles momentos fixados no tempo, vistos retrospectivamente, afirma uma felicidade dentro da dor, como quase sempre acontece a quem observa fotografias antigas (neste caso, quem não soubesse, pensava ter-se tratado de uma viagem descontraída e alegre).



Imagem 11: “Selfie” tirada pelos dois irmãos durante a viagem.

Por outro lado, é fundamental notar que o pai está ausente dessas fotografias, tiradas pelos irmãos no decurso da viagem (a não ser em alguns registos fotográficos antigos, da infância dos rapazes, que se misturam com as fotografias da viagem), sendo aqui oferecida ao espectador uma espécie de focalização omnisciente, já que sabe que elas foram tiradas na sua presença. A este pai é, portanto, conferida a conotação de figura presente-ausente, o que confirma a simbologia religiosa da história.

Assim, a introdução desses fragmentos de passado “congelado” dentro de uma arte temporal que “revivifica” os factos, resgatando-os e transportando-os até à experiência de um novo presente, potencia a emoção e confere à obra um carácter pacificante, um sentimento de harmonia, de que “tudo está onde deve estar”, como se afirma na conclusão do famoso Don Juan plasmado na peça *Miguel Mañara. Mystère en six tableaux* (1913), de Oscar Milosz.

A essa dimensão “redentora” associa-se o registo pictórico que, como vimos, introduz novas “camadas” e texturas na obra fílmica, aprofundando a sua superfície e o seu significado, ao mesmo tempo que favorece a construção de um universo próprio. E não podemos deixar de referir, antes de concluir, o papel desempenhado pela música (composta por Andrei Dergatchev), arte temporal que por isso mesmo tão bem “casa” com o cinema, no dizer de Manoel de Oliveira, e que, como afirmava repetidas vezes o realizador, lembrando Leonardo da Vinci, é “estrutura do invisível”, exprimindo o que há de metafísico no mundo físico. Neste caso, sendo veiculada por uma voz humana, a música ganha habitabilidade e concorre para esse vector de significado positivo que encerra o filme. O diálogo interartístico promove, nesta obra, um reforço significativo e emocional, ao mesmo tempo que permite uma interacção mais profunda entre passado e presente, simbolismo e significação, memória e identidade pessoal, imanência e transcendência.

### **Referências bibliográficas**

- Abeel, E. (2004, Fevereiro 2). Return of the Prodigal Father. *Indiewire*.
- Abreu, P. (2010). Eupalinos Revisitado, diálogo anacrónico em torno do ser da arquitectura. In L. Gazzaneo (Org.), *Da Baixa Pombalina a Brasília, Património e Historicidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, pp. 341-380.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Deleuze, G. (1998). Qu'est-ce que l'acte de création? *Trafic. Revue de Cinéma*, n.º 27, p. 135.
- Stravinsky, I. (2016). *Poetica della Musica*. Milano: Edizioni Curci. [1.ª ed. 1942.]

### **Filmografia**

*The Return* (2013). Andrey Zvyagintsev (Dir.). Russia: Kino International.

## O QUE PROCURAM E ENCONTRAM OS PINTORES NO CINEMA?

Fausto Cruchinho

Il est donc toujours possible, indépendamment de sa fonction dramatique, de considérer chaque plan d'un point de vue strictement plastique. (Bonitzer, 1985: 23)<sup>1</sup>

O intuito deste artigo é perguntar e responder ao facto verificado na década de 1970, em Portugal, junto de alguns pintores, da sua procura do suporte filme para a experimentação artística. A pesquisa que foi feita concerne algumas obras dos pintores Albuquerque Mendes (1953-), Ana Hatherly (1929-2015), António Palolo (1946-2000), Fernando Calhau (1948-2002), Noronha da Costa (1942-) e Vítor Pomar (1949-).

Os anos da década de 70 do século passado são, portanto, os do início da sua atividade artística, excetuada Ana Hatherly, a mais velha deste grupo. Com exceção de Noronha da Costa, que procura a narratividade cinematográfica, estes artistas não saem do caráter pictórico da representação.

Noronha da Costa procura o trabalho do ator, a dramaturgia e a ficção. Os seus filmes são uma procura do mágico, do fantástico, do bizarro e do extravagante. Vejamos esta lista de filmes por ele realizados:

1. Bonitzer, P. (1985). *Décadrages. Peinture et cinéma*. Coleção Essais. Paris: Cahiers du Cinéma/ Editions de l'Etoile, pp. 23.

**Sem Título**, 1972, 23', p/b, s/som

Panorâmica paisagem. Vela. Mulheres/figuras. Neve. Filme de viagem. Filme de família. Fotografia de paisagem dentro da paisagem.

**As Três Graças**, 1972, 3', p/b, s/som

3 bustos femininos. 1 plano com *zoom*.

**Casa Sobre Casa**, 1972 (?), 3', p/b, s/som

*Zoom*. Sobreposição de planos. Velas. Ilusão de ótica.

**Manuela**, 1972 (?), 5', p/b, s/som

Panorâmica. Mulher com vela (Manuela de Freitas). Câmara à mão. *Performance* c/ator em cadeira de rodas (Melim Teixeira e João Mota).

**A Menina Maria**, 1972 (?), 17', p/b, s/som

Mulheres à janela. Criança em interior. Movimento da rua. Fotografia da rua sobre a rua. Varandas. Criança com máscara.

**Murnau**, 1972 (?), 3', p/b, s/som

Título de texto "Murnau" em francês. Varandas.

**Coisas**, 1972/73, 23', cor, música

Rua com carros. Homem com guarda-chuva aberto. Pipeta sobreposta a cúpula do Campo Pequeno. Homem transporta espelhos com guarda-chuva num *décor* interior. Montagem acelerada de homem com vários sapatos. Homem deitado no chão frente a um *décor* com criança. Narração. Mulher refletida em representação com o homem com uma vela.

**Sem Título**, 1972/73, 43', cor, música

Homem mostra pintura numa varanda. Homem mostra relógio junto aos quadros. Homem deitado vê folhas escritas. Homem ilumina *décor*. Narração. Mulher acorda homem deitado. Mulher brinca com criança

e balão. Homem com mulher e máquina fotográfica. Narração. Homem e mulher abraçam-se. Outro homem canta ao espelho. Música *country* americana. Homem brinca com criança e balão. Leitura de *Humain, trop humain*, de Nietzsche. Projeção de *Manuela* sobre homem, música de Joan Baez. Homem com velas. Homem junto a aquário. Narração de rádio sobre notícias. Canção popular portuguesa. Narração de rádio sobre teatro (Paulo Renato e Laura Alves?).

**Karl-Martin**, 1974, 13', Super 8 m/m, cor, música

Gatos a comer. Dois padres e uma mulher. Um deles canta. Barco no mar com nevoeiro. Mulher e homem sobrepostos na imagem. Mulher no espelho e câmara refletida.

**D. Jaime ou A Noite Portuguesa**, 1974, 62', Super 8 m/m, cor, música

Floresta. Homem abraça mulher. *Travelling* p/frente, à mão, atrás do homem e de um vulto escondido (D. Jaime). Mulher mata D. Jaime. D. Jaime ameaça mulher. D. Jaime ataca mulher. Crepúsculo. Homem é morto por D. Jaime. Mulher revive. D. Jaime morre. Cães uivam. D. Jaime reza. Mulher vestida de branco. Mulher morde D. Jaime c/dentes de vampiro. D. Jaime vai atrás de mulher. *Travelling* à mão p/frente vazio c/ estrada. Fogueira c/D. Jaime, mulher, homem e dois populares. Mulher c/túnica.

**Padres**, 1975, 41', cor, música

Mulher no carro com dois padres. Paisagem de mar vista do carro. Um padre com mulher em contraluz. Outro padre beija mulher e benze-a. Os três vão até ao mar. Rosto de mulher. Mulher morta na areia. Padres beijam-se e morrem. Mulher está viva. Câmara faz *travelling* p/trás. Mulher deitada na praia. Mulher passeia junto ao mar ao pôr-do-sol. Padres beijam mulher. Mão entra com caixa Super 8 m/m. Vários planos de mulher em sequência. Vários planos das três personagens em sequência.

**O Construtor de Anjos**, 1978, 39', 16 m/m, cor, c/som

Narração em inglês (Shakespeare, *António e Cleópatra*). Representação teatral num espelho. *Travelling* p/trás. *Zoom* até ao infinito. *Travelling* lateral na floresta e panorâmica p/cima nas árvores. Panorâmica p/baixo s/as árvores. Mosteiro e monges jantam. Trovoada. Criança é deixada no mosteiro com outras crianças. Quadro substitui monge desaparecido por sombras. Menina é vestida de anjo. Monge batiza menina, mãe surge nua p/resgatar menina. Menina toca piano na sua casa. Pais voltam a juntar-se. Panorâmica para a natureza.

Noronha da Costa tem um período de intenso trabalho entre os anos de 1972 e 1978, utilizando elementos narrativos frequentes como a figuração humana, a luz e a sombra, a música e a montagem, sendo que estas não são caracterizadas pela sua diegese, mais por um efeito ilustrativo e cumulativo. É frequente o uso de truques óticos como o espelho, a sobreposição, a desfocagem, movimentos de câmara bruscos. No entanto, os filmes desejam construir narrativa cinematográfica, contar histórias, apesar da inépcia do autor.

No campo da pintura, Noronha da Costa procura usar técnicas cinematográficas e fotográficas como o desfocado. A possibilidade técnica do desfoque torna-se num procedimento pictural, uma aproximação a uma figuração fantástica, como se o pintor e o espetador vissem desfocado. Podemos verificar este efeito nas obras pictóricas do autor em *Sem título* (1971), *Família à lareira* (s/d), *Pintura* (1979) e *Pintura s/tela* (1988). Podemos, então, concluir que Noronha da Costa procura o cinema para chegar à pintura? Trata-se de uma procura de procedimentos artísticos experimentais que o reconduzem à sua arte, dado que abandonou o cinema depois desta curta passagem. No entanto, o processo do cinema – o movimento dos fotogramas, o movimento da câmara, o movimento das pessoas e dos objetos – perpassa na obra pictórica do autor: a divisão em quadros dentro do quadro, as várias camadas sobrepostas da imagem, a distinção entre o fundo e o primeiro plano. Diz o autor:

– *As perspectivas sensíveis que a sua pintura evoca estão mais ligadas à anamorfose do que à figura? A cor da pintura é uma cor liberta das leis que governavam a figuração?*

– Sim. E isso tem sobretudo a ver com a projeção do subjetivo no objetivo. Mas eu queria aproveitar para dizer o seguinte: confunde-se a minha pintura com um aproveitamento da fotografia desfocada, e ela não é. Dada a minha paixão pelo cinema, também se diz que a minha pintura tem a ver com ele. E terá, mas mais pelo lado da *movimentação latente* do que pelo lado fotográfico. (Oliveira, 1989: 69-70)<sup>2</sup>

Albuquerque Mendes segue uma linha semelhante à de Noronha da Costa na utilização do cinema como meio adjacente da pintura. Os seus trabalhos, realizados nos inícios da década de 1980, encenam pequenas *performances* com palhaços, parecendo mais continuar o seu trabalho no campo da pintura: quadros vivos, cores esborratadas, iluminação ofuscante, retrato de grupo e individual em permanente mudança. A cor é, de todo, o trabalho do cinema, a multiplicidade de ângulos de filmagem e de crominância e luminância, que o autor procura. Os filmes, de curtíssima duração e sem montagem, são experiências de enquadramentos, de luz e silhueta, de recorte de rostos e choque visual das cores. A película Kodak Super 8 m/m por ele usada tem a duração de três minutos cada rolo que coincide com a duração do filme. O facto de tecnicamente este formato, na altura tido como amador, potenciar a falta de qualidade da imagem, a “sujidade” da imagem, é mais um contributo para um estudo das potencialidades pictóricas do cinema aplicadas à pintura. Os seus quadros são isso mesmo: o berrante, o indefinido, o informe, a mistura de elementos, a desunião das formas, por exemplo, em *Auto-retrato* (1989). A ausência de som explica isso mesmo, apesar de se tratar de *performances*: o interesse do estudo visual do artista é de natureza pictórica. Vejamos alguns títulos que filmou:

*Albuquerque, s/d, 2', s/som, cor*

2. Oliveira, E. R. de (1989). *A pintura de Noronha da Costa*. Coleção Arte e Artistas. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 69-70.

*Performance* com palhaços.

**Árvore 1**, 1982, 3', s/som, cor

*Performance* com homens, jornal e culinária.

**Árvore 2**, 1982, 3', s/som, cor

*Performance* com palhaços, com comida.

**Grupo Puzzle**, s/d, 3', s/som, cor

*Performance* com máscaras.

Os títulos referem, justamente, o carácter do filme: são documentários de *performances*, a que falta a informação do documentário. Esta não é o importante do filme, mas tão pouco é importante que o filme seja de cinema. O filme, cada filme, é um pedaço dum filme completo que nunca se juntou: ficaram as peças separadas, esboços de uma obra por realizar.

O único título de Vítor Pomar que integra este artigo é o seguinte:

**R**, 1974/77, 91', p/b, c/som

“Crush proof box”. Ateliê de pintura. Música acústica e voz. Fotografias. Pinturas de casas e ruas medievais. Interiores de casas. Fotografias. “Handle with care”. Touros. Ecrã branco. Ecrã negro. Narração em inglês. 2 corpos masculinos nus em contacto frontal s/som. 2 corpos masculinos nus em contacto frontal c/som, câmara deitada. “Curriculum vitae”. Rosto feminino pintado. Ruídos. Outro rosto feminino pintado. Ruídos. Outro rosto feminino pintado, c/som, música.

Outros títulos constam da sua filmografia:

**A Minha Educação**, 1974/80, 45', 16 m/m, p/b, c/som

Acompanhada de um longo texto, extratos de dicionário (primeira versão de **R**).

**Retrato de Músicos**, 1979, 45', 16 m/m, p/b, c/som

Uma trompa trinando roncões, um piano em delírio e um saxofone inspirado, em longos planos fixos.

Pela descrição podemos deduzir que se trata de um trabalho de experimentação, de cruzamento de disciplinas artísticas como a *performance*, a pintura, a fotografia, a instalação. A enorme extensão do filme é incomum para o género, tal como a extensão no tempo da sua produção. O filme surge dividido em partes: “Crush proof box”, “Handle with care” e “Curriculum vitae”. Os vários materiais ao longo do filme são trabalhos do autor na fotografia, pintura, instalação, como podemos confirmar nas suas obras *R&B* (1972), *Auto-retrato* (1973), *Crush proof box* (1972).

Este título distingue-se dos anteriores estudados por uma absoluta vontade de fazer do cinema uma comunhão de experiências encetadas noutros meios utilizados pelo autor. Estará mais próximo daquela conceção de Ernesto de Sousa do “mix-media”, objetos heteróclitos que são convocados para uma linha de montagem de multiplicação e desmultiplicação dos sentidos: as repetições, as oposições, o parado e o em movimento, a música e o ruído, o humano e o animal. O lugar do ateliê parece ser o lugar matricial, deserto, em caos, abandonado. A ele parecem confluír todas as personagens do mundo do autor e todos os lugares do convívio intra e extra ateliê. Em vários momentos, o filme amontoa elementos arrumados como maiores e menores: ruído, música; animal, humano; fotografia, pintura; interior, exterior; masculino, feminino.

Ana Hatherly regista dois tipos de atitude perante o cinema: um primeiro de trabalho direto sobre a imagem cinematográfica, abstrato e experimental, por vezes na linha do trabalho de animação do canadiano Norman McLaren (1914-1987), de que são exemplos os seguintes filmes:

***Thought Fox***, 1972, 1', 16 m/m, p/b, c/som

Narrado em inglês. Experimental, imagem real. 2 personagens: 1 homem escreve à máquina, 1 mulher corre.

***5 Exercícios de Animação***, 1974, 3', p/b e cor, 16 m/m, s/som

Animação de desenhos. Construção de palavras e letras soltas (McLaren) s/película = **Fragmentos de Animação**.

**C. S. S.**, 1974, 2', 16 m/m, p/b, c/som

Animação de figuras geométricas, som *jazz*, dividida em “Cut”, “Silk” e “Sand”.

**Fragmentos de Animação**, 1974, 1', 35 m/m, s/som, p/b e cor

Animação de desenhos. Construção de palavras e letras soltas (Fischinger).

**Sopro 57-AN-39**, 1974, 1', s/som, 35 m/m, p/b

Animação de figuras geométricas s/película.

O movimento dentro da imagem parece ser o motivo pelo qual Hatherly recorre ao cinema. A animação de figuras, desenhos, sombras, permite dar movimento, desmultiplicação da configuração que a imagem fixa da pintura pode sugerir. O trabalho de inscrição direta de elementos sobre a película cinematográfica, dispensando a câmara, é semelhante ao da pintura sobre tela, construindo uma miríade de telas em cada fotograma de cinema. A possibilidade de registo, que o cinema tem, parece ser a razão do trabalho da autora nestes filmes documentários:

**Revolução**, 1975, 11', cor, Super 8 m/m / 16 m/m, c/som

Montagem de murais da revolução. Música e discursos. Música alentejana e folclórica (Kurt Kren), originalmente rodado em S8m/m, ampliado para 16 m/m, em Londres, e sonorizado em Portugal c/som ótico por Alexandre Gonçalves. Estreou no Festival de Veneza em 1976.

**Revolução**, 1975 (versão 2001), 11', vídeo, cor, c/som

Montagem de murais da revolução. Música e discursos. Música alentejana e folclórica (Kurt Kren). Em 2001, foi feita uma versão vídeo com alteração da banda sonora apenas, nova versão na Digital Mix em Lisboa. Exibida na RTP, em 25 de abril de 2001.

**Música Negativa**, 6', 16 m/m, p/b, s/som

*Performance* de E. M. Melo e Castro, como se tocasse diversos instrumentos.

**Performance das Velas na S.N.B.A.**, 1977, 2', 16 m/m, s/som

Filmagem de *performance* de AH. Queima folhas do discurso nas velas.

**Rotura**, 1977, 6', 16 m/m, p/b, s/som

*Performance* de AH rasgando tela. Ernesto de Sousa, Melo e Castro. Fotografias e filmagens da *performance*.

**Rotura**, 1977 (versão 2007), 16', 16 m/m, p/b, c/som

*Performance* de AH rasgando tela c/uma navalha. Ernesto de Sousa, Melo e Castro, Fernando Calhau. Fotografias e filmagens da *performance* e do público. Feito na galeria Quadrum, em 1977.

O trabalho nos filmes é feito em vários formatos cinematográficos desde o Super 8 m/m ao 16 m/m, formatos amadores, até ao 35 m/m e vídeo, formatos profissionais. A variedade de formatos e a transcrição entre formatos revelam o cuidado com que a autora trata o seu trabalho: voltar ao material filmado e introduzir nele alterações, um processo muito frequente na pintura, em que o fazer e refazer da mesma obra são parte do processo criativo.

Do mesmo modo, a variedade de tempos de cada objeto filmado revela a plasticidade do tempo que Hatherly atribui ao cinema. Por vezes, trata-se de remontagem de filmes – caso de **Revolução**; outras vezes, trata-se de acrescento de material – caso de **Rotura**. Outros títulos que não trabalhamos neste artigo – **Diga-me, o que é a Ciência? I**, 1976, 16 m/m, p/b, 20' e **Diga-me, o que é a Ciência? II**, 1976, 16 m/m, p/b, 15' –, documentários didáticos

de encomenda oficial, que trabalham essa acumulação de material filmado e sons, música e, sobretudo, a palavra da poeta Ana Hatherly. Num programa da Universidade Aberta<sup>3</sup>, afirma que o cinema reúne a escrita e a pintura, etapas do seu trabalho. Nesta afirmação, é patente a sua vontade de experimentar todos os *media* de expressão artística e de os misturar. Fazem parte de um processo, não de um produto.

O trabalho de Fernando Calhau é aquele onde são mais evidentes a procura e o encontro de um pintor com o cinema. Todos os trabalhos, realizados no mesmo ano aproximadamente, em Super 8 m/m, a cores, sem som, revelam a vontade do artista de fazer pintura com cinema, isto é, trabalhar plasticamente um novo suporte, o filme amador, com os meios e condições que este proporciona: a continuidade temporal, o registo do movimento, o enquadramento, a multiplicação de planos dentro da imagem.

**Mar I**, s/d, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Ondas do mar. 1 plano fixo.

**Mar II**, s/d, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Ondas do mar. 1 plano fixo.

**Mar III**, s/d, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Mar calmo. 1 plano fixo.

**Destruição**, 1975, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Animação sobre imagem real. Película pintada diretamente.

**Espaço Tempo**, 1975, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Nuvens. 6 planos, 1 panorâmica, 2 *zoom*.

**Tempo**, 1975, 3', Super 8 m/m, cor, s/som

Campo de relva, passeio de pessoas e cães. 1 plano fixo.

3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lcFF-Czt6bI>, acessado em 31 de julho de 2018.

**Walk Through**, 1976, 3', Super 8 m/m, cor, s/som,

*Travelling* à mão subjetivo. Areia da praia até ao mar.

**Stage**, 1977, Super 8 m/m, 7', cor, s/som

Imagens abstratas de cor, projetadas sobre um *slide* ou com a palavra “stage” (primeira versão) ou sobre uma peça de arquitetura (segunda versão).

O interesse por elementos monocromáticos como o mar, a relva, a areia, de par com o movimento da câmara sobre a areia e o relvado e os planos fixos que contrariam os elementos em movimento como as nuvens e as ondas, parece ser o relevo dos contrastes que o cinema permite e o pintor procura. *Materialização de um quadro imaginário* (1975), feito no mesmo ano dos filmes, é a demonstração desta natureza conceptual minimalista, assim como *Untitled (#105)* (1996).

A obra pictórica e escultórica do artista assenta nesta mesma rarefação de elementos, no limite do invisível e do opaco; o cinema surge, pois, como confirmação dessa opacidade e limite último do visível. O cuidado com o enquadramento e o que o quadro delimita é mesmo a mais pertinente preocupação, na pintura como no cinema: **Destruição** (1975) é um manifesto disto mesmo, a figura humana limitada pelo enquadramento e este limitado pelo desenhar das linhas do quadro.

O trabalho de António Palolo, com especial relevância para **OM**, é guardado para último neste estudo devido à sua extraordinária complexidade. Se alguns títulos como **Metamorfoses**, **Drawings/Lines** e **Sem título** contêm elementos que podem ser encontrados nos filmes de Ana Hatherly **5 Exercícios de Animação**, **C. S. S.**, **Fragmentos de Animação** e **Sopro 57-AN-39**, realizados nos mesmos anos dos de Palolo, configurando um ar do tempo, uma sintonia com os processos conceptuais contemporâneos, que também poderíamos associar ao acionista vienense Kurt Kren (1929-1998), o extenso trabalho intitulado **OM** afasta-se de todos os trabalhos estudados até agora.

**Metamorfoses**, 1968, 2'51", p/b, s/som

Em colaboração com Celino. Animação de desenhos, fotografias, figuras geométricas.

**Drawings/Lines**, 1971, 10'08", Super 8 mm, cor, s/som

Riscos desenhados diretamente na película (Brakhage).

**Lights**, 1972-1976, 20'53", Super 8 mm, cor, s/som

**Sem título**, 1972-1976, p/b, s/som

Animação de desenhos, fotografias, figuras geométricas.

**OM**, 1977/78, 95', cor, s/som

Em colaboração com João de Carvalho. Formas abstratas com cor (Brakhage). Firmamento, via láctea. Formas sempre em movimento circular. Solarização. Combinação de tons de azul, vermelho, ocre, turquesa, castanho (Michael Snow). Vórtices, sol filtrado, lua filtrada (lâmpada?).

Na exposição póstuma realizada pela Culturgest, o curador Miguel Wandschneider (2018) esboça um princípio de história destes filmes:

Entre o final da década de 1960 e 1978, António Palolo realizou um conjunto extraordinário de filmes e experiências em filme. Os primeiros filmes, ainda em 8 mm, são animações a preto e branco, construídas a partir de procedimentos de recorte e colagem, que associam, com um humor transbordante, imagens retiradas de revistas e elementos geométricos. Os filmes realizados a partir do início da década de 1970, todos em Super 8 mm, incluem **Drawings/ Lines** (1971), uma sequência rítmica de desenhos em contínuo movimento, riscados diretamente na película; **Lights** (1972-1976), uma sequência de imagens abstratas criadas a partir de diversas experiências de manipulação da luz; **Sem título** (1972-1976), uma espécie de súpula das experiências cinematográficas do artista desde o final da década de 1960; ou **OM** (1977-1978), filme

genésico, misterioso, em que o pensamento abstrato se transmuta constantemente no concreto da matéria, e o nível microscópico das coisas se permuta com a representação macroscópica do universo.<sup>4</sup>

O curador alude ao abstrato e ao concreto, às coisas e ao universo, ao pensamento e à matéria, ao microscópico e ao macroscópico. Apresenta o mundo de Palolo como antinómico, de oposições radicais entre polos opostos, de nenhuma comunhão entre os vários estados da arte.

O filme está mais próximo da obra do artista experimental americano Stan Brakhage (1933-2003), artista prolixo cuja obra extensíssima comporta títulos com minutagem mínima ou séries vastas de filmes. A mesma preocupação de Palolo: o caos e como organizá-lo para ser filmado. Já se vislumbra esta mesma situação no seu quadro *Hórrido o silêncio do teu corpo*, de 1966: a ideia de que a imagem se representa a si mesma como autómato.

**OM** é um filme de 95', a cores, sem som, composto de sucessivos elementos visuais indefinidos que se aproximam da via láctea, de musgo, de detritos orgânicos, de luzes, de auroras boreais, de figuras geométricas, riscos e linhas, numa amálgama de cores e formas abstratas. Um fluxo contínuo faz rodar esta amálgama em movimentos circulares no sentido dos ponteiros do relógio e ao contrário. Existe, portanto, um universo orgânico, já pressentido no quadro anteriormente citado, que tudo junta e organiza autonomamente no quadro da imagem e no quadro do mundo.

Em 1971, no filme **Palolo**<sup>5</sup>, de José Elyseu, o artista diz ser um formalista abstrato; já em 1990, no filme **Palolo, coisa de pintar**<sup>6</sup>, de António Rebelo, diz que não é figurativo nem abstrato. No artigo de Filipa Oliveira, publicado na *Artforum International*, de novembro de 2012, fica explicitado o caso Palolo:

4. Disponível em: [http://www.culturgest.pt/arquivo/2012/docs/Jornal\\_Exposicao\\_Casqueiro\\_Palolo\\_Geys.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2012/docs/Jornal_Exposicao_Casqueiro_Palolo_Geys.pdf), acedido em 2 de agosto de 2018.

5. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/antonio-palolo/>, acedido em 3 de agosto de 2018.

6. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/palolo-coisa-de-pintar/>, acedido em 3 de agosto de 2018.

Enquanto Palolo explorou os limites da pintura na sua obra, também ocasionalmente os transcendeu, utilizando o cinema como meio para explorar as possibilidades indisponíveis na pintura. Não falou sobre os seus filmes, não deixou nada escrito sobre eles e nunca os exibiu. São, por isso, trabalhos cercados de mistério: o que esperava ele conseguir? Como eram feitos? E porque deixou de os fazer? As primeiras tentativas de Palolo em filme – três animações em 8 m/m, preto e branco, por volta de 1968-69 (dois sem título e outro chamado **Metamorfoses**) – estão mais relacionadas com a sua pintura nas justaposições de elementos figurativos e geométricos, característica recorrente dos seus quadros. Em 1969, a adoção que Palolo faz da câmara Super 8 marca uma mudança significativa na sua linguagem e uma clara separação no seu estilo como pintor. A câmara e o filme deixaram de ser simples ferramentas de registo, mas elementos com os quais experimentar.<sup>7</sup>

As três perguntas que a autora faz são as que este artigo quer fazer – o que esperava conseguir? Como eram feitos? E porque deixou de os fazer? –, aplicadas a todos os pintores que estudamos agora. A constatação anterior – não falou sobre os seus filmes, não deixou nada escrito sobre eles e nunca os exibiu – também não ajuda a esclarecer a razão de terem feito este desvio pelo cinema, mais nuns casos do que noutros. Assim, arriscamos afirmar que se trata, em quase todos os casos agora estudados, de um desvio necessário ao avanço do seu trabalho central, mais do que um trabalho complementar, como por vezes é o da escultura ou o da gravura para os pintores.

O que incorporaram do cinema no seu trabalho fica patente em alguns casos: claramente o *movimento*, em Hatherly e Calhau; claramente a *cor* em Palolo; claramente a *narrativa* em Noronha da Costa, Albuquerque e Pomar. O que incorporam do seu trabalho no cinema fica patente em alguns casos: claramente o *experimentalismo* em Calhau, Hatherly, Palolo e Pomar; claramente a *encenação* em Noronha da Costa e Albuquerque.

7. Disponível em: <https://www.uestia.com/magazine/1G1-307791024/antonio-palolo>, acedido em 4 de agosto de 2018.

## **Referências bibliográficas**

- Barroso, E. P. (2007). *António Palolo – Nómada por dentro*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bonitzer, P. (1985). *Décadrages. Peinture et cinéma*. Coleção Essais. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile.
- Hatherly, A. (2004). *A mão inteligente*. Lisboa: Quimera.
- Oliveira, E. R. de (1989). *A pintura de Noronha da Costa*. Coleção Arte e Artistas. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.



# REFLEXÕES EM TORNO DAS POSSÍVEIS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS PARA A RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA NO FILME *OS CRIMES DE LIMEHOUSE*, DE JUAN CARLOS MEDINA

Carlos Alberto de Matos Trindade

## 1. Introdução: o enredo

Realizado pelo norte-americano Juan Carlos Medina, *Os crimes de Limehouse* (*The Limehouse Golem*, GB, 2016) adapta para o cinema a novela *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994)<sup>1</sup>, de Peter Ackroyd (n. Londres, 1949), e constituiu para nós uma boa surpresa da exibição cinematográfica de 2017<sup>2</sup>. Trata-se de um *thriller* de terror, uma espécie de variação – só que “no feminino”, vimos a saber no desenlace final –, sobre os infames assassinios cometidos por Jack, o *Estripador*, em 1888, os quais serviram de inspiração ao escritor inglês para urdir a sua novela, cuja acção principal decorre num bairro mal-afamado de Londres, no Outono de 1880, durante a era vitoriana.

Uma série de crimes especialmente brutais, sanguinários, atribuídos a uma personagem misteriosa que se autodenomina “Golem”<sup>3</sup>, ocorrem em Limehouse<sup>4</sup>, um antigo bairro portuário entretanto industrializado; por

1. Publicada nos EUA sob o título *The Trial of Elizabeth Cree*.

2. Assinale-se que, em Setembro de 2017 – na *Opera Philadelphia* –, foi estreada igualmente uma ópera baseada na mesma novela, intitulada *Elizabeth Cree*, com música do compositor Kevin Puts e libreto de Mark Campbell.

3. Enquanto personagem, o Golem é um ser artificial mítico, ligado sobretudo à tradição mística do judaísmo, que tem uma origem muito antiga. A narrativa mais conhecida que inclui um “Golem”, e a mais popular, é aquela que decorre no século XVI, em Praga, e envolve o rabino Judah Löw ben Bezaleel: a primeira publicação desta narrativa, contudo, é muito posterior e data de 1847 (Praga: Ed. Wolf Pascheles). A alusão ao Golem no filme não é aleatória, visto que, na época dos crimes descritos, a comunidade judia tinha uma presença considerável em Limehouse, que é assinalada em vários momentos.

4. Não no distrito de Whitechapel, portanto, onde ocorreram todos os assassinios atribuídos a Jack, o *Estripador*: os de cinco prostitutas, pelo menos.

essa altura, um dos mais pobres de Londres, uma zona habitada sobretudo por operários, comunidades de emigrantes e criminosos; um bairro a evitar, considerado perigoso, onde a polícia evitava aparecer, a não ser que fosse mesmo necessário.

Após a primeira diligência, sem resultados, sob a pressão da imprensa, o inspector Roberts da Scotland Yard delega a responsabilidade da investigação no seu colega John Kildare, interpretado soberbamente por Bill Nighy. Como é sugerido, a escolha não é fortuita. Roberts, um inspector conceituado, não quer lesar a sua reputação e indica um colega cuja progressão na carreira foi muito afectada por rumores sobre as suas tendências homossexuais, e que, além disso, enfrenta o seu primeiro caso de homicídio: ou seja, um excelente bode expiatório, caso a investigação seja mal-sucedida.

De temperamento reservado, honesto<sup>5</sup> e metódico, com a ajuda do agente George Flood (que conhece no local dos primeiros crimes), Kildare vai juntando as pistas que recolhe, e progressivamente convence-se de que os vários homicídios que investiga – cujas vítimas, ao contrário das do *Estripador*, não evidenciam ter qualquer relação entre si – têm uma lógica e estão, de algum modo, conectados a outro, com o qual aparentemente nada têm que ver: o envenenamento de John Cree, um jornalista com pretensões a ser dramaturgo, de que é acusada a sua esposa Elizabeth (Lizzie), uma ex-atriz de *music hall* cujo julgamento começa a seguir atentamente, e com quem vai estabelecer uma relação especial ao longo dos vários encontros que tem com ela na prisão.

Lizzie (interpretada por Olivia Cooke) é, na verdade, a personagem principal em torno da qual o filme gira. Kildare é atraído pouco a pouco pela sua história, e deixa-se persuadir pela ideia de que ela é uma vítima inocente, a quem quer livrar da força, até porque finalmente considera seriamente a hipótese de Cree ser o “Golem”, depois de descartados os outros suspeitos apontados por pistas que se revelam falsas. De facto, inteligente e bem cien-

5. Um *handicap* adicional porque, segundo parece, na época, a polícia metropolitana de Londres seria muito corrupta.

te do interesse e atracção que exerce sobre Kildare, talvez apaixonado por ela, Lizzie, com o seu ar cândido, vai manipulando-o com as informações que lhe fornece.

Grande parte da história da sua vida é-nos devolvida em *flashbacks*: a infância miserável com uma mãe muito religiosa que vive de remendar velas para embarcações, que Lizzie se encarrega de entregar, em que, numa das vezes, sugere-se, é abusada; o seu encontro com o mundo do *music hall*, após a morte da mãe, que lhe servirá como uma espécie de refúgio, e é um resplandecente mundo dourado em comparação com o real do qual provinha; a sua ascensão a estrela do *music hall* no teatro de Dan Leno, que se tornará o seu mentor e protector, após começar por aí desempenhar tarefas menores; as suas relações difíceis com a colega Aveline e John Cree, com quem se casa com a ambição de vir a tornar-se uma “atriz a sério”, levando-a a abandonar o *music hall*; a sequente traição de Cree perante a sua ambição e a vingança de Lizzie que, sem autorização, produz e protagoniza como atriz principal a peça inacabada daquele, com grande insucesso; a revelação do motivo que a leva a envenenar Cree; e, finalmente, o seu verdadeiro papel na série de assassinios investigados por Kildare.

Um motivo suplementar de interesse é a inclusão que o filme faz, na sua diegese, de três personagens históricas reais. Ackroyd tem um fascínio pela cidade de Londres e a sua história, que atravessa os vários géneros literários a que se tem dedicado, e tem o hábito de mencionar as suas figuras literárias e artísticas. O actor Dan Leno<sup>6</sup> (Londres, 1860-1904) foi, efectivamente, a maior estrela de *music hall* desta época, uma celebridade conhecida de todos, que, no final da carreira, ganharia 350 libras por semana, o equivalente, nos dias de hoje, a cerca de 29 000 libras. Precursor, em certa medida, do moderno *stand-up*, ao introduzir nos seus espectáculos textos originais baseados nos acontecimentos observados no quotidiano da metrópole, a vida das ruas – e reflectindo os interesses do público – desempenhava um género de teatro que podia ser por vezes muito cru, violento, como vemos no filme.

6. Nome artístico de George Wild Gavin.

É através da sua personagem, sobretudo, que se veicula uma certa crítica à “sociedade do espectáculo”.



Imagens 1 e 2: fotografia do verdadeiro Dan Leno (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), durante uma actuação de Leno (à direita).

Além de Leno (a cargo dum excelente Douglas Booth), surgem ainda Karl Marx (1818, Tréveris – Londres, 1883) e George Robert Gissing, habitantes de Londres na época em questão, embora não tenham a mesma relevância que o primeiro, cuja presença é central e a quem cabe a honra de, qual mestre de cerimónias, iniciar e encerrar a narrativa em forma de representação teatral. Os três, além de John Cree, são a certa altura suspeitos, aos olhos de Kildare, de serem o “Golem”. O filósofo, sociólogo e jornalista alemão, que viveu grande parte da sua vida em Londres, tem uma aparição episódica quase caricatural, embora significativa, e a única razão para ser suspeito parece dever-se a ser judeu, e um notório propagador de ideais socialistas. Na verdade, a hipótese de Marx ser o assassino em série à solta soa ridícula, mas, somada ao facto de “Golem” ser o nome escolhido para o nomear, serve para sublinhar um certo antissemitismo larval.

Quanto a Gissing (1857, Wakefield – Ispoure, Saint-Jean-Pied-de-Port, França, 1903), foi professor e escritor, autor de 23 novelas. Na sua juventude, teve um breve *flirt* com os ideais socialistas, dos quais viria a afastar-se, tornando-se um conservador. Foi, de facto, casado com Marianne Helen Harrison (conhecida como “Nell”), entre 1879 e 1884<sup>7</sup>, ano em que se se-

7. Embora, de facto, a sua relação remontasse pelo menos a 1876.

pararam: sabe-se, aliás, que a interrupção da sua carreira académica, promissora, se deveu a ter-se enamorado dela. Amiúde descrita como prostituta, inclusive no filme, Nell morreu na miséria em Fevereiro de 1888. A presença de Gissing serve ainda para assinalar outra das razões para a má reputação de Limehouse, na época retratada: o grande número de estabelecimentos de consumo de ópio, explorados por chineses. É num deles que Kildare e o agente George o vão encontrar [imagem 4], para conferirem a sua caligrafia, após o procurarem em casa, no único momento do filme que alude a essa realidade social.

Assinale-se que o episódio faz parte de um expediente narrativo interessante. Kildare dita a cada suspeito um extracto de anotações escritas pelo “Golem” num livro que recolheu na biblioteca do British Museum e trás sempre consigo – um exemplar *Do assassinio como uma das belas-artes* (1827), de Thomas de Quincey (1785, Manchester – Edimburgo, 1859); e assim que um deles o escreve, para que possa comparar as caligrafias, o espectador vê a reconstituição do homicídio precedente, a partir da perspectiva do suposto assassino.



Imagens 3 e 4: cenas com os “suspeitos” K. Marx (à esquerda) e George Gissing (à direita), em *Os crimes de Limehouse* (2016) .

## 2. Referências artísticas

Rodado durante o Inverno em Yorkshire, no Norte de Inglaterra, embora não seja um filme de época típico, *Os crimes de Limehouse* apresenta como um dos seus principais trunfos uma reconstituição muito credível da era vitoriana, bem sustentada em fontes documentais e numa escolha de referências artísticas que, em parte, não será das mais óbvias. Mas, como afirma João Lopes (2018: 26), e estamos de acordo com ele, “[c]onstruir uma

narrativa histórica, em cinema, não é [...] a mera acumulação de elementos reconhecíveis, muito menos a proliferação de cenários ou guarda-roupa naturais da época retratada”.

Começaremos por falar das referências artísticas indicadas explicitamente, quer pelo realizador quer pelo seu *production designer* Grant Montgomery, antes de propormos algumas outras que consideramos pertinentes. No nosso entender, a inspiração pode provir de muitas fontes (que podem mesmo ser “inconscientes”).

A influência de John Atkinson Grimshaw (Leeds, 1836 –1893) no *look* visual do filme é a mais fácil de identificar. O recurso a Grimshaw, que teve como admirador e amigo o pintor norte-americano James M. Whistler, faz todo o sentido, visto tratar-se de um dos mais relevantes artistas activos no período em que decorre a acção. A atenção às suas pinturas, muitas delas representando vistas de ruas citadinas iluminadas à noite, com a luz filtrada através do fumo e do nevoeiro [imagem 5], ou as zonas portuárias, embora na sua maioria situadas noutras cidades que não Londres, é evidente em alguns momentos, em cenas que decorrem nas ruas londrinas, como numa reconstituição de um crime visto pela perspectiva de Cree; os ambientes cromáticos e os efeitos luminosos recriados são muito semelhantes, por vezes quase miméticos. Acresce que, como realça Anne Hollander (1991: 342-343), as suas pinturas jogam com as expectativas do espectador de eventos potenciais, quer dizer, têm características “proto-cinemáticas”.



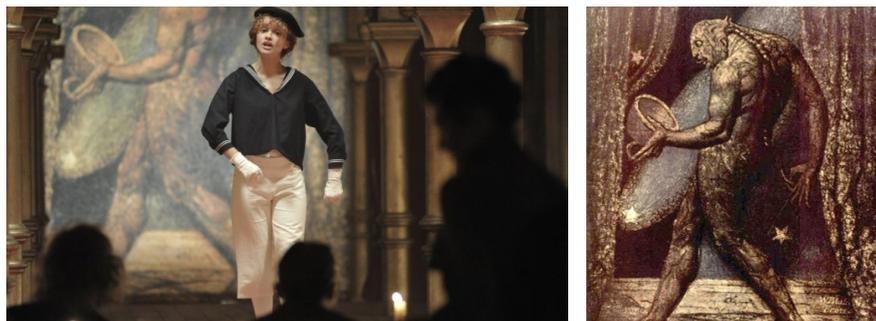
Imagens 5 e 6: pintura *Briggate, Leeds* (1930), de John Atkinson Grimshaw (à esquerda), e fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

Também uma curta sequência em que Lizzie, após a morte da mãe, percorre a margem junto ao rio Tamisa, antes de chegar ao teatro de Dan Leno [imagem 8], onde assiste pela primeira vez a um dos seus espectáculos, evoca facilmente pinturas conhecidas, como *The Quayside, Newcastle upon Tyne* (1895) ou *Wet Moonlit Night* (1883), adaptadas para uma hora mais tardia; o mesmo sucede numa sequência em que Lizzie e o futuro marido passeiam pela zona portuária de Limehouse, depois de um jantar a dois, e ele lhe expõe em traços largos a peça de teatro que estará a escrever, discutindo com ela a personalidade da personagem principal, feminina, criando a expectativa de que a pretende como actriz principal; ou, ainda, durante outro passeio beira-rio, quando Lizzie relata a Cree o episódio inesperado e traumático ocorrido com Tommy Farr, o “Tio”, e ele acaba por a pedir em casamento.



Imagens 7 e 8: John Atkinson Grimshaw, *The Quayside, Newcastle upon Tyne* (1895) (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

Uma menção explícita é aquela que é feita, desde o início, a William Blake (Londres, 1757-1827). A conhecida pintura *The Ghost of a Flea* (1819/1820) – uma miniatura [imagem 10] – surge diversas vezes durante o filme: como parte integrante do cenário no palco do teatro de Leno, com este em cena ou, por exemplo, num número musical de Aveline; está muito em evidência, por trás de Lizzie [imagem 9], durante a actuação no espectáculo de homenagem a Victor, o anão da companhia teatral morto em circunstâncias misteriosas, justamente aquele em que ela tem a oportunidade de se estrear a cantar uma canção maliciosa, vestida de marinheiro, e obtém o seu primeiro sucesso público. Como é evidente, a presença (ameaçadora) da criatura monstruosa da pintura é uma alusão ao “Golem”.



Imagens 9 e 10: actuação de Lizzie no teatro de Leno, em *Os crimes de Limehouse* (2016) (à esquerda); pintura *The Ghost of a Flea* (1819/1820), de William Blake (à direita).

Uma reprodução dessa pintura também aparece num livro, num *flashback* sobre um dos crimes de Lizzie, e outras pinturas terão inspirado as duas esculturas que ladeiam o palco. Blake viveu numa época anterior àquela em que decorre o filme, mas é uma citação habitual em Peter Ackroyd, por ele considerar que o poeta e artista romântico inglês foi o mais influente na história de Londres.



Imagem 11: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016); pintura de William Blake como ilustração de livro.

Outra referência, surgida nas conversas entre o realizador e o seu *production designer* na fase de preparação do filme, é a do pintor espanhol Francisco de Goya (1746, Fuendetodos – Bordéus, 1828), apesar de também ele não pertencer à época em que aquele se desenrola. Assim, a representação do espaço

da cela onde está presa Lizzie foi concebida tendo em mente as gravuras de prisões de Goya, *via* Newgate Prison. A ideia, segundo Montgomery, era

[...] let's not create an obvious prison interview space, but instead create a larger dark place with columns that becomes a space of shadows in which the characters can move in and out of the darkness and light as their dangerous relationship escalates. It becomes a performance space, just like the music hall. (Montgomery *apud* Winter, 2017)

Essas gravuras pertencem à série *Caprichos* (de 1799) – *Por que fue sensible* (a n.º 32), de que existe um desenho preparatório com o mesmo título, e a n.º 34, *Las rinde el Sueño* –, e à *Los prisioneros*, composta por apenas três gravuras, não datadas<sup>8</sup>. Apresentam-nos espaços relativamente restritos, que têm decerto alguma relação com certos planos de Lizzie, sozinha na sua cela; sobretudo as duas da série *Caprichos*, pois são aquelas em que vemos mulheres encarceradas, enquanto nas outras estão homens. A posição da mulher na gravura n.º 32 [imagem 12], presa por delito de honra conforme sugere o título, na sua relação com a iluminação, evoca algumas similitudes num plano de Lizzie a ler um jornal [imagem 13], embora os enquadramentos sejam diferentes; a n.º 34, por seu lado, apresenta uma entrada de luz gradeada, condizente com a da cela de Lizzie, e com as janelas.



Imagens 12, 13 e 14: gravura *Por que fue sensible* (1799), de Goya (à esquerda); Lizzie na sua cela (ao centro); desenho *Mujer en prisión* (1797), de Goya (à direita).

8. Supõe-se que terão sido realizadas entre 1810 e 1815.

Um desenho intitulado *Mulher na prisão* (1797) também tem uma relação estreita com as primeiras, porque foi realizado como estudo para uma gravura da mesma série que não foi finalizada, mas possui a vantagem de apresentar uma arquitectura mais definida do espaço, num jogo de claro-escuro bem definido, e o arco remete mais directamente para a cela de Lizzie. Mas, no nosso entender, outra obra de Goya que poderia ser invocada com mais propriedade é a pintura *Manicómio* (1812-1819); as personagens encontram-se aí dispostas num espaço mais vasto, com a sua sucessão de arcos e luzes e sombras, como o pretendido por Montgomery.



Imagens 15 e 16: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), com Kildare em visita a Lizzie (à esquerda); pintura *Casa de locos* (1812-1819), de Goya (à direita).

Além dos artistas já referidos, o realizador numa entrevista (Medina *apud* Barcroft, 2017) afirma que também as pinturas de John Martin, e as gravuras de Gustave Doré e Piranesi, foram um guia para criar o mundo visual do filme. Note-se que nenhum deles viveu na época retratada, mas, segundo ele, a intenção era afastar-se de uma representação “realista fotográfica” de Londres, e apostar mais numa visão subjectiva contaminada pelo pesadelo.

É verdade que uma gravura de Doré, para a *Divina Comédia* de Dante, ainda se avista fugazmente quando Kildare folheia, no British Museum, o livro de De Quincy. De Piranesi, não vislumbramos nenhum indício visual relevante durante o filme, mas pode ser que o defeito seja nosso. Quanto a John Martin (1789, *Haydon Bridge – Ilha de Man*, 1854), um pintor romântico renomado, sobretudo um paisagista, compreende-se a menção tendo em conta as três citações que refere durante a entrevista, retiradas do li-

vro *London: A Biography*, também de Ackroyd, que terá servido de apoio suplementar na preparação do filme. As citações, descrevendo a cidade de Londres, têm em comum um conteúdo bíblico, com um certo carácter apocalíptico e referências a Babel<sup>9</sup> – e Martin foi autor de algumas composições monumentais sobre esse tema [vd. imagem 18].



Imagens 17 e 18: fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), livro com gravura de Gustave Doré (à esquerda); pintura *The Fall of Babylon* (1831), de John Martin (à direita).

Após passarmos em revista as referências artísticas assumidas, vamos em seguida propor outras que entendemos não poderem ser completamente descartadas. É até muito possível que, nalgum momento da fase de pesquisa para o filme, algumas imagens destes artistas tenham passado sob os olhos da equipa.<sup>10</sup>

Tanto James A. M. Whistler (1834, Lowell, Massachusetts – Londres, 1903) como Charles Napier Hemy (Newcastle, 1841-1917), mas sobretudo o primeiro, também podem ser invocados. Ambos são autores de pinturas e desenhos que retratam locais de Limehouse, sobretudo da área portuária, como a zona ribeirinha em frente a Narrow Street, e os seus habitantes. O pintor norte-americano, que residiu em Londres em diferentes períodos e foi uma figura influente no seu meio artístico, frequentou com assiduidade os *pubs* junto ao rio Tamisa, interessando-se em observar e desenhar os

9. Destaquemos duas (Medina *apud* Barcroft, 2017): “‘A biblical city ready for the fire of heaven.’ – Paul Verlaine; ‘An enormous Babel...and the flood of human effort rolls out of it and into it with a violence that appalls one’s very sense.’ – Carlyle.”

10. Deve ser levado em conta que, como diz Stephen Bann (2005: 148), “[e]m certa medida, pode sustentar-se que uma *mise-en-scène* de um período histórico é uma *mise-en-scène* que já está enquadrada. Em primeiro lugar porque as referências visuais foram, em muitos casos, influenciadas por documentos da época, ou seja, por obras pintadas ou gravadas do período em questão.”

seus clientes. As posições corporais (e as roupas) dos estivadores e pescadores num desenho de Whistler [imagem 19], por exemplo, suscitam analogias com as dos que vemos naquela sequência em que Lizzie, quando criança, vai entregar uma vela nas docas [imagem 20].



Imagens 19 e 20: James A. M. Whistler, *Longshoremen* (1859) (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016) (à direita).

A nosso ver, um artista que faz todo o sentido convocar é Walter Richard Sickert (Munique, 1860-1942), que se encaixa perfeitamente com uma observação do pintor Gustave Courbet (1819-1877): “L’art historique est, par essence, contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes, qui l’expriment et la reproduisent pour l’avenir. Une époque qui n’a pas su s’exprimer par ses propres artistes n’a pas droit à être exprimée par des artistes ultérieurs” (Courbet *apud* Gauthier, 1993: 101).

Nascido na Alemanha, filho de um pintor dinamarquês – Oswald Adalbert Sickert – e de mãe inglesa<sup>11</sup>, considerado um nome fundamental da pintura britânica, W. Sickert foi nomeadamente o mentor dos jovens pintores que formaram o denominado “Camden Town Group”<sup>12</sup> em 1911<sup>13</sup>, um relevante grupo de artistas pós-impressionistas. Entre outros aspectos, interessou-se desde cedo pelo mundo teatral, e seguiu mesmo carreira como actor – sob o nome de “Mr. Nemo” – durante quatro anos antes de ingressar, em 1881,

11. A família mudou-se para Inglaterra, mais precisamente para a pequena cidade de Bedford, no final do Verão de 1868.

12. Após ter regressado a Londres em 1905, depois de uma estada na Europa. A partir de 1899, viveu em Veneza e Dieppe.

13. Ano em que realizaram a primeira exposição enquanto grupo, integrado por Harold Gilman, Robert Bevan, ou Charles Ginner, entre outros.

na Slade School, para estudar pintura, que abandonou ao fim de apenas um ano, para se tornar aluno de Whistler e seu assistente até 1888.<sup>14</sup>

Seguindo o exemplo do amigo Edgar Degas (1834-1917), um dos seus mentores, ou de Manet (1832-1883), com as suas pinturas de cafés e teatros parisienses, em vários momentos da carreira, e em particular nas décadas de 1880 e 1890, Sickert realizou um grande número de pinturas, desenhos e gravuras sobre os espectáculos de *music hall*<sup>15</sup>. As primeiras pinturas centraram-se sobretudo nas actuações de atrizes-cantoras – como Minnie Cunningham, por quem teve um apreço especial<sup>16</sup>, ou Dot Hetherington –, enquanto as obras do final da década de 1890 focam-se mais nas audiências ou na arquitectura dos teatros. Foi um espectador regular, noite após noite, no Bedford Music Hall (em Camden Town) e no Gatti, ou, mais tarde, no Collins (Islington), e costumava desenhar durante os espectáculos, embora em condições difíceis. Eram esses estudos, além daquilo que conseguia reter na memória, que serviam de base para as pinturas.<sup>17</sup>

W. Sickert foi um precursor, pois nenhum pintor britânico antes dele ousara considerá-lo um tema digno para a arte: a primeira pintura sobre um espectáculo – *Le Mammoth Comique* – foi exibida, em 1887, na Exposição de Primavera da Society of British Artists (SBA). Ao contrário de Paris, onde poderiam despertar algum interesse, em Londres tais pinturas sofreram ataques ferozes da crítica<sup>18</sup>, e a sua produção foi considerada intencionalmente provocadora, até porque na era vitoriana, pródiga em moralismos, os espectáculos de *music hall* ainda eram muito associados à imoralidade.

14. Sobre este período, vd. Matthew Sturgis (2005: 61-95).

15. Antes, procurando libertar-se da influência de Whistler, ainda considerou outras opções mais convencionais, como uma série de pinturas sobre catedrais que realizou, mas desinteressou-se rapidamente.

16. Sickert tinha uma grande admiração por Minnie, que conheceu pessoalmente. Assim, entre 1890 e 1894, período em que andou muito absorvido noutros temas, abriu uma excepção para realizar a única pintura de *music hall* desses anos, dedicada a ela. Foi também Minnie que o inspirou para escrever aquele que é, talvez, o seu único poema.

17. Vd. a descrição vívida de Marjorie Lilly (1971: 48-50), amiga de Sickert a partir de 1917 – e colega, que teve o seu *atelier* no mesmo edifício da Fitzroy Street, onde Sickert mantinha um dos seus, o “Frith” –, que o acompanhou a muitos espectáculos e conhecia bem o seu processo de trabalho.

18. Como aconteceu quando expôs, em 1888, no New English Art Club, a pintura *Gatti's Hungerford Palace of Varieties – Second Turn of Katie Lawrence* (1888). De tal forma que, como refere Patricia Cornwell (2017: 12), “[i]n May of 1888 the Artist referred to Sickert as ‘the best abused man in London.’”

De facto, durante as actuações o álcool era servido à discrição, e as prostitutas usavam as salas como ponto de encontro, na busca de clientes; algumas das maiores estrelas femininas eram adolescentes, ou mesmo crianças, que cantavam canções com letras provocantes de conteúdos sexuais implícitos, com duplo sentido, cujos refrões as audiências eram encorajadas a acompanhar.



Imagens 21, 22 e 23: W. Sickert, *Minnie Cunningham* (1892) (à esquerda); *Little Dot Hetherington at the Bedford Music Hall* (1889) (ao centro); *Noctes Ambrosianae* (c. 1906) (à direita).

Mas W. Sickert também teve uma faceta mais “sombria”, pode-se dizer. Foi autor da controversa série de pinturas, desenhos e gravuras, intitulada *The Camden Town Murders* – a mais famosa, junto com as dedicadas aos espectáculos de *music hall* –, inspirada pelo assassinio da prostituta casual Emily Dimmock, em Setembro de 1907<sup>19</sup>, ocorrido não muito longe da sua área de residência, em Mornington Crescent, de que foi acusado o jovem pintor Robert Wood, um aluno seu, que no final de um julgamento muito mediático foi absolvido. A exibição em 1911 de duas dessas obras<sup>20</sup> causou escândalo, como era expectável; a série só seria exposta integralmente em 2007, no Courtauld Institute em Londres. Muitos anos mais tarde, no dia 29 de Novembro de 1937, o jornal *Evening Standard* terá publicado um curto artigo sobre esta série, no qual, segundo Patricia Cornwell (2007: 416), se afirma o

19. Terá sido assassinada no dia 11, mas só foi encontrada morta, nua na cama com a garganta cortada de orelha a orelha, na manhã do dia 12 de Setembro.

20. Duas pinturas intituladas *The Camden Town Murder Series*, N.º 1 e N.º 2; que tiveram a sua estreia pública na primeira exposição do *Camden Town Group* na Carfax Gallery, Londres, em Junho de 1911. Outra pintura da série, *L'Affaire de Camden Town*, foi exposta em Paris e comprada pelo pintor neo-impressionista Paul Signac, em 1909.

seguinte: “Sickert, who was living in Camden Town, was permitted to enter the house where the murder was committed and did several sketches of the murdered woman’s body.” Porém, salientamos, o historiador Matthew Sturgis (2005: 389, nota em rodapé) afiança que o pintor ainda estaria a viver em França quando o crime ocorreu, embora talvez tivesse conhecimento dele através dos jornais.



Imagens 24, 25 e 26: Walter R. Sickert, *What Shall We do For the Rent?* (1908) (à esquerda); *Persuasion* (1908) (ao centro); *Jack the Ripper's Bedroom* (1907) (à direita).

W. Sickert teve, de facto, um fascínio pelo tema do assassinio, mas interessava-se apenas pelos crimes não solucionados<sup>21</sup>. Afinal, foi ele quem um dia comentou (Sickert *apud* Sturgis, 2005: 642): “It is said that we are a great literary nation but we don’t really care about literature... we like a good murder.” Antes da série referida, tinha-se interessado bastante pelo caso “Ripper”, e no ano anterior realizou a escura e sinistra pintura *Jack the Ripper's Bedroom* [imagem 26], que evoca certos ambientes sombrios do filme, num *atelier* que alugou naquela que acreditou ter sido a residência do *serial killer*, cuja verdadeira identidade julgava conhecer.<sup>22</sup>

21. Vd. a propósito Marjorie Lilly (1971: 16-17).

22. Era a crença da senhoria da residência, que, durante uma conversa com Sickert, lhe falou sobre as suas suspeitas em relação a um inquilino anterior, que vivera no espaço agora ocupado por ele, por altura dos crimes. Referiu-lhe as razões para a suspeita e indicou a respectiva identidade: um estudante de veterinária. Sickert apreciou muito a história e teve o cuidado de apontar o nome nas margens de um livro que andava a ler (as memórias de Casanova), mas, infelizmente, esse exemplar não chegou até aos nossos dias (emprestado a Albert Rutherston, foi destruído num bombardeamento). O historiador Matthew Sturgis (2005: 389-390) acha pouco crível que a senhoria tivesse razão – ao contrário de Sickert, que terá relatado a história com frequência –, mas o certo é que o estudante, entretanto identificado por estudiosos do tema como sendo Joseph Reid, morreu algumas semanas após ter abandonado a residência, em Londres, e mais nenhum crime atribuído ao “Ripper” ocorreu a partir dessa data.

Entretanto, em anos mais recentes – em 1970, 1990 e 2002, editaram-se três obras sobre o tema<sup>23</sup> –, Sickert foi acusado de ser ele próprio Jack, o *Estripador*, ou, pelo menos, de o ter conhecido bem ou ter sido seu cúmplice; segundo a última hipótese, a mais benévola, estaria implicado na vulgarmente conhecida como “Conspiração Real”, uma teoria moderna envolvendo a maçonaria e a família real inglesa, que já foi tema de muitas obras literárias e de filmes<sup>24</sup>. A acusação, desencadeada por um tal Joseph Gorman (1925, Londres – 2003), que surgiu em finais dos anos 60 a proclamar que Sickert era o seu progenitor<sup>25</sup>, não mereceu crédito entre os estudiosos do “caso Ripper”, e teve uma recepção de repúdio geral no meio artístico e entre os historiadores da arte<sup>26</sup>, o que é natural: envolver directamente em crimes hediondos aquele que é considerado hoje, por muitos especialistas, o mais importante pintor inglês entre Turner e Francis Bacon não é coisa que se faça de ânimo leve.

Convém realçar que, durante mais de 70 anos, não existiu qualquer menção séria a Sickert ser sequer suspeito dos crimes cometidos. A única vez na sua vida em que terá sido sugerido por alguém tal hipótese ocorreu casualmente, quando se dirigia uma noite para casa a horas tardias, através da King’s Cross, e passou por um grupo de raparigas, que assustadas fugiram dele a gritar “Jack, the Ripper”, “Jack, the Ripper”. O episódio, dadas as características do seu temperamento, apontadas por quem o conheceu, muito provavelmente terá divertido Sickert mais do que alarmado, como refere Sturgis (2005: 160).<sup>27</sup>

23. Sucessivamente: Donald McCormick (1970). *The Identity of Jack the Ripper*. Londres: Arrow Books Ltd.; Jean Overton Fuller (1990). *Sickert & the Ripper Crimes: The 1888 Ripper Murders and the Artist Walter Richard Sickert*. Oxford: Mandrake; Patricia Cornwell (2002). *Portrait of a Killer: Jack the Ripper – Case Closed*. Londres: Penguin Publishing Group.

24. Como *From Hell* (2001), de Albert Hughes e Allen Hughes, adaptado da novela gráfica com o mesmo título.

25. A história é complexa, e tem várias reviravoltas. Vd. Matthew Sturgis (2005: 625-628).

26. Com uma excepção: a de Anna Gruetzner Robins; apesar de também ela não aceitar que Sickert fosse o “Ripper”. A possibilidade, segundo ela, seria outra: a de Sickert ser o verdadeiro autor de cartas atribuídas anteriormente ao “Ripper”, preservadas em arquivos. Vd, a propósito Matthew Sturgis (2005: 641) e Patricia Cornwell (2017: 240 e 248).

27. Vivía-se, então, um certo estado de pânico geral, o que não impediu Sickert de continuar a dar os seus habituais passeios nocturnos, quase diários, algo que fez durante toda a sua vida.

A escritora de policiais Patricia Cornwell tem sido a mais persistente na acusação. Auxiliada por especialistas forenses de várias áreas, analisou todas as evidências físicas disponíveis: centenas de documentos variados, desde fotografias dos crimes a cartas do “Ripper”, e utensílios do pintor, ou relatórios; e comprou mesmo mais de 100 pinturas, desenhos e gravuras de Sickert: tudo para tentar encontrar evidências, através de análises de traços de ADN, que demonstrem a sua tese. A última edição sobre a sua investigação, aquela que aqui citamos, lê-se decerto com algum interesse e dá acesso público a documentos raros. Contudo, também nós não acreditamos que Sickert fosse o “Ripper”. Aliás, pensamos que a autora demonstra algum desconhecimento do processo criativo dos artistas plásticos, fazendo por vezes análises que, na nossa opinião, roçam o “ridículo”: dão a medida de uma autora obcecada com uma teoria, que quer provar aplicando a velha maneira “procustean”.<sup>28</sup>

Para pôr termo à nossa análise, falta ainda falar de outra referência, que à primeira vista pode parecer um tanto descabida. Na verdade, logo durante (e após) o nosso primeiro contacto com o filme, sentimos que havia uma que nos escapava, mas estava presente, sem, contudo, a conseguirmos identificar de imediato, nem nomear. Decerto, no nosso caso, fomos desviados pela temática do filme, numa espécie de *lapsus linguae* “à Sigmund Freud” (no ensaio *Sobre o mecanismo psíquico do esquecimento*, 1898<sup>29</sup>), apesar de teimar em persistir na nossa memória visual, sempre que pensávamos nele, através de certas harmonias cromáticas presentes em vários momentos: a do pintor francês Edgar Degas (1834-1917).<sup>30</sup>

Assim, todas as cenas passadas no gabinete de Kildare – inspirado pelo filme *Se7en* (1995), de David Fincher, segundo o *production designer* –, onde ele

28. Procustes, figura lendária grega, salteador da Ática, não contente em despojar os viajantes, obrigava-os a deitarem-se num leito de ferro e cortava-lhes os pés quando excediam o tamanho deste, ou esticava-os com cordas quando não o atingiam. Foi morto por Teseu, que lhe aplicou o mesmo suplício. O leito de Procustes é objecto de frequentes alusões literárias.

29. Este pequeno ensaio, considerado pré-psicanalítico, esteve na origem do primeiro capítulo da *Psicopatologia da vida quotidiana* (1901), como informa aliás Freud logo no seu início, e tem como tema o fenómeno do lapso de memória relativamente aos nomes próprios (*lapsus linguae*).

30. Que, lembramos, foi uma influência marcante em Sickert e Whistler.

e o seu parceiro discutem e analisam o andamento da investigação, com a sua combinação de tons pastéis verdes e cinzentos-azulados, ocres e castanhos, remetem bastante (apesar de serem, geralmente, menos luminosos), parece-nos, para a pintura a óleo *Le Bureau du Coton à La Nouvelle-Orléans* (1873)<sup>31</sup>. Uma harmonia cromática semelhante também é visível numa cena em que Kildare e George estão num *pub*.



Imagens 27 e 28: Edgar Degas, *Le Bureau du Coton à La Nouvelle-Orléans* (1873) (à esquerda). Fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), Kildare no gabinete (à direita).

Por outro lado, certas cenas de interiores na casa de Lizzie, como quando está, à noite, no seu quarto [imagem 30] e ouve o marido no quarto contíguo com Aveline, nos seus jogos amorosos; ou aquela em que Lizzie tenta rejeitar Cree, na noite de núpcias [imagem 31]; e outra, fulcral, em que entra na sala inesperadamente e o surpreende junto à lareira, evocam-nos o ambiente sugestivamente opressivo de *Interior (A violação)*, de 1868-69, uma pintura muito particular no contexto da obra de Degas, e talvez a mais intrigante. Segundo Edouard Hüttinger, talvez tenha sido inspirada por uma passagem do romance *Madeleine Férat*, de Émile Zola, em que a protagonista Madeleine diz a Francis: “Tu souffres parce que tu m’aimes et que je ne peux être à toi.”

Não temos dúvidas de que o título se presta a mal-entendidos, como refere Hüttinger, mas foi aquele escolhido por Degas quando a expôs pela primeira vez, em 1905; também cremos, como Hüttinger, que o tema representado nesta pintura, em que o tratamento da luz é fundamental para a criação de uma atmosfera tensa, é o antagonismo dos sexos, para o qual vários indícios

31. Uma pintura importante. Foi a primeira obra de Degas a ser comprada por um museu.

apontam. Um tema que, como é óbvio, é central no filme em apreço. Lizzie é, em última análise, uma mulher que, em nome de todas, quer deixar a sua marca no mundo [imagem 32], num acto de desafio contra a misoginia da sociedade vitoriana.



Imagens 29 e 30: Edgar Degas, *Intérieur (Le Viol)*, 1868-6 (à esquerda); fotograma de *Os crimes de Limehouse* (2016), com Lizzie no quarto (à direita).



Imagens 31 e 32: fotogramas de *Os crimes de Limehouse* (2016); Lizzie e Cree na noite de núpcias (à esquerda), e Lizzie como “Golem” (à direita).

## Referências bibliográficas

- Bann, S. (2005). A Diferença Cinema/Pintura. In J. B. da Costa e J. L. Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 144-156). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Campbell, E., & Moore, A. (2013). *The From Hell Companion*. Londres: Knockabout Ltd.
- Cornweel, P. (2017). *Ripper. The Secret Life of Walter Sickert*. Seattle: Thomas & Mercer.
- Freud, S. (1991). *Esquecimento e Fantasma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gauthier, G. (1993). *Les chemins de René Allio*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Goya: *Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates* (1989). Madrid, Porto: Fundación Juan March, Casa de Serralves.
- Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Hüttinger, E. (1976). *Degas*. Paris: Flammarion.
- Lilly, M. (1971). *Sickert. The Painter and his Circle*. Londres: Elek Books Limited.
- Lopes, J. (2018). *Cinema e história: aventuras narrativas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Mourinha, J. (2017, Setembro 8). O ópio vitoriano do povo. *Ípsilon*, 27.
- Sturgis, M. (2005). *Walter Sickert. A Life*. Londres: Harper Collins Publishers.
- Walker, J. (1987). *James Abbott McNeill Whistler*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

### **Webgrafia**

- Atkinson, N. (2017, Outubro 12). With The Limehouse Golem, Juan Carlos Medina burrows deep into the ‘fine art’ of murder. Acedido em Maio 29, 2018, disponível em <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/with-the-limehouse-golem-juan-carlos-medina-burrows-deep-into-the-fine-art-of-murder/article36571182/>.
- Barcroft, D. M. (2017, Setembro 1). An interview with the director of The Limehouse Golem. Acedido em Maio 28, 2018, disponível em <http://dmbarcroft.com/tag/dan-leno-and-the-limehouse-golem-peter-ackroyd/>.
- Barrell, C. (s. d.). The Limehouse Golem – Q&A With Director Juan Carlos Medina. *Borrowing Tape*. Acedido em Maio 29, 2018, disponível em <https://borrowingtape.com/interviews/the-limehouse-golem-qa-with-director-juan-carlos-medina>.
- Gayford, M. (2007, Outubro 20). Walter Sickert: The artist who loved a good murder. Acedido em Setembro 3, 2018, disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3668639/Walter-Sickert-The-artist-who-loved-a-good-murder.html>.

The real history behind Victorian thriller ‘The Limehouse Golem’ (2017, Setembro 13). *Historyextra. The official website for BBC History Magazine and BBC World Histories Magazine*. Acedido em Setembro 9, 2018, disponível em <https://www.historyextra.com/period/victorian/the-real-history-behind-victorian-thriller-the-limehouse-golem/>.

Winter, M. (2017, Setembro 18). What ‘The Limehouse Golem’ Production Designer Does Every Single Day for Design Inspiration. Acedido em Maio 28, 2018, disponível em <https://nofilmschool.com/2017/09/production-designer-grant-montgomery-limehouse-golem-interview>.

### **Filmografia**

*From Hell* [Longa-metragem, DVD]. (2002). Albert Hughes & Allen Hughes. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation.

*Golem, Le Tueur de Londres* [Longa-metragem, DVD]. (2016). Juan Carlos Molina Paris: Condor Entertainment SAS.

*Seven* [Longa-metragem, DVD]. (1997). David Fincher. Los Angeles: New Line Home Video.



## MÁRIO PEIXOTO'S *LIMITE/LIMIT* (1931) IN BETWEEN AVANT-GARDE AND MODERNISM

Juliana Froehlich

A paradigmatic film in the literature on Brazilian cinema history and theory is *Limite/Limit*, directed by Mário Peixoto. *Limite* was shot in 1930 and first screened in 1931. It was never released commercially (Avellar, 2011). Mário Peixoto's film was preserved and acclaimed by a small circle of critics at the time of its few first screenings. Moreover, *Limite* is associated with the European avant-garde, being the Brazilian exemplar of an avant-garde film (Machado A., 2010; Avellar, 2011; Bernardet, 2002; Korfmann, 2007; Mello, 1996; Rocha, 2003; Xavier, 2008). Incongruously, the main artists and writers of the 1920s modernist movement in Brazil did not comment on the film. Owing to the 'disconnection' of the 1920s modernist movement with Brazilian cinema (Bernardet, 2002), and with the filmmaking practice (after all, no visual artist associated with the movement made films), this article inquires which of *Limite's* characteristics qualify it as modernist and avant-garde film within Brazilian context.

I will align *Limite* with the aesthetics of avant-garde cinema and modernism, based primarily on concerns about the process of abstraction and phenomenological artistic practice in both painting and cinema. Thus, we can consider the film to be a possible missing 'link', or a connection that came later, between European

avant-garde cinema and 1920's modernism regarding expression. The literature about *Limite* connects it to poetry form, what this text will be trying to do is to analyze *Limite* on the same basis as painting, what explains my concern with the process of abstraction and phenomenological expression in both painting and cinema<sup>1</sup>.

To establish the validity of this connection, my first step will be to describe and interpret Tarsila do Amaral's<sup>2</sup> painting method<sup>3</sup> and abstraction in, respectively, her *Pau-Brasil* and *Anthropophagic* phases, which correspond to 1920's modernism, following her studies with cubist painter Fernand Léger. The study of Tarsila's process of abstraction focuses on the analysis of two paintings: *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924) and *Abaporu* (1928)<sup>4</sup>.

As I expect to circumscribe *Limite* as an avant-garde modernist Brazilian film from a pictorial and painting perspective, I turn to Tarsila's former cubist tutor Fernand Léger who made a film based on his painting methods. His film *Ballet Mécanique* (1924) is a passage from painting to cinema of a phenomenological approach of the world into abstraction, which is the approach that seems to be also present in Peixoto's film.

Léger's cubist and avant-garde film *Ballet Mécanique* (1924), made with Dudley Murphy, is briefly described and interpreted as revealing the cubist painter's filmmaking method. *Ballet Mécanique* is an example of cubist and avant-garde film. To this end, it combines abstraction of the photographic aspect of cinema (Bois et al., 2013: 48) and avant-garde cinematic procedures, experimenting with the medium and non-linearity, as well as the absence of representational narrative (non-representational film) (Ghali, 1995).

Léger's abstraction in film, and Tarsila's abstraction in painting, indicates a possible interpretation of *Limite* as being an avant-garde and modernist

1. Furthermore, this article aims to contribute to the literature that is dedicated to the convergence of painting and cinema in the Brazilian context.

2. Since Tarsila do Amaral has the same last name as her main theorist Aracy Amaral, here I will be referring to the painter and artist by her first name, "Tarsila".

3. The focus of this article is within the analysis and the terms applied to them, which is the method to connect the three artworks.

4. The images of Tarsila's paintings can be accessed at: [www.tarsiladoamaral.com.br](http://www.tarsiladoamaral.com.br).

film. As their abstraction is not based on the minimal non-figurative forms, but on how the minimal forms they express are derived from the world they dwell.

Modern and avant-garde art artists researched the two-dimensionality of the canvas, expressing their perception of the world beyond the rules of representation (as in classical art). Abstraction lies in the center of a process of the rupture with representation in both painting and cinema in favor of expression and the phenomenological approach of the world present in artworks (painting and cinema) (Greenberg, 1971; Ghali, 1995; Argan, 2008; Boys et al., 2013). Thus, abstraction in painting (and film) “is a matter of degree” (Hobbis, 1987: 97), which is why terms applied here are “abstraction” or “something that is abstract” not “abstract art”, as well as “fragments” and “elements” that are abstracted. Consequently, in non-representation, non-illusory space of modern and avant-garde art and cinema, the medium and technique become subjects in themselves.

Modern painting likewise abstracts elements from reality (as Merleau-Ponty [1952/1992; 1961/1993] says, modern painting expresses a perception of reality) in non-representational form. Abstraction in modern and avant-garde painting results from experiments with the medium, which disrupt representational space and open up possibilities for subjective expression (viz. the artist’s), while introducing the ‘appearance’ of the surface of the canvas (Argan, 2008). Ingold (2010) says about abstraction:

[...] in painting, it means casting aside the illusion that to see a painting is to see what it is a painting of. If anything is empty of content, it is the image that serves only to represent an external object but that lacks any life of its own. (Ingold, 2010: 21)

Ingold summarizes the notion of abstraction that I will be addressing throughout this text. It is abstraction as a process of dissolving representation, thereby allowing the expression of the subject’s living experience of the world with others. In addition, the geometric and organic were seen as

expressions of the artist's experience<sup>5</sup> as an incarnate mind in the world (Merleau-Ponty, 1961/1993). This process as it occurs on the canvas and how it can be transposed onto cinema.

Therefore, aligned with the visual expressions in painting and cinema, *Limite* phenomenologically expresses the world as conceived by Peixoto. Thus, I emphasize here the descriptions, and interpretations, of paintings and both films, *Ballet Mécanique* and *Limite*, in order to reflect on the artists' and filmmakers' methods of visual expression with regard to experimentalism and abstraction.

*Limite* is the result of Peixoto's experimentations with the medium that expresses his perception of world and time (Roizman, 2003). The film neither presents a linear narrative nor representational space and time, but rather a experience from the connections of human bodies to the elements of the landscape and architectural spaces (Avellar, 2011; Korfmann, 2007; Mello, 1996; Roizman, 2003). Lastly, it is relevant to highlight that Tarsila do Amaral and Mário Peixoto did not "influence" each other's artworks. I am approximating them through the artwork analysis of their method of expression.

### **Tarsila do Amaral's abstraction of landscape and bodies**

The Brazilian painter Tarsila do Amaral, one of the main painters of the Brazilian modernist movement, went to Paris in 1923 to study with modern and avant-garde artists – Fernand Léger among them –, with the aim of learning their painting method. She had begun to develop her own avant-gardist aesthetic just after the *Modern Art Week* of 1922.<sup>6</sup> The cub-

5. Further, with the vocabulary mentioned above, I expect to align these artists' and filmmaker's expression to thought, as they express their thoughts in painting and cinema in a phenomenological sense.

6. It is important to highlight that "[t]he absorption of modern and avant-garde art aesthetics in Brazil culminated with the *Semana de Arte Moderna* or *Semana de 22* (*Modern Art Week* or *Week of 22*) in February 1922 at *Teatro Municipal de São Paulo* (*São Paulo's Municipal Theater*), in the city of São Paulo (the so-called 'modernized city' of Brazil). The central ideas of modernism in Brazil were exhibited during this week, involving different artistic languages, such as visual arts, poetry, music, and dance. Brazilian cinema was not part of the modernist movement of the 1920s, neither was a visual language explored by Brazilian painters of that period, in contrast with the European historical avant-garde movements" (Froehlich, 2018: 147).

ists and Tarsila approached the surface of the canvas not as a medium to represent a world, adhering to rules of perspective, but as a medium for expressing perceptions of the world. To this end, Tarsila painted aspects of her lived experience (Merleau-Ponty, 1945/1993). Thus, every brush stroke was a 'bodily', living experience, as Merleau-Ponty held, the artwork of the body is the artwork of the mind (Merleau-Ponty, 1961/1993). Tarsila cultivated aspects of cubist method, which demanded the rigorous discipline of "geometric synthesis studies" (Amaral, 2003: 121). Tarsila painted the surface of the canvas with essential figures, which are results of "geometric syntheses" and syntheses of organic lines. Tarsila's paintings have figures reduced to a minimum of form and a maximum of color.

In the paintings, *Estrada de Ferro Central do Brasil (E.F.C.B)* (1924) and *Abaporu* (1928), the figures are positioned in relation to the base of the canvas. The bottom of the canvas is a fundament from which the composition starts. The composition of the painting indicates a base at the bottom of the canvas. However, it does not separate figure and background but in fact blends them on a vertical surface. Tarsila makes evident the two-dimensionality of the canvases, as Léger does. The paintings *E.F.C.B.* and *Abaporu* are divided at the bottom and top following the verticality of the composition, as well as the distribution of colors and figures on the canvas<sup>7</sup>.

*Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924), a painting from Tarsila's *Pau Brasil* phase, shows elementary figures of railways and a village landscape. This painting portrays abstracted figures – meaning that what is on the surface of the canvas is painting not a representation of the world, thus the expression of the artist – that respectively indicate roads, telegraph poles, electricity poles, trains, stop signs, and grids. It furthermore presents indications of a church top, houses and their facades, windows, rooftops, trees, palm trees (tropical trees), and curved volumes in beige, grey, and green, which suggest mountains. *E.F.C.B.* seems to be a vertical, panoramic view reduced to pure colors and simple forms. In the middle of the canvas, one

7. Cattani's (1991) analysis of Tarsila's painting, *Carnaval em Madureira* (1922), proposes this division.

can see a terracotta rectangle with three smaller blue rectangles within. On top of the terracotta rectangle, there is a trapezium painted in a darker tonality. The geometrical figures, as well as the color combination, indicate a geometric abstraction of a house.

The geometric, terracotta figure (an abstraction of a house), which sits atop the grid structure, shares the middle of the canvas. On both sides, there are other gridded structures and green curved forms. The green is applied as a pure color on the edges of the form, getting lighter (i.e., mixed with white) towards the center, indicating the volume of curved, organic forms. This reaffirms that colors and forms *combined* construct distinct figures that are connected to each other in the composition. Still, in the middle of the canvas, there is the top of an electric pole, and a smaller house, as well as an organic green form, beside the terracotta 'house', which indicates a tropical tree, either a palm or banana tree. One could argue that the figures on the painting are fragments (elements) of the landscape.

Tarsila's painting method produces figures with visible limits that are part of the same two-dimensional plane. The figures have outlined limits and are mingled in a way that one cannot discriminate which is the 'figure' and which is the background. Thus, the composition does not have the depth of a classical painting. As Merleau-Ponty comments about the modern painting expression: "[depth] thus understood is, rather, the experience of the reversibility of dimensions, of a global 'locality' in which height, width, and depth are abstracted, a volumosity we express in a word when we say a thing is *there*" (Merleau-Ponty, 1961/1993: 140).

Tarsila combines elements from reality, from the world, on the two-dimensional surface of the canvas. *Estrada de Ferro Central do Brasil* does not 'represent' or 'suggest' an illusion of an existent railway, but how a central railway in Brazil fuses with nature. Aligned with the modernist movement, Tarsila painted the Brazilian "territory", the colored world in which she dwelt. Tarsila propounds the plasticity of Brazil's landscape.

*Abaporu* (1928) is a modern painting that sits between landscape painting and portraiture. Does this mean it is a landscape portrayed through bodily fragments? One notices that the painting has some aspects in harmony with one another, despite their proportions. There is one foot, one leg, one whole arm, one half-arm, a back, a neck, and a head, which has two eyes, a nose, and short hair. The most visually prominent body parts are the foot and the hand, which touches the green base. The abstracted body, pictured in a seated position, is almost the same size as the green figure, that indicates a tree or cactus. Both the body and tree nearly touch the top of the canvas. The hand and the foot appear to indicate the figure's relation to the land, upon which it appears to be sitting; it does not do anything but rest, relying on the land at the bottom.

*Abaporu*, which in the Tupi language means “the man who eats people”, has a strong relation to its world, its land. Fragments of a human-like figure and elements from the landscape are proportionally almost as one. Though different from the cannibal drawings of the 16th century, the “Brazilian” who eats other people does nothing else but rely on its land. Thus, there it rests. *Abaporu* constitutes a conceptual painting of a movement that foresaw a cultural and national identity within the *Anthropophagite Manifesto*. *Abaporu* is the body that is the landscape and the landscape that is the body, thus a phenomenological painting.

Tarsila's concern with, and contribution to, a growing ‘nativism’ (Amaral, 2003: 166) in the modernist movement relied on synthesizing the organic and geometric from landscape and bodily elements. Moreover, her contribution is constrained and influenced by adopting ‘local’ colors, about which the artist regularly commented (Amaral, 2003). Finally, one could argue that the idea of “Brazilian” art and culture in Tarsila's paintings consists in the connection between body and land, or body and landscape, just as Merleau-Ponty (1961/1993) remarked that the projections of the Being constitute space.

## ***Ballet Mécanique* (1924): Fernand Léger's machines and bodies as abstract film**

Fernand Léger, by 1924 a well-known painter, masterminded, filmed, and edited *Ballet Mécanique*, having been approached by American cameraman, Dudley Murphy<sup>8</sup>. *Ballet Mécanique* combines Léger's cubist tendencies, the preoccupation with the two-dimensionality of the canvas/screen, the synthesis of geometrical forms, fragmentation, the machine's plastic aspect, and movement between images.

There are several similarities between the film's shots and some of Léger's paintings (Lawder, 1975). *Ballet Mécanique* is an avant-garde and abstract film (Bois et al., 2013; Ghali, 1995; Lawder, 1975; Xavier, 2008), in which machines are a motif, just as they are in Léger's paintings. The abstract avant-garde aesthetic of *Ballet Mécanique* can be attributed to Léger's method of framing objects, his experimentalism with cinematographic language, the editing that produces the film's rhythm,<sup>9</sup> and the objects in being treated as subjects.

Léger apprehended cinema from the screen's 'surface', in which moving images are projected and combined in their two-dimensional aspects. Cinema, like painting, supports the expression of connections between man/machine and object/man as a single unit, sharing the same 'stuff' (Merleau-Ponty, 1961/1993). The absence of classical representation, in both Léger's cinema and painting, makes possible an extensive number of experimentations and abstractions, which, in Léger's painting and filmmaking method, involved exploring the machine's plastic value, as well as the mechanization of human bodies. After World War I, between 1917 and 1919, Léger was already experimenting with the machine's plastic value in painting as a motif, as well as with "man-machine". "Man-machine" refers to figures composed of

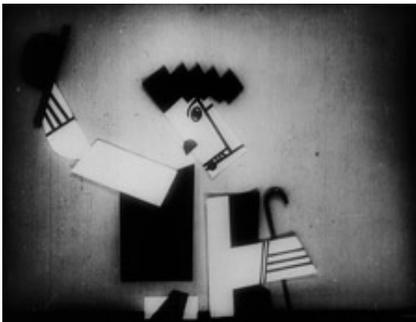
8. Murphy contributed with the technical aspects of the film as well, but I will be focusing on Léger's ideas.

9. Here, 'rhythm' is understood as Saulo Pereira de Mello defines it when analyzing *Limite*, he says that the rhythm in cinema is a regularity that is constant and offers a permanence principle (Mello, 2014: 85).

human body parts combined with mechanical elements or movements, as part of his synthetic geometric style (Green, 1976).

*Ballet Mécanique* is an abstract mechanical dance, in which the machines' movements constitute a spectacle, as in a dance, whereby the machine's rhythm dictates the pace for the movements of human body parts and the object's fragments. As Lista explains: "The 'cinematism' of the geometric forms on the plane, which function as an abstract spectacle except with anthropomorphic connotations, influenced many other artists a little later" (Lista, 1997: 36, own translation). In *Ballet Mécanique*, the rhythm of the machines dictates the human body's rhythm. After all, in 1920s modernity, machines were part of a Being's landscape (their reality or world).

It is possible to assume that *Ballet Mécanique* has a frame formed by two images: the fragmented 'mechanized' Charlot | Chaplin (Image 1) and the woman on the swing (Image 2). They sit at the beginning and end of the film, so as to enclose the film's composition. The woman on the swing sustains the pace of the film, which variously becomes faster and slower, but never stops (Lawder, 1975). The woman on the swing stands for the repetitive movements and pace of machines. The film's rhythm is as fast as the swing or the movements of the machine.



Images 1 and 2: 'Mechanical' Charlot and Woman on a swing, in *Ballet Mécanique* (Féranand Léger and Dudley Murphy, 1924).

As a cubist painter, Léger experiments with the medium, making the cinematographic language appear as essential part of the film's composition.

The camera is static; the objects, machines, and bodies perform for the camera, which then become the fundamentals of the film's rhythm, along with the editing. In this direction, "organic life like the inert object, the moving matter or the geometrical figure, become in *Ballet Mécanique* rhythmic mechanisms. They are concrete and abstract forms carried away in a movement of plastic order, which prevents any linear progression" (Lista, 1997: 58, own translation). Therefore, *Ballet Mécanique* produces a repetitive rhythm in which the object becomes almost a pure form. The sequence with the shoe and the hat is an example of an abstract form resulting from the rhythm of the editing.

Just as the woman on the swing synthesizes the film's rhythm, Charlot's image synthesizes the mechanization of human bodies (Image 1). *Ballet Mécanique*, as its title states, transforms every element into a machine. For instance, the peculiar framing and the editing mechanize Kiki's<sup>10</sup> head, eyes, mouth, and smile, the effect of which serializes movements of human parts (Image 3). As the sequence of the lady with the laundry coming up and down a staircase. Thus, it is possible to affirm that *Ballet Mécanique* mechanizes human bodies through a repetitive rhythm, rather than anthropomorphizing machines and objects. In other words, *Ballet Mécanique* presents human bodies and body parts in their mechanical state (Lista, 1997: 38). The body machine becomes the machine body once they both dwell in the same world (Merleau-Ponty, 1961/1993).

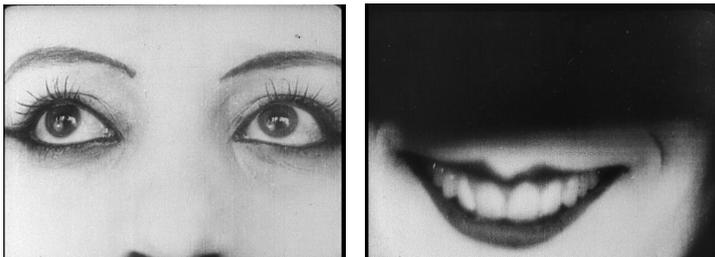


Image 3: Kiki's face details, in *Ballet Mécanique*.

10. Kiki de Montparnasse was Alice Prin's (1901-1953) artistic name. She was an actress, model, singer, and painter.

The close-up used throughout the film fragments the bodies and the machine into pieces, as pieces of one whole mechanical ballet perceived by the spectator as a whole unit. Thus, both framings and editing are abstract because they make evident the two-dimensional space of the screen, at the same time expressing one's perception of the world that subverts the rules of narrative, representation, or a singular point of view. As Michaud remarks: "In *Ballet Mécanique*, Léger substitutes a unique, singular point of view with a multiplicity of angles, fragmenting the illusion of spatial continuity. The image is composed rhythmically; [...]" (Bois et al., 2013: 48).

Consequently, *Ballet Mécanique's* composition, which consists in elementary parts of machines, bodies, objects, and signs, accords with Léger's painted compositions, as well as Tarsila's modernist paintings (especially the two paintings mentioned here). Both Tarsila and Léger draw attention to the two-dimensional aspect of the screen and the canvas in their work, not hiding that their work constitutes an expression of the world. The use of proportions in Tarsila's paintings can be associated with Léger's use of close-ups, because they emphasize and abstract lines and fragmented figures.

### ***Limite* (1931): abstract cinematic thinking of landscape and bodies**

Mário Peixoto financed, wrote, and directed *Limite* with borrowed cameras and a small crew in Mangaratiba, Rio de Janeiro state. This arrangement gave Peixoto liberty to create and direct *Limite* (Nelson Pereira dos Santos in Machado, 2001). Peixoto visited Paris and London in 1929 when he had the idea of making *Limite* from a newspaper photograph, which is reprised in the film's beginning and the end: the image of a woman's head between two male hands in handcuffs (Image 4). Mello (1996) describes this image as a "proto-image", and it is the film's *leitmotif* (Korfmann, 2007).



Image 4: The woman in between male handcuffed hands, in *Limite* (Mário Peixoto, 1931).

*Limite*, as *Ballet Mécanique*, has a “frame”, which is also delineated by two images. The first to appear after the credits is the hilltop with vultures on it, where the image of the woman’s head with male handcuffed hands fuses (Image 5). These two images (woman and vultures) are reprised at the film’s end as well, just before the ending is announced.



Image 5: Fusion of woman’s image top into hilltop, in *Limite*.

*Limite* does not follow a linear plot, but there is nonetheless a regular synopsis of the film, which says it is a film about three fugitives, one man and two women who are on a boat, lost in the middle of the ocean. Once in the boat, and with no expectation of finding land, they think about their pasts and past actions. As Mello explains: “[the] three stories’ are the ‘development’ of the film: they express, amplify and develop the theme, but not in a classical narrative way” (Mello, 1996: 34, own translation).

In the film's beginning after the proto-image (viz., a woman's head between male handcuffed hands) comes a close-up of the handcuffed closed hands (Image 6). Infinite empty blackness surrounds the closed fists and the tight handcuffs. Subsequently, we see a close-up of the woman's eyes — just her eyes (Image 7). The camera gets so close to the woman's face that one can see the pores of her skin. The eyes are 'free' from the handcuffs, and they expand throughout the frame, as if limitless. Furthermore, the surface of the sea, which reflects the blazing and sparkling sunlight, fuses with and then dissolves the close-up of the woman's eyes.

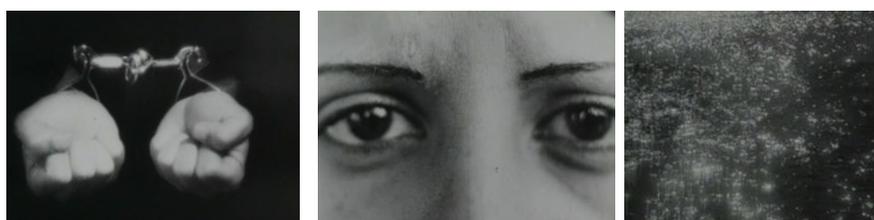


Image 6: Sequence of handcuffed hands, eyes, and sea surface, in *Limite*.

In *Limite*, the position of the camera and the framing dismantle perspectival proportions of bodies and landscape elements, enabling the exploration of seemingly unlimited and infinite space as portrayed in *Limite*. Peixoto films bodies, objects, and elements of the landscape from unusual angles. He does this so that they seem lost in an endless road, or an endless sea, a mass of grass, a mass of water, or an infinite sky. Furthermore, body parts are surrounded by a uniform matter (Image 7). Moreover, the framing emphasizes limits, edges, margins, borders, contours, drawing attention to lines that limit, confine, and constrain, in addition to the limitation afforded by the screen's frame (Image 8). *Limite* balances sequences that leak out the screen's *limit* with sequences whereby the screen frame *constitutes* the image. In other words, the camera encloses its motifs.



Image 7: Segments of unlimited and infinity, in *Limite*.



Image 8: Segments of limits, edges, margins, borders, contours, defining lines that limit, in *Limite*.

The camera positions, as well as the limitations afforded by the frame are not chosen at random. To the contrary, “there is a reason for each framing, for each movement of the machine” (Mello, 1996: 30): they are thoughts (Merleau-Ponty, 1961/1993). In *Limite*, the man, both women, their body parts, the objects, and the landscape enjoy the same attention from the camera; they equally dwell within the frame. The structural solidity of the frame does not make the framing restrictive. On the contrary, it offers the film myriad poetic opportunities and openness. As a non-representational film, *Limite* plays with the extension of the camera and the possibilities of framing. The camera moves freely, and this freedom is mostly expressed in opposition to the atmosphere of uselessness that surrounds the three people who are limited by the boat (Mello, 1996: 30).

Additionally, the film experiments with framing and camera movements, to which the photographer Edgar Brazil constructed special supports and props to correspond with Peixoto’s ideas for the shots and scenes. Edgar Brazil was responsible for arranging Mário Peixoto’s ideas technically. As Peixoto framed, Edgar Brazil filmed Peixoto’s direction. Thus, *Limite* is

Peixoto's conception in moving images in the direction of a phenomenological approach of the world.

Several critics define *Limite* as an avant-garde film (Avellar, 2011; Korfmann, 2007; Korfmann & Nogueira, 2004; Mello, 1996; Roizman, 2003; Xavier, 2008), which, in general, can refer to a conjunction of films that are experimental, do not engage with the commercial circuit, or are concerned with the film medium, and unpreoccupied with linearity or narrative plot-lines. *Limite*, just like European avant-garde films, experiments with the film medium, and, even though Peixoto had written a short plot, the film discloses an indicial narrative and is non-linear. Therefore, *Limite* disrupts representational space and time in the process of abstraction.

*Ballet Mécanique* is the exemplar of French avant-garde cinema that engages in abstraction, and one of Léger's main concerns was the close-up (Ghali, 1995; Green, 1976; Léger, 2009; Lista, 1997). The close-up for Léger creates abstraction and distance from the literary and dramatic aspects of cinema. If there is a constant in *Limite*, the close-up is one. As mentioned above, *Limite* begins with the close-up of a woman's head between male handcuffed hands (Image 4). This is followed by a close-up of the hands, as well as a close-up of the woman's eyes (Image 6). Although the close-up in *Limite* is frequently interpreted as a psychological procedure, which is intended to cause feelings and sensations in the spectator (Avellar, 2011: 52), I suggest we interpret the systematic use of close-up and fragmentation of bodies and landscape as abstractions. Similarly with *Ballet Mécanique*, the close-up aims to express the subject's perception of the world non-representationally.

Ghali (1995) indicates that the fragmentation of objects and the close-up are intrinsically related in creating the subject's expression. He says: "[the] fragment becomes the pregnant sign of the filmmaker's subjective vision and strongly expresses his emotions, feelings or thoughts" (Ghali, 1995: 244, own translation). Furthermore, draining the drama out of the film, this procedure of fragmenting on account of shooting close-ups of things and body parts is largely applied in avant-gardist cinema.

The close-up fragments bodies, the landscape, and objects, transforming them into actions and surfaces of lines, volumes, and textures, abstracting their form blurring the limits of the figures. The close-ups of hair, grass, and sand emphasize textures (Image 9), while the close-ups of trees, electric poles, houses, facades, and objects emphasize lines and volumes (Image 10). Furthermore, the close-up is the procedure through which the two-dimensionality of the screen is made apparent.



Image 9: Segments of texture, in *Limite*.



Image 10: Lines and volumes, in *Limite*.

*Ballet Mécanique* connects the machine's rhythm to objects and body parts, rendering machines essential to setting the pace of the film. In like fashion, *Limite* associates the rhythm of the landscape — whether the sea or the wind blowing over a tree — to bodily fragments and certain sequences of action. Furthermore, the landscape is a protagonist in *Limite*. In *Limite*, the fragments of body parts and objects are part of the film's entire composition, and the rhythm is slow. Peixoto imbues the film with the slow tempo of the sea, following its slow movements; the sea's image being present at the very beginning of the film after the sequence of the woman's head and the handcuffs (Image 6). Indeed, the sea is often depicted (Image 11). Therefore, the rhythm of *Limite* mirrors the rhythm of waves from a calm ocean, in

which the boat floats, carrying man#1, woman#1, and woman#2. Towards the end, the rhythm grows faster, as the editing combines waves breaking into rocks, and shows black clouds in the sky emulating the arrival of a storm.



Image 11: Segments of the sea, in *Limite*.

*Limite*, like Tarsila's paintings and Léger's film, presents elements of the landscape and bodies, thereby dissolving "the iconographic content and making the surface appear as such" (Bois et al., 2013: 48). *Limite* systematically synthesizes organic and geometric aspects of the landscape and bodily elements tied together with the film's cadence, which brings it in accordance with Tarsila's modernist paintings. Thus, just as Tarsila explores 'Brazilian landscape colors,' Peixoto extensively explores the local landscape in *Limite* (Senra, 2016).

The bodies in *Limite* inhabit the beach, housing materials, fences, wooden windows, the rooftops, plants, the dirt, but, most of all, the sea. These elements are their world.<sup>11</sup> Those elements are also peculiarly *Brazilian* motifs, as portrayed by *Limite* (Image 12). The world of water, houses, beaches, streets, plants, hills, and sky contains the land that the people in the boat supposedly remember in the film. As Mello remarks: "[infinitely] Brazilian are the windows, the doors, the walls, the moss, the road, the facades, the alley, the faces at the cinema, the beach's perspectives, the fishermen that fix their nets, the swinging canoe's bows, the people that pass" (Mello, 1996: 32, own translation). Therefore, regarding the nativism of the modernist movement and the plastic concern with the local landscape and

11. The body is not just surrounded by objects or the landscape: it is part of it.

architectural spaces, *Limite* could be ‘incorporated’ as a later Brazilian modernist and avant-garde film, given its method of filming the landscape and the bodies of a local Brazilian beach fishermen village (Mangaratiba).

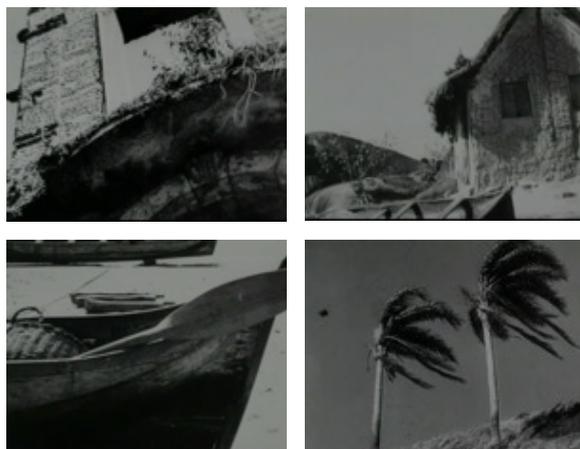


Image 12: Local landscape and elements, in *Limite*.

Bodies, objects, and landscapes are mingled inside the frame and within the whole film composition, configuring a phenomenological method of expression in the cinematographic language. The constant presence of image fusions not only contributes to the dissolution of images towards abstract forms, but also dissolves their independence. It is noticeable that there are almost no dry cuts in *Limite*. Hence, *Limite*'s figures, like Tarsila's figures, dwell within the same surface. More strongly, the images depend on each other, but not in the classical sense that constructs a holism of meaning or symbolism, but in the sense of being constituted by the same “stuff”, the same carnal (sensuous) experiences (Merleau-Ponty, 1961/1993).

### Final remarks

Concerning the artworks and films addressed here, *Ballet Mécanique*, *E.F.C.B.* and *Abaporu*, we can see that *Limite* exhibits an amalgamation of the cubist film and the Brazilian modernist movement, especially with regard to the experimentation with the film medium, as well as abstraction as a way of phenomenological expression. *Limite* unites some aspects of

Tarsila's painting and Léger's film, as well as a phenomenological approach to the world within modern artistic expression and thought. Therefore, the object — whether machine, body part, or tree — is conceived as a subject, as part of the same world as a Being, sharing the same matter, as Merleau-Ponty remarks: "Things are an annex or prolongation of itself; they are encrusted in its flesh, they are part of its full definition; the world is made of the very stuff of the body" (Merleau-Ponty, 1961/1993: 125).

*Limite* experiments with the medium, offering unusual angles and the rhythm of landscape elements. The screen's surface is constitutive of the film's visual argument; thus, the two-dimensionality of the screen contributes to the *trame* (Ghali, 1995), and the figures' abstraction. Furthermore, the 'flatness' of the film connects landscapes and bodies, which emerge with the same plastic value.

Specifically regarding Tarsila's modernist paintings, *Limite* fragments bodies and landscape elements (that is, it abstracts figures), dismantling classical, perspectival proportions, as well as the portrayal of space and time as in classical narrative. Body parts belong to the land, the sea, to trees and hills. They are of equal relevance in the film. *Limite*, just as *Abaporu* positions body parts within a landscape. The film's montage has the effect of relating the sea, the beach, the city, the machines, and the houses to body parts, such as the feet, hands, eyes, and faces. The landscape, which *Limite* fragments, is based on a Brazilian locality, in alignment with Tarsila's method of collecting colors and lines from the Brazilian landscape.

Finally, *Limite*, like *Ballet Mécanique*, imbues the rhythm of the landscape to bodies and the film more broadly. The systematic use of the close-up has the effect of abstracting parts of bodies, objects, and the landscape. *Limite* "[...] according to the experimental tradition, the film does not show reality; it describes itself through images of reality" (Bois et al., 2013: 46). *Limite* does not develop a narrative in the classical sense, since it exhibits no linearity, presenting instead abstracted moving images.

## Bibliography

- Amaral, A. (2003). *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp.
- Amaral, T. (2010). Pintura Pau-Brasil e Antropofagia. In S. Cohn (Org.), *Ensaio fundamentais: artes plásticas* (pp. 31-35). Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Argan, G. C. (2008). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aumont, J. (2011). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- Avellar, J. C. (2011). Um lugar sem limites. In o. F. d. C. d. Gramado (Ed.). Gramado: Festival de Gramado.
- Bazin, A. (1991). *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J.-C. (2002). Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural. In J. Schwartz (Ed.), *Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950* (pp. 267-276). São Paulo: Cosac & Naify.
- Bois, Y.-A., Chlenova, M., Cox, C., Dickerman, L., Foster, H., Franko, M., . . . Quaytman, R. H. (2013). Abstraction, 1910-1925: Eight Statements. *October*, 143(Winter 2013), 3-51.
- Cattani, I. B. (1991). *As representações do lugar na pintura moderna brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismail Nery*. Paper presented at the Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamerica. III Jornada de Teoria e Historia del arte Julio E Pyro (UBA)\_C.A.I.A, Buenos Aires.
- Epstein, J. (1947). *Le cinéma du diable*. Paris: Jacques Melot.
- Froehlich, J. (2018). *Painting Cinematic Art. A study on abstraction, expression and experimentalism in visual arts and cinema from Brazil, 1922-1931 and 1950-1968*. (PhD), University of Antwerp, Antwerp.
- Ghali, N. (1995). *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris: Éditions Paris Expérimental.
- Green, C. (1976). *Léger and the avant-garde*. New Haven and London: Yale University Press.
- Greenberg, C. (1971). *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press.

- Hobbs, P. (1987). Representing and Abstracting. In A. Harrison (Ed.), *Philosophy and the visual arts. Seeing and Abstracting* (pp. 97-120). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Ingold, T. (2010). Ways of mind-walking: reading, writing, painting, *Visual Studies*, 25(1), 15-23, Doi:10.1080/14725861003606712.
- Korfmann, M. (2007). On Mário Peixoto's *Limite*. In A. Graf & D. Scheunemann (Eds.), *Avant-Garde film* (pp. 105-119). Amsterdam and New York: Rodopi.
- Korfmann, M., & Nogueira, M. (2004). Avant-Garde in Brazil. *Dialectical Anthropology*, 28(2), 125-145.
- Lawder, S. D. (1975). *The cubist cinema*. New York: New York University Press.
- Léger, F. (1993). Painting and Cinema. In R. Abel (Ed.), *French film theory and criticism: 1907-1929. A history/anthology*, vol. 1 (pp. 372-373). Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Fonctions de la peinture*. Paris: Folio Essais.
- Lista, G. (1997). Léger scénographe et cináste *Férrnand Léger et le spectacle* (pp. 31-86). Paris: Musée Nationale d'art moderne, Centre George Pompidou and Biot, Alpes Maritimes.
- Machado, A. (2010). Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 37(33), 21-40.
- Mello, S. P. d. (1996). *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Limite: claro enigma. Serrote*, 18, 81-89.
- Merleau-Ponty, M. (1945/1993). Cézanne's doubt. In B. M. Smith (Ed.), *The Merleau-Ponty aesthetics reader. Philosophy and painting* (pp. 59-75). Illinois: Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. (1945/2012). *Phenomenology of Perception*. D. A. Landes (Trans.). London and New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (1961/1993). Eye and Mind. In B. M. Smith (Ed.), *The Merleau-Ponty aesthetics reader. Philosophy and painting* (pp. 121-149). Illinois: Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*. Genève: Metis Presses.

- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Roizman, G. B. (2003). *Mário Peixoto, Um Olhar Fenomenológico*. (Master),  
Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- Senra, S. (2016). <http://www.stellasenra.com.br/mar-intimo/>.
- Xavier, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*.  
São Paulo: Paz e Terra.

### **Filmography**

- Ballet Mécanique* [Short-film]. (1924). Fernand Léger & Dudley Murphy  
(Directors). France: Synchro-Ciné.
- Limite / Limit* [Full-length film]. (1931). Mário Peixoto (Director and Producer).  
Brazil: Cinédia.
- Onde a terra acaba / At the edge of the earth* [Documentary]. (2012). Sérgio  
Machado (Writer). Brazil: VideoFilmes.

**PARTE 3**

# **PROCESSOS CRIATIVOS**



**HELLO, THIS IS MY DAY TODAY**  
**– DOS WEATHER DIARIES DE GEORGE KUCHAR**  
**À GERAÇÃO PÓS-INTERNET**

Ana Luísa Azevedo

## **1. Introdução**

Como figura-chave do movimento *underground* americano dos anos 70, George Kuchar foi um cineasta dissidente, cuja obra rejeita e satiriza os grandes empreendimentos mediáticos do seu tempo – desde as grandes produções cinematográficas de Hollywood, com o seu aspeto polido e glamoroso, até, mais tarde, à absorvente cultura de massas produzida e reproduzida pelas ininterruptas imagens da televisão. A passagem da película para o vídeo foi, para o realizador, apenas o movimento natural de quem sempre optou pelas produções *low-budget* e manteve até ao fim da vida uma independência radical e convicta das indústrias cinematográfica e televisiva. Não é por acaso que Gene Youngblood, que lhe dedicou alguns anos de investigação, se refere a George como “o homem underground”<sup>1</sup> (2006), numa alusão à personagem de *Cadernos do Subterrâneo*<sup>2</sup> – uma espécie de anti-herói.

Este artigo procura, de algum modo, reiterar uma ideia que paira no texto de Youngblood: a de que Kuchar não só recupera, como a personagem de Dostoiévski, os grandes temas do mundo moderno – “a impossibilidade

1. Todas as citações retiradas de fontes em língua estrangeira são traduzidas para português por mim.

2. Obra de Fiódor Dostoiévski, publicada pela primeira vez em 1864, também traduzida para português com o título *Memórias do Subterrâneo*, e que afirmou definitivamente o existencialismo do autor.

de comunicação e conexão genuínas, o isolamento e a alienação da alma, o vazio e a inautenticidade da sociedade materialista” (Youngblood, 2006: 3) –, como os reposiciona num contexto contemporâneo – por exemplo, quando publica os seus primeiros diários em vídeo em meados dos anos 80, cerca de quinze anos antes do surgimento dos primeiros *videoblogs* que, na decomposição da palavra, significam nada menos do que *video web logs* (vídeo-diários na internet).

Quando nos focamos no corpo de trabalho diarístico que Kuchar desenvolveu até à sua morte, em 2011, facilmente detetamos semelhanças com o contexto e os princípios fundadores dos primeiros *videoblogs*<sup>3</sup>, assim como com algumas das suas características formais e tendências temáticas: tal como o artista norte-americano praticamente abandona a película, justificando-se com a acessibilidade e independência logística e económica que a democratização do vídeo analógico lhe permite, também as primeiras comunidades de *videobloggers* olham para a chegada do vídeo digital e da internet às suas casas como a abertura de um palco de experimentação e produção mediática ao alcance de todos e livre de restrições. E, nestas fases de transição, tanto Kuchar como os primeiros *videobloggers* espelham a incorporação e exploração das especificidades das novas tecnologias na evolução das suas próprias produções. É interessante, entretanto, observar que há elementos temáticos, discursivos e formais que também coincidem: entre eles destaco a enunciação do autor na primeira pessoa, a fragmentação e dispersão dos conteúdos, o olhar sobre o quotidiano, a proliferação do estilo diarístico e, ainda, o aspeto amador das filmagens e do tipo de montagem utilizada.

É também sobre estas relações que se debruça este artigo, que passa pela observação de algumas especificidades dos *media* recém-chegados (o vídeo analógico e o vídeo digital, respetivamente), e o seu impacto não só na linguagem, mas também no quotidiano dos seus utilizadores. Há um reconhecimento de que estes *media*, ao solicitarem uma adaptação a uma nova técnica, influenciam a experiência do indivíduo que os maneja e a sua

3. Será, doravante, sempre utilizado o termo *videoblog* – ao invés de outros termos comumente utilizados, como *vlog* ou *videoblogue* – para referir blogues com conteúdo vídeo.

sociabilidade, estando de sobremaneira intrincados na reconfiguração das subjetividades que lhes são contemporâneas. Recorrendo ainda a uma análise semiótica e discursiva do trabalho de George Kuchar – nomeadamente a série de vídeo-diários *Weather Diaries*, iniciada em 1986 –, procuram-se, aqui também, pontes com o formato do *videoblogging*.

Em última instância, este artigo procura pistas para pensar o *videoblogging* – que representa hoje uma das práticas em rede mais significativas<sup>4</sup> –, e o seu desenvolvimento na contemporaneidade, observando experiências que o precederam. Na sociedade da *world wide web*, assente na promessa da comunicação global e do acesso democrático à informação, os problemas já referidos de “comunicação e conexão genuínas”, “isolamento e alienação da alma”, “vazio” e “inautenticidade da sociedade materialista” (Youngblood, 2006: 3), que se identificavam já numa fase anterior do modernismo, estão longe de se dissiparem – pelo contrário, acentuam-se ao mesmo ritmo que as características do vídeo adaptado à internet são absorvidas por uma lógica de mercado cada vez mais presente no domínio do quotidiano.

## 2. Sobre a chegada do vídeo às mãos de Kuchar

Ao escrever a sua *Introdução ao Cinema Underground Americano*<sup>5</sup>, Sheldon Renan (1967) descreve o filme *underground* do novo cinema americano não apenas como um dissidente radical em termos de forma, técnica ou conteúdo – ou na sua junção –, feito com pouco dinheiro e exibido fora do circuito comercial, mas também como “um filme concebido e feito essencialmente por uma pessoa” e “uma afirmação pessoal” (Renan, 1967: 17). Renan refere também que, ainda que a produção de filmes pessoais não tenha tido início nos anos 60, é nesta época e no contexto deste movimento *underground* americano que ela ganha outras proporções devido, em grande parte, a uma maior acessibilidade aos materiais e equipamentos necessários. Esta abertura permitiu, conseqüentemente, uma maior liberdade de experimentação,

4. Em 2019, só a plataforma de partilha de vídeos YouTube tinha 2 biliões de utilizadores ativos por dia. Outras estatísticas podem ser consultadas em <https://www.omnicoreagency.com/youtube-statistics/>.

5. No original, *Introduction to the American Underground Film* (1967).

que se distancia do morno e normativo cinema de ficção hollywoodesco e dos projetos positivistas da grande maioria dos documentários feitos à data.

É neste contexto que Kuchar se começa a destacar, indo recuperar sempre, ao longo da sua carreira artística, algumas das ideias mais marcantes desta vaga. Os seus primeiros filmes, realizados em conjunto com o irmão gêmeo Mike Kuchar, parodiam os filmes de Hollywood<sup>6</sup> recorrendo a uma coleção de efeitos desengonçados e psicadélicos que remetem para a cultura popular. Mas, além disso, ainda nos filmes criados em conjunto com o irmão, mas sobretudo nos primeiros títulos em nome próprio<sup>7</sup>, há referências diretas a um universo mais íntimo, indicadas quer pela própria presença em cena, quer pela exposição do dia a dia, relações familiares e pontos de vista subjetivos. É assim nesta fase, ainda anterior ao vídeo, que se começa a desenhar o paradoxo subjacente à marca autoral de George Kuchar: por um lado, o recurso à precariedade dos meios para encenar situações imponentes; por outro, a utilização do exagero satírico para retratar acontecimentos pessoais e quotidianos.

Mas o cunho pessoal da obra de Kuchar ganha um novo fôlego quando começa a incorporar o vídeo analógico, em meados dos anos 80. Numa entrevista publicada em 1989, na revista *Pandemonium* (Stevenson, 1989: 77-78), George é questionado se acha que o vídeo irá alguma vez, em termos técnicos, substituir o cinema. Salvaguardando o quanto gosta de trabalhar com e ver filmes em película, o realizador, ao contrário de muitos dos cineastas da sua geração, não se mostra reticente à inovação. Porque lhe permite, por um lado, continuar a fazer filmes de baixo custo, e, por outro, aventurar-se em novos caminhos de experimentação. Na verdade, à época dessa entrevista, Kuchar já se havia convertido ao vídeo, apesar de afirmar ainda estar a “desenvolver o seu estilo” (Kuchar, em entrevista a Stevenson, 1989). É precisamente na segunda metade dos anos 80 que publica os seus primeiros vídeo-diários, que virá a manter a par de outras produções fílmicas

6. O primeiro filme dos irmãos Kuchar, *The Wet Destruction of the Atlantic Empire* (1954), foi realizado quando ambos tinham doze anos. Em conjunto, realizaram um total de quinze filmes.

7. O primeiro filme que George realizou em nome próprio foi *A Town called Tempest*, em 1962. Ver também *Lust for Ecstasy* (1963) ou *Hold me While I'm Naked* (1966).

até ao final da sua vida<sup>8</sup>. Nestes vídeos, a exploração do absurdo esmagador do quotidiano, característica do seu trabalho, torna-se mais assumida e despojada, perdendo muitos dos artifícios prévios, e voltando-se cada vez mais para a intimidade. O jogo de transgressão e a referência à estética *pop* permanecem, agora de uma forma mais subtil e acompanhando a evolução da própria cultura de massas: as suas referências deixam de ser filmes de Hollywood e a ficção científica e passam a ser também, e cada vez mais, os formatos televisivos.

### **2.1. Os meios de massas: independência e liberdade artística**

Por um lado, como já foi referido, a “traição” de Kuchar ao meio fílmico é uma decisão que lhe permite continuar a resistir como artista *underground* e contornar a massificação dos *media*.

Desde o seu surgimento que o vídeo se anunciava como um potencial motor de movimentos alternativos aos meios de comunicação vigentes: o aparecimento no mercado, no final dos anos 60, da primeira câmara “Portapak” deu origem ao desenvolvimento de diversos projetos comunitários reunidos pela promessa de uma “forma nova e participativa de lidar com imagem e som” (Nigg & Schweizerisches Landesmuseum, 2017: 17). Heinz Nigg, no catálogo de uma exposição sobre movimentos videográficos dos anos 70 e 80, recorda que, na América do Norte, foram “artistas, estudantes, hippies, inventores criativos e ativistas políticos do movimento do Maio de ‘68” os primeiros a manifestar interesse nas câmaras de vídeo portáteis, que viam como aparatos poderosos na construção de estruturas de informação alternativas. Esta era uma ferramenta que, em comparação com a película, se tornava muito mais barata – no que diz respeito ao valor dos materiais e à sua possibilidade de reutilização – e também mais prática, pois facilitava a visualização imediata das gravações: por estes motivos, “o carácter do vídeo era o de uma ferramenta que podia ser usada para diversos propósitos no dia a dia sem grande investimento, excessiva ambição artística ou a aura

8. A partir desta época, Kuchar passa a utilizar maioritariamente o vídeo para as suas produções pessoais e a película para grande parte das produções colaborativas realizadas no contexto das aulas de cinema que leciona no San Francisco Art Institute, desde 1971 até à sua morte.

dos filmes” (Nigg & Schweizerisches Landesmuseum, 2017: 17). Pelas mesmas características, também no meio artístico, o vídeo permitiu, à época do seu surgimento, uma maior liberdade de experimentação ao impulsionar, como indica Ina Blom, “[...] os artistas a tomar o poder mediático nas suas próprias mãos, utilizando técnicas televisivas para os propósitos não-instrumentalistas da arte” (2016: 277).

George Kuchar aventura-se nas especificidades do vídeo apenas em 1985, quando a Sony lança uma pequena câmara com ainda maior portabilidade que a “Portapak”. Sobre esta mudança de *media* escreveu alguns textos, sempre pontuados com a jocosidade que lhe é característica, reiterando sempre a escolha pela resiliência e independência enquanto artista, em detrimento da fidelidade ao meio fílmico que muitos outros realizadores preferiram manter. Num destes textos, depois de descrever algumas potencialidades e especificidades técnicas do meio, observa:

Este não é suposto ser um artigo sobre o vídeo *versus* filme ou vice-versa. [...] Isto é só para aqueles que foram incorrigivelmente envenenados (por um ou por outro) e que talvez estejam a ficar sem dinheiro e sem stock de película. Também é para aqueles que têm casas com pó e não conseguem trabalhar com negativos. (Kuchar, 2014: 188)<sup>9</sup>

## 2.2. Novos caminhos de experimentação: os diários

No entanto, a prontidão de Kuchar em converter-se ao vídeo indica uma consciência que vai além de questões puramente logísticas ou económicas. Antes do vídeo, em 1969, escrevia nuns apontamentos de ideias para uma aula de realização:

As grandes instituições fazem filmes pensando se irão ou não entreter as pessoas. Se tal não acontecer, perderão dinheiro e desistirão de fazer filmes. O homem comum faz filmes para se ver a si próprio, a sua vida,

9. Em “Shooting in 8mm Video”, 1987. Originalmente publicado em *Motion Picture*, Winter/Spring 1987. Da coleção dos Anthology Film Archives. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

e nós vemo-nos a nós mesmos, através dele, porque nós também somos homens comuns. (Kuchar, 2014: 27)<sup>10</sup>

A adaptação da prática do artista ao novo meio de comunicação parece tratar-se, assim, da apropriação de um utensílio que está mais de acordo com a sua forma de olhar o mundo. Ele serve na perfeição o entendimento que Kuchar tem sobre o que deve ser a arte: deve-se aproximar da vida “comum” e do homem “comum”. Com o vídeo, esta aproximação é apenas facilitada: a câmara transforma-se num objeto do quotidiano, que acompanha o seu meio envolvente – amigos, passatempos, viagens, animais de estimação, família, tarefas domésticas.

A sua obra vai-se assemelhando mais ao formato de um diário ou álbum de recortes. Esta afinidade não é apenas deduzida através de analogias estruturais, formais e discursivas, mas é indicada nos próprios títulos que o artista escolhe: por exemplo *Weather Diaries* – uma série de vídeo-diários iniciada em 1986, gravados num local de forte agitação meteorológica – e *Video Albums* – uma série de retratos de artistas e pessoas de algum modo ilustres do círculo de Kuchar, iniciada em 1985<sup>11</sup>.

Sobre a validade do diário enquanto objeto de mediação, é importante, adiante, apontar algumas investigações feitas sobre o género (de Man, 1984; Lebow, 2012; van Dijck, 2004), que contrariam o senso comum de que um diário é feito para ser lido/visto apenas por quem o cria. Em suma, o vídeo-diário realça, por um lado, o carácter sempre performativo do eu privado quando mediado e comunicado e, por outro, o surgimento de uma autenticidade latente no que resta entre o excesso do que se pretende expressar e o vazio de palavras e imagens.

Quando falamos do vídeo, como defende Ina Blom (2016: 36), é precisamente por este introduzir dimensões que não são familiares ao ser humano

10. Em “Possible Lecture Topics”. Publicado pela primeira vez em *The Film-Makers Lecture Bureau Catalogue* No.1, 1969. Da coleção de Jonas Mekas. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

11. É difícil determinar as datas em que estas séries terminam, uma vez que, a partir de certa altura, Kuchar começa a ser menos rigoroso com os títulos: na sua mais de uma centena de vídeos, há muitos mais ligados a estes temas do que os seis intitulados de *Weather Diary* e os cinco intitulados de *Video Album*.

que permite “uma pluralização da subjetividade que complexifica as suas dimensões reificadas e fetichistas”, e isto acontece de uma forma específica no vídeo-diário, através das suas características.

Por um lado, a portabilidade e praticidade do vídeo, em termos de captação e visualização, permitem que situações comuns sejam constantemente gravadas e regravadas, vistas e revistas – poder-se-ia falar de uma perda da aura da obra, mas, por outro lado, abre-se lugar àquilo que, de outra forma, seria mais provavelmente remetido ao domínio do erro. E, na obra de Kuchar, esta margem de erro é importante: como o próprio diz (Kuchar, 2014)<sup>12</sup>, se um dos defeitos apontados ao vídeo é a perda da aura no momento da visualização, o facto de o vídeo ser mostrado em ecrãs de pequeno formato retira também à audiência uma expectativa de “super-humanismo” do que está diante da câmara. Para a estética de Kuchar, que procura a humanidade no mais mundano, sujo e até visceral, os grandes formatos de projeção começavam a parecer desadequados.

Por outro lado, o vídeo é uma ferramenta que serve naturalmente (mais do que a película) a fragmentação da obra de George Kuchar. A sua pulverização em pequenas partes sublinha também a desagregação pós-moderna de uma ideia de identidade e de uma retórica subjetiva coesa. A sua obra dispersa-se: deixa de haver uma narrativa com início e fim, mas sim inúmeros vídeos curtos, espaçados no tempo, e que juntos poderiam constituir peças de um mesmo *puzzle*.

Por último, o vídeo permite uma autorreflexividade imediata no momento da construção – o autor observa-se a observar-se a si mesmo enquanto é observado por si mesmo. Este desdobramento visual do sujeito vai ao encontro da impossibilidade de representação de uma identidade total e de um contínuo estranhamento de si, do ser enquanto complexo e múltiplo, em diálogo com uma parte dele que já é sempre outro. Aqui se coloca uma das facetas da enunciação na primeira pessoa: a de que, como pertinentemente refere

12. Em “Shooting in 8mm Video”, 1987. Originalmente publicado em *Motion Picture*, Winter/Spring 1987. Da coleção dos Anthology Film Archives. Aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014).

Alisa Lebow (2012: s.p.)<sup>13</sup>, ao dizer “eu” estabelece-se sempre uma relação dialógica que impede uma individuação total. Mesmo que o conteúdo seja partilhado apenas consigo próprio, ao estar colocado em mediação, este *consigo próprio* é já uma dobragem, um ser que é mais do que um, contaminado pela sua mundividência e sociabilidade. O “eu ‘individual’ não existe sozinho, mas sempre ‘com’ o outro”, pelo que “o ‘eu’ está sempre já em relação” (Lebow, 2012: s.p.).

É útil salientar, ainda, a ideia de “autoficção” de Paul de Man (1984), quando fala, de uma forma abrangente, sobre o género autobiográfico, no qual o diário se incluiria. Contrariando a assunção de que um diário reflete factualmente a vida do seu autor, para de Man, que se foca na literatura, o ato de escrever sobre si mesmo é sempre uma “desfiguração”, uma vez que nem conosco mesmo conseguimos ser perfeitamente rigorosos, e muito menos objetivos. Neste sentido, escrever – ou produzir um vídeo – sobre si mesmo demonstra sempre “a impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos os sistemas textuais conformados por substituições tropológicas” (de Man, 1984). No diário, em particular, estão expostas todas as contradições e indefinições ao longo do tempo e a impossibilidade de relatar com exatidão aquilo que acontece: deste modo, expõem-se identidades complexas e em constante mutação, cuja experiência nunca chega, inevitavelmente, a coincidir com a linguagem (o texto é escrito depois do acontecimento e, mesmo o vídeo, é sempre posteriormente revisto e editado – quando isso acontece a experiência é já outra).

Assim, a prática autobiográfica e, especificamente, diarística, reflete o paradigma do sujeito contemporâneo – uma tensão existente na falha que existe entre a “individualidade de *jure*” e a tarefa de adquirir uma “individualidade de facto” (Bauman, 2004: 142-143), que leva o indivíduo a prosseguir uma eterna busca de identificações possíveis. Aqui são evidenciados os encontros e desencontros entre a realidade socialmente construída e a interioridade do autor que é, à sua vez, ele próprio instável e incompleto.

13. A afirmação de Alisa Lebow parte de uma análise do livro *Being Singular Plural*, de Jean-Luc Nancy (2000).

Em frente à câmara, Kuchar cria uma ficção de si próprio, que é o mesmo que dizer “produz-se a si próprio”. Esta *performance* é diferente, mas inseparável da sua faceta privada, já que a subjetividade é sempre, irremediavelmente, mediada por um olhar alheio. Kuchar parece ter bem consciência de que esta transgressão da realidade é tão ou mais autêntica do que o próprio real:

Todo um novo mundo de manipulação da realidade faz com que ela verdadeiramente pareça real. O subjetivo funde-se de forma criativa com o objetivo, acendendo uma luz neste universo que foi refratado pelas nossas próprias mentes e pelos mecanismos que as nossas mãos usam para reproduzir um novo mundo, mais pessoal. (Kuchar, 2014: 194)<sup>14</sup>

### 2.3. *Weather Diaries*

De entre os diversos vídeo-diários que George Kuchar produziu a partir dos anos 80, os *Weather Diaries* são a expressão última da simbiose entre uma fixação com eventos grandiosos, dignos de filmes de Hollywood, e a sua observação e desconstrução a partir de um lugar que é familiar a todos: o recolhimento nos mais íntimos dos momentos. Tudo tem início quando Kuchar se começa a refugiar periodicamente, com a sua pequena câmara de vídeo, naquele que poderia ser o local mais aborrecido do mundo, não fosse constantemente abalado por assombrosos fenómenos meteorológicos: em El Reno, Oklahoma. Iniciados em 1986, os diários mantêm-se ao longo de seis partes com este título, mas muitos dos seus elementos são transversais a um corpo fragmentado de trabalho desenvolvido até 2011<sup>15</sup>.

Há aqui um entrelaçamento de três esferas que é comum a todos os vídeos: por um lado, temos as tarefas quotidianas e as intuições do realizador sobre o que se passa à sua volta – o domínio do pessoal e do quotidiano –, cujas filmagens têm características muito semelhantes às dos vídeos amadores.

14. Em “Fuzzy”, aqui retirado da compilação editada por Andrew Lampert, *The Kuchar Reader* (2014), a partir de um texto original pertencente à George Kuchar Collection, Harvard Film Archive, Fine Arts Library, Harvard University.

15. Há alguns trabalhos que são, ainda, óbvias sequências destes primeiros *Weather Diaries*, mas com outros nomes, por exemplo, *Season of Sorrow* (1996), *Chigger Country* (1999); *Heavenly Features* (2005), *Centennial* (2007), *Hot Spell* (2011), são também todos filmados em El Reno com uma aproximação semelhante.

Kuchar volta a câmara para si mesmo – vemos constantemente grandes planos desajeitados do seu rosto com muco a escorrer-lhe pelo nariz ou a boca aberta cheia de comida – ou passeia-se pela casa e pelos arredores da casa com a câmara na mão, captando imagens tremidas, à medida dos seus passos. Neste campo do quotidiano, incluem-se registos das funções biológicas mais básicas, desde a sexualidade à alimentação, passando pela parte escatológica – aquilo que poderia ser uma ironia sobre algumas espetaculosas reportagens de televisão sobre os mais banais assuntos. Estes momentos são entrecortados por planos simples, muitas vezes estáticos, mas carregados de uma violência entrópica: o movimento meteorológico que o circunda – o domínio da natureza e do meio ambiente. E, na interposição entre estas duas esferas, encontramos a mediação social, por via de imagens televisivas, boletins radiofónicos ou notícias de jornal – o domínio dos *media*.

A relação entre estas três dimensões é estabelecida pela montagem feita por Kuchar na própria câmara e indicia-se, por um lado, através de relações formais. Há sequências e padrões que se repetem em diversos fragmentos de vídeo: da água que corre nos caminhos exteriores, passamos para a água que desce na pia; da nuvem avistada lá fora, saltamos para o vapor que sai da panela; o tornado que se avista ao longe ou surge nas imagens da televisão é interrompido pelo remoinho do autoclismo que evacua as fezes do artista. Um elemento recorrente, que se entrepõe muitas vezes entre as diversas sequências, é a janela, filmada do lado de dentro, que separa o refúgio solitário de Kuchar e a turbulência dos elementos naturais. De facto, exceto quando o clima permite uma saída confortável ao exterior, a maioria das filmagens e observações de Kuchar é feita a partir do quarto do hotel que habita ou então através de informações que recebe nos meios de comunicação. Da janela, Kuchar observa e comenta a atividade dos vizinhos, a quem a câmara raramente mostra, insinuando-se aqui também como uma espécie de *voyeur* solitário. Como nas imagens da televisão manipuladas por um *zapping* entediado, os cortes entre as filmagens de Kuchar são propositalmente abruptos, revelando o fastio do seu isolamento. Estes jogos entre interior e exterior, aventura e tédio, atividade e passividade, são marcados

também pelo som, que não é sempre síncrono com aquilo que é visto, e ajuda a estabelecer ligações entre os vários universos. Por exemplo, observamos a chuva lá fora, através da janela, enquanto ouvimos as previsões meteorológicas na televisão. Um outro exemplo é o uso de música clássica de tom épico, assustador ou grandioso, sobre a gravação de uma aventura do quotidiano, com ir à cidade ou limpar o WC.

Ao estabelecer todas estas relações, temáticas e formais, Kuchar chama-nos a atenção para a pequenez e isolamento do ser humano na relação com o mundo envolvente: a natureza avassaladora contra a qual pouco podemos, mas também as redes mediáticas nas quais estamos inseridos e que dominam a nossa perceção daquilo que nos rodeia. Ao mesmo tempo, reforça aquilo que temos em comum, enquanto seres humanos: o caricato do quotidiano, a inevitabilidade da satisfação das nossas necessidades mais animais, as nossas convivências pessoais. É nessa relação que Kuchar descobre uma brecha em todas as condicionantes impostas à comunicação: a vida do autor, do “eu” apresentado, passa, na formulação de Alain Bergala, a dizer-me “respeito precisamente por não se tratar da minha, mas porque é vivida num grau de perceção, de consciência, de sentimento de contingência verdadeira, muito próxima daquela em que eu vivo a minha” (2008: 33).

A pequenez do homem face ao que se passa à sua volta está, ainda, vinçada no próprio discurso oral de Kuchar, em frases que diz olhando para a câmara, como “quando as coisas se tornarem realmente más posso ligar a TV, ouvir os boletins [meteorológicos] e talvez esconder-me debaixo disto [móvel]” (Kuchar, 1986) ou “Na noite passada as tempestades pareciam um sonho... um mau sonho? Não, só um sonho molhado.” (Kuchar, 1988). Aqui, entendemos que Kuchar está a falar com outro: será connosco, espectadores, ou consigo próprio? A resposta será: nos dois. Por exemplo, em outros momentos são também mostradas fotografias e cartas pessoais recebidas. O ato de mostrar a fotografia ou de colocar na oralidade aquilo que está a ler revela o quão importante estes objetos são para ele, para ativar a sua própria experiência e veicular aquilo que quer dizer: são atos que tanto podem

servir a comunicação como a interiorização e uma construção de sentido para si próprio.

Nos diversos vídeos, mas sobretudo em *Weather Diary 3* (1988) – filmado num ano carente de tempestades –, observa-se um crescente aborrecimento à medida que o tempo passa. É curioso como esse aborrecimento é expressado através do aumento da velocidade de passagem entre imagens e do recurso a metáforas expressivas de uma decadência fastidiosa: os mosquitos, as viroses, a comida enlatada. A performatividade desta situação construída, que poderia ser interpretada como real, é também desmascarada pelo sentido de humor transversal à obra de Kuchar. Por exemplo, no final de *Weather Diary 1* (1986), Kuchar mostra-se no limite da sua exasperação: “Os dias têm derivado em noites, noites em dias... Vou perder a consciência!” E com esta frase atira-se para o chão, num gesto visivelmente fingido, mas também vivido, e que possivelmente fez parte de uma estratégia pessoal para passar o tempo. Fechado num quarto de hotel, entretendo-se a montar estas *mise-en-scènes*, Kuchar vem apenas relembrar ao público o carácter autêntico e encenado de todos os diários.

### 3. Sobre a chegada do vídeo às mãos dos cibernautas

Avançando agora, num salto cronológico de quase quinze anos, para o ano de 2000, encontramos Adrian Miles a publicar o seu *vogma manifesto* e a prever os usos do vídeo nas primeiras experiências de publicação em rede. Além de *videoblogger*, Adrian Miles foi um dos primeiros investigadores a debruçar-se sobre plataformas *online* que incluíam vídeo e que vieram depois a ser conhecidas como *videoblogs* (que ele começou por denominar *vog*<sup>16</sup>). O manifesto declarava que um *vog* deveria estar de acordo com os seguintes princípios:

respeita a banda larga

não é vídeo em *streaming* (não é a reinvenção da televisão)

16. Muitos outros termos foram utilizados por diversos autores desde o surgimento dos primeiros vídeos *online*. Em *Videoblogging before Youtube*, Trine Bjørkmann Berry incorre numa arqueologia dos primeiros *videoblogs*, e dá conta também dos vários termos utilizados.

usa vídeo e/ou áudio performativo  
é pessoal  
usa os experimentos tecnológicos de gravação de áudio e vídeo disponíveis  
situa-se entre o escrito e o televisivo  
explora a proximidade entre as palavras e a imagem em movimento  
é o Dziga Vertov com um mac e um modem. (Miles, 2010)

Mais tarde, numa revisão do manifesto, Miles viria a explicar as motivações de cada princípio, dissecando as suas premissas. Uma questão importante, implícita ao texto, é a da experimentação e adaptação a uma materialidade específica, que, mais uma vez, como conferimos quando olhamos também para os videastas dos anos 80, está intimamente relacionada com uma questão económica, logística e de independência criativa:

Uma faceta social chave do *vogma manifesto* era pensar o videoblogging como uma prática quotidiana, e não como algo que existisse apenas nos confins privilegiados das universidades do primeiro mundo ou empresas de media globais. (Miles, 2010)

Também na *web*, os *videoblogs*, por assentarem numa tecnologia simples e mais acessível, procuravam mais do que “um mercado digital, um lugar de contacto, comunhão e comunidade” (Bjørkmann Berry, 2018: 11). Há ainda que ter em conta que, numa primeira fase, os *videobloggers* eram, na sua generalidade, amadores – no sentido de não remunerados pela sua atividade – e, mesmo que alguns deles já trabalhassem com vídeo, o *videoblog* era visto como um espaço de liberdade criativa.

Por outro lado, o facto de Miles apresentar estas premissas na forma de manifesto, dá-nos conta da vontade de levantar um movimento que procura alternativas de participação num ciberespaço ao qual estiveram sempre associadas promessas de democracia e participação, mas que, como se sabe, foi criado com propósitos governamentais e bélicos e, mais tarde, remetido a elites de domínio tecnológico e comercial. É transversal a vários dos primeiros *videobloggers* conhecidos – não só Adrian Miles como Steve Garfield,

Ryanna Holdson ou Michael Verdi – uma ideia fundamental: o importante é filmar e publicar aquilo que estiver mais próximo, com as ferramentas disponíveis, porque “não jogar o jogo da televisão é mais divertido” e, na *web*, “pode-se fazer o que se quiser” (Hodson & Verdi, 2005: s.p.).

### 3.1. Videoblogs

Voltando ao manifesto de Adrian Miles, é interessante perceber que já aqui se estabelece também uma relação entre acessibilidade – e alguma precariedade – dos meios utilizados, e o tipo de conteúdo criado: o “pessoal, fragmentário e em pequena escala” é privilegiado (Miles, 2010: s.p.). No caso do vídeo digital em rede, ele esteve na sua génese sempre ligado a uma ideia de página pessoal, a ser atualizada e completada. O facto de diversas linguagens poderem convergir – a escrita, o vídeo, o som, as hiperligações – surge como potencial ferramenta para uma produção de uma história pessoal ainda mais particular e original.

A fluidez de um estilo pessoal é sublinhada na sua continuidade e quotidianidade da criação de fragmentos:

Como num blog, as entradas valem por si, mas a densidade e a textura de um bom blog emergem da sua forma serializada, a variedade e a relação entre as entradas, assim como o seu profundo engajamento com e a partir da vida do seu autor. Não são meramente uma reportagem, não excluem o pessoal, social, desenvolvendo uma espécie de gíria quotidiana. (Miles, 2010: s.p.)

Neste aspeto, parece persistir uma coincidência entre uma ideia de resistência ao poder mediático e a de pessoalização, tal como aconteceu com os primeiros videastas. Além disso, o impulso diarístico e as características do vídeo-diário que enumerámos antes, quando observámos a obra de George Kuchar, são absorvidas também por esta nova geração.

No entanto, no *vogma manifesto* está também implicada uma novidade relativa às especificidades do meio: a interatividade – aquilo que Miles chama de vídeo e áudio “performativos”. Os conteúdos publicados na rede não servem

apenas para serem vistos, mas também para serem comentados, clicados, partilhados: para que haja com eles uma interação. O carácter dialógico do sujeito em rede é, de acordo com José van Dijck (2004), e por este motivo, reforçado. A autora reitera ainda que os próprios diários tradicionais não seriam apenas recipientes de desabafos da vida privada, mas uma forma de participar ativamente nessa mesma vida, uma vez que esta prática “coexiste com um sem número de outros hábitos comunicativos e práticas culturalmente determinadas” (van Dijck, 2004: s.p.). E, ainda que os *videoblogs* sejam ferramentas não apenas de autorreflexão, mas também de troca com outros cibernautas, para a autora, a “sincronização [...] não proíbe a autorreflexão, assim como a privacidade não exclui a abertura” (van Dijck, 2004: s.p.). Na rede, o exercício de atualização de um *videoblog*, de contar uma história pessoal, torna-se indiscutivelmente a experiência em si, “uma construção de si que é sempre mediada por ferramentas de comunicação e expressão”, como nos diários de Kuchar, nos quais o limite entre a arte e a vida é difícil de decifrar, “o meio é a experiência, não a mensagem” (van Dijck, 2004: s.p.).

No entanto, ainda que esta possibilidade de interação não altere, em si mesma, o significado de uma ação que se situa no limbo entre o público e o privado, o facto de os *videoblogs* se basearem numa dinâmica de participação coletiva foi rapidamente entendido como uma oportunidade de mercado. Assim, por último, e porque o *videoblogging*, nas cerca de duas décadas desde o seu surgimento, foi praticamente na sua totalidade absorvido por redes sociais associadas a grandes corporações, como o YouTube, cabe referir que a produção do sujeito “singular-plural”, imanente da obra de artistas dos anos 1980, como George Kuchar, fica na contemporaneidade subjugada a uma pluralidade que já não é a do homem comum, mas, novamente, a de entidades com fins comerciais.

Se, por exemplo, os primeiros vídeos de Adrian Miles<sup>17</sup> consistiam em verdadeiras peças experimentais nas quais convergiam imagens do quotidiano,

17. Ver *Video Blog::Vog*, um poema eletrónico disponível em <https://ilovepoetry.org/?p=246>.

texto e efeitos criados através de *softwares* específicos, aprendidos de forma autodidata, nos nossos dias, a tendência é para que, na rede, a ideia de singularidade seja trocada pela de personalização a partir de escolhas pré-determinadas. Como verificamos numa pesquisa simples pelos vídeos mais vistos no YouTube, identificam-se facilmente os modelos que oferecem mais visualizações, mais investimento – os mais passíveis de serem capitalizados. Como adverte Peter Hughes, na rede houve um deslize demasiado precoce para “uma obsessão consigo próprio, com implicações políticas inteiramente consistentes com o domínio atual do neoliberalismo” (2012: s.p.). Os processos de produção e conteúdos criados não são já só específicos dos *media* utilizados, mas também destas plataformas, com pré-formatos intencionalmente vinculados.

#### **4. Reflexões finais**

Se, para Agamben (2014), e no desdobramento do pensamento de Foucault, a verdadeira política acontece precisamente nos elementos que se cruzam das biografias individuais, no “uso comum dos corpos”, é ele também que observa que a singularidade da vida privada foi já apropriada por uma indústria da subjetividade: as novas tecnologias que se apresentam como dispositivos de subjetivação convertem-se, no seu limite, em dispositivos de *des*-subjetivação que vigiam, controlam, atribuem características, tornam o sujeito de hoje num empresário de si próprio “que se explora a si mesmo” (Han, 2015: 14).

Não pretendendo concluir com uma observação demasiado pessimista, estes comentários são importantes para chegar àquela que me parece a relação fundamental da obra de George Kuchar com a prática dos *videoblogs*: Kuchar desenha uma espécie de oráculo de uma subjetividade por vir e de uma prática que se tornou relevante.

Ele é, em *Weather Diaries*, o sujeito alienado da magnitude do mundo que o rodeia por uma quantidade colossal de informação com a qual é constantemente bombardeado. Este sujeito procura formas alternativas para se aproximar e falar sobre essa magnitude, geridas por si próprio, mas percebe

que os mais excepcionais vislumbres que ele pode oferecer são aqueles que ele inventa a partir das peripécias mais banais da sua existência: as que tocam os outros “homens comuns”, também eles bombardeados dentro das suas próprias bolhas.

Julgo que é importante, antes de mais, reter como a ideia de liberdade, tanto de expressão, como de experimentação, foi estando, nos últimos anos, muito associada a uma abordagem subjetiva e pessoal e à exploração da experiência íntima e do quotidiano – aquilo que todos partilhamos, dentro da nossa multiplicidade.

No entanto, e embora haja ainda, naturalmente, muitos cibernautas que procuram formas de resistência e independência, o ponto em que tendencialmente o sujeito contemporâneo diverge da quase-previsão de George Kuchar situa-se na abdicação do exercício de invenção da linguagem a partir dos *media* disponíveis. Se o artista utiliza o vídeo-diário como procura e reconhecimento de uma singularidade partilhável – a experiência enquanto mensagem –, a comunidade de *videobloggers* vai sendo rapidamente absorvida por dispositivos empenhados em eliminar a singularidade das suas experiências e das suas formas de inventar, convertendo-as em linguagens pobres, convencionadas por dispositivos de poder.

### Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2014). Guy Debord e a clandestinidade da vida privada. L. Carvalho (Trad.). *Revista Punkto* [Revista Online]. Disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2014/10/guy-debord-e-clandestinidade-da-vida.html>.
- Bauman, Z. (2004). *Community: Seeking safety in an insecure world*. Cambridge: Polity Press.
- Bergala, A. (2008). Si “yo” me fuera contado. In G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-33). Madrid: T&B Editores.

- Björkmann Berry, T. (2018). *Videoblogging Before YouTube*. Institute of Network Cultures. Disponível em: <https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2018/06/Videoblogging-Before-YouTube-web.pdf>.
- Blom, I. (2016). *The autobiography of video: The life and times of a memory technology*. Berlin: Sternberg Press.
- de Man, P. (1984). Autobiografia como Des-Figuração. In *The rhetoric of romanticism* (pp. 67–81). Nova Iorque: Columbia University Press. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#Wfyp8Ndl82w>.
- Han, B.-C. (2015). *Psicopolítica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hodson, R., & Verdi, M. (2005). Freevlog.org. *Freevlog.org*. Disponível em: <http://freevlog.org/>.
- Hughes, P. (2012). Blogging Identity.com. In A. Lebow (Ed.), *Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary (e-book)*. Nova Iorque: Wallflower Press.
- Kuchar, G. (1986-1990). *Weather Diaries* (1-6). LUX Library.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Weather Diary 1*. LUX Library.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Weather Diary 3*. LUX Library.
- \_\_\_\_\_. (2014). *The George Kuchar reader* (A. Lampert, Ed.). S.l.: Primary Information.
- Lebow, A. (Ed.). (2012). Introduction. In *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary (e-book)*. Nova Iorque: Wallflower Press.
- Miles, A. (2010, julho 5). *Vogma manifesto*. Adrien Miles. Disponível em: <http://vogmae.net.au/ludicvideo/commentary/vogmamanifesto.html>.
- Nigg, H., & Schweizerisches Landesmuseum (Eds.). (2017). *Rebel video: The video movement of the 1970s and 1980s: London, Bern, Lausanne, Basel, Zurich*. Zurich: Scheidegger & Spiess.
- Renan, S. (1967). *An introduction to the American underground film*. Boston: Dutton.

- Stevenson, J. (1989). George Kuchar. *Pandemonium: freaks, magicians & movie stars issue*, 59-106.
- van Dijk, J. (2004). Composing the Self: Of Diaries and Lifelogs. *The Fibreculture Journal*, 3(12). Disponível em: <http://three.fibreculturejournal.org/fcj-012-composing-the-self-of-diaries-and-lifelogs/>.
- Youngblood, G. (2006). *Underground Man*. Chicago: Video Data Bank.

## **A ENCICLOPÉDIA COMO ARTE CINEMATOGRAFICA: ENSAIO SOBRE UM GÉNERO IMPOSSÍVEL E INDISPENSÁVEL**

Luís Nogueira

A presente reflexão resulta de uma inquietação e de uma intuição, ambas latentes há algum tempo. A inquietação: se existe o cinema enquanto documento ou o cinema enquanto ensaio ou mesmo o cinema enquanto poema ou enquanto diário, por que motivo a hipótese de um género cinematográfico a que poderíamos chamar *cinema enciclopédico* nunca se manifestou ao longo da história do cinema enquanto forma desejada ou categoria tentada? Porque nunca a sua morfologia se foi verdadeiramente delineando, quanto mais estabilizando? Será porque a sua formulação nunca conseguiu rivalizar com a narração empática da ficção? Nem com a urgência testemunhal do documentário? Ou com a liberdade transgressiva do cinema experimental? Ou com a ilimitação imaginária da animação? Ou mesmo com a especulação intrínseca do filme-ensaio? Como consequência desta inquietação, surge a intuição: mesmo que não nomeado enquanto tal, esse cinema existe, mais não seja, porque precisamos dele.

O que aqui propomos é o esboço de um género que classificamos ao mesmo tempo como impossível (condenação que pesa sobre qualquer projeto enciclopédico, verbal ou visual, literário ou fílmico) e como indispensável (não são poucas nem despidiendas as propostas cinematográficas que evocam esse *pathos* do universalismo epistemológico), e através dele pretende-se precisamente colocar o artístico e o enciclopedístico, por um lado,

e o enciclopedístico e o cinematográfico, por outro, em relação. A busca por esse enciclopedismo cinematográfico convocará alguns nomes evidentes da história do cinema – de Vertov a Godard, de Resnais a Marker, de Frampton a Greenaway –, mas igualmente contributos extracinematográficos, como os enciclopedistas D’Alembert e Diderot, o romântico Novalis, o simbolista Mallarmé, o clássico Platão ou o moderno Benjamin.

## 1. A enciclopédia como arte

Começemos pela consideração da enciclopédia como arte. Esta consideração contraria certamente a ideia comum de enciclopédia enquanto dispositivo, preferencialmente, destinado a organizar informação, a servir como instrumento de pesquisa e a obedecer a uma lógica de rigor, de síntese e de sistematização do saber. Aparentemente, nada aqui, neste registo, haveria de criativo; como referem os organizadores da famosa *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1772), o objetivo seria a criação de uma obra que constituísse uma espécie de ciência universal, capaz de reunir o saber de todas as artes, ciências e ofícios. Como se lê no Discurso Preliminar, escrito por D’Alembert:

A obra cujo primeiro volume publicamos hoje tem dois objetivos. Como Enciclopédia, deve expor, tanto quanto possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos; como Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios, deve conter, sobre cada ciência e cada arte, seja liberal, seja mecânica, os princípios gerais em que se baseia e os detalhes mais essenciais que formam o seu corpo e substância. (D’Alembert & Diderot, 2015a: 47)

E, mais adiante na obra, podemos ainda ler:

A palavra enciclopédia significa encadeamento de conhecimentos; é composta da preposição grega *en* e dos substantivos *círculo* e *conhecimento*. Com efeito, a finalidade de uma enciclopédia é reunir os conhecimentos dispersos pela superfície da Terra, expor seu sistema geral aos homens com que vivemos e transmiti-los aos que virão depois

de nós, a fim de que os trabalhos dos séculos passados não tenham sido inúteis para os séculos vindouros, que nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, sejam ao mesmo tempo mais virtuosos e mais felizes, e que não morramos indignos do gênero humano. (D'Alembert & Diderot, 2015b: 158)

Mas há dois aspetos que vale a pena sublinhar, indo de encontro às palavras de Diderot, precisamente no verbete “Enciclopédia” da obra. Um que remete para uma espécie de intertextualidade latente em qualquer projeto enciclopédico:

Por meio da ordem enciclopédica, da universalidade dos conhecimentos e da frequência das remissões, as relações aumentam, as ligações expandem-se em todos os sentidos, a força da demonstração cresce, a nomenclatura se complementa, os conhecimentos se aproximam e se fortalecem. (D'Alembert & Diderot, 2015b: 207)

E um outro que alude à diversidade formal: “se há obra que comporta a variedade no estilo, é uma enciclopédia” (D'Alembert & Diderot, 2015b: 232). Ora, essas são precisamente duas das características formais que nos interessa salientar nessa espécie de poética enciclopédica que encontramos em cineastas como Godard ou Greenaway: a quase incomensurabilidade das relações intertextuais e a multiplicidade estilística que atravessa estas obras. Ver o enciclopedismo como arte significaria, portanto, abrir e expandir a ideia de arte e, no que aqui nos interessa, de cinema, bem para além de substantivos como imaginação, criatividade, inovação, genialidade, originalidade (nenhum deles, certamente, dispensável ou declinável, em qualquer caso) para acolher igualmente operações como erudição, apropriação, abrangência, risco, inacabamento, impossibilidade (todas elas integrantes de uma grelha analítica da *poiesis* contemporânea). A ser assim, numa genealogia do enciclopedismo enquanto poética, encontraríamos uma muito vasta constelação de obras, objetos e projetos em torno dos quais a ideia de uma *enciclopoiética* se pode ir instaurando: os gabinetes de curiosidades, onde se aglutinavam o maravilhoso, o raro e o estranho; as listas, às quais

Umberto Eco dedicou um precioso volume; os atlas, dos quais, por exemplo, Aby Warburg e Gerhard Richter fizeram um dispositivo cognitivo e artístico; todos os arquivos, museus e, mais contemporaneamente, bases de dados; os teatros da memória; as séries e projetos fotográficos de Maxime Du Camp, Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Alphonse Bertillon, August Sander, Sebastião Salgado, Irving Penn ou Andreas Gursky; o *Ulysses*, de Joyce, ou os enciclopedistas da *Fundação*, de Asimov; o projeto das Arcadas de Benjamin; as séries de Claude Monet, de Paul Cézanne, de Camille Pissarro, de Andy Warhol ou dos minimalistas; as naturezas mortas; as gravuras de François Desprez ou Albrechtus Seba; as genealogias da Bíblia e o populoso olimpo helénico; a pléiade de super-heróis ou o incommensurável sublime das metrópoles da ficção científica. De algum modo, é quase como se a estatística se tornasse fator criativo. E como se os *data* se tornassem não apenas matéria, mas também morfema.

## 2. Um género impossível

É precisamente a assunção de impossibilidade e inacabamento a que aludimos anteriormente – e que a constelação enumerada indicia – um dos fatores mais promissores de fascínio, a nosso ver, de um hipotético cinema enciclopédico. De algum modo, é como se a consciência da finitude dos recursos e da infinitude do horizonte convergissem para uma poética do infinito. E aqui recorreremos, de forma nevrálgica, a Hollis Frampton, que num dos seus muitos textos de lúdica, lúcida e penetrante reflexão sobre o cinema e as imagens, nos fala precisamente de um “cinema infinito” (Jenkins, 2009: 134), a propósito do qual descreve o labor de uma “polymorphous camera” que “has always turned, and will turn forever, its lens focused upon all the appearances of the world [...]. A still photography is simply an isolated frame taken out of the infinite cinema” (*Ibid.*). E adianta:

If we are indeed doomed to the comically convergent task of dismantling the universe, and fabricating from its stuff an artifact called The Univer-

se, it is reasonable to suppose that such an artifact will resemble the vaults of an endless film archive built to house, in eternal cold storage, the infinite film. (*Idem*: 137)

É a partir desta proposta de um cinema infinito que a poética enciclopédica, ou enciclopoiética, nos surge em toda a sua evidência: “I glimpse the possibility of constructing a film that will be a kind of synoptic conjugation of such a tour – a Tour of Tours, so to speak, of infinite film, or of all knowledge, which amounts to the same thing” (*Idem*: 138). Cinema e conhecimento equivalem-se; então, e na sua absoluta abrangência, o filme – cada filme como parte do filme de todos os filmes – torna-se enciclopédico. É então, igualmente, que essa infinitude entra, como fator demiúrgico, na consciência utópica da impossibilidade: “I cannot generate the infinite cinema that I posited then. But I can generate a grammatically complete synopsis of it” (*Idem*: 241), diz Frampton. Mas entra também na consciência utópica da potencialidade: “I think it offers to the spectator the possibility of a posture that’s so active in relation to the work that it borders on the utopian or it is utopian” (*Idem*: 235). Uma utopia que, como todas, está condenada à impossibilidade, mas assume para si mesma, e no seu interior, essa propensão assistemática, inacabada, aberta, desmesurada, enquanto ato demiúrgico.

Este enciclopedismo utópico pode ser igualmente encontrado, com notável paralelismo, em Mallarmé, numa carta que o poeta escreveu a Paul Verlaine, datada de 1885, na qual nos fala da Grande Obra: “Eu sempre sonhei e tentei outra coisa, com a paciência de um alquimista, pronto a sacrificar toda a vaidade e satisfação, como quem queima os seus móveis e as vigas do seu telhado, para alimentar a fornalha da Grande Obra” (Mallarmé, 1991: 14). É esta Grande Obra que se encarrega de explicitar, como se de um enigma se tratasse: “O quê? É difícil dizer: um livro, simplesmente, em muitos volumes, um livro que é um livro, arquitetónico e premeditado, e não uma coleção de inspirações ao acaso, por mais maravilhosas que sejam” (*Ibid.*). E como se a própria impossibilidade do projeto se sobrepusesse à descrição do mesmo, acrescenta: “irei mais longe e direi: o Livro, persuadido de que, no fundo, há apenas um” (*Idem*:15). O paralelismo com Frampton volta a

ser notório na incompatibilidade do utopismo idealista com a limitação intelectual, temporal e espacial do labor humano: “poderei não ter sucesso em fazer este trabalho como um todo (seria necessário ser eu não sei quem para isso), mas mostrarei um fragmento [...], indiciando todo o resto, para o qual não é suficiente uma vida” (*Ibid.*). Uma grande-obra-fragmento que é também um livro de todos e, conseqüentemente, anónimo: “[...] conterà várias séries; pode até continuar indefinidamente (ao lado do meu trabalho pessoal, o texto, acredito, será anónimo, falará de si mesmo e sem voz de autor)”. Tanto o livro infinito como o filme infinito estão, pois, condenados ao inacabamento. É esse inacabamento que ganha uma dimensão simultaneamente trágica e bela quando colocamos lado a lado Frampton e Novalis, o poeta romântico ao qual voltaremos mais adiante, também ele assomado por essa ambição enciclopédica: Frampton deixa inacabada, com a sua morte, aos 48 anos, o projeto *Straits of Magellan: Drafts & Fragments* (um ciclo de filmes para ser mostrado ao longo de 371 dias); Novalis deixa inacabada a sua enciclopédia romântica com a morte precoce aos 29 anos, feita de fragmentos, aforismos e escritos diversos.

Esta ideia de inacabamento acaba por, de alguma forma, encontrar algum conforto naquilo que poderíamos chamar o axioma fundamental da criação moderna e contemporânea, pelo menos desde os movimentos e manifestos vanguardistas do início do século passado: a falha. É a falha – nas suas diversas declinações, como o erro, a lacuna, o salto, o hiato, a cesura, o informe – que se torna o móbil poético e estético por excelência, no último século, após a ilusória perfeição, harmonia e totalidade da tradição clássica ter conhecido uma parcial, ainda que significativa, decadência. Se quisermos manter o nosso argumento com Mallarmé, bem podemos falar do poema *Un Coup de Dès Jamais n’Abolira le Hasard* (publicado em 1897) como um gesto de rompimento com o axioma criativo anterior e um exemplo inaugural dos novos procedimentos artísticos. Ou, ficando com Frampton, podemos identificar também este credo e atitude, o epítome da arte do século XX, nas quatro operações do que ele chama “misreading” – “substitution, constriction, augmentation, displacement” (*Idem*: 151) –, conjunto de práticas que

contrariam ou sabotam os axiomas vigentes e convencionais, e que, a prazo, eles próprios acabam por se transformar em novos axiomas.

Aderindo à ideia de que: a) uma obra já não precisa aspirar a uma beleza clássica, feita de harmonia, totalidade ou fechamento, tão típicos das artes poéticas tradicionais; b) para acompanhar o *zeitgeist* poético, a arte passou, desde o início do século XX e dos manifestos prolíferos e contestatórios, a denotar algum grau de transgressão ao cânone; c) em tempos mais recentes, a apropriação se tornou norma na *poiesis* contemporânea e redefiniu a arte; d) o lugar do sujeito enquanto criador ou espectador se tornou volátil, depois da *morte do autor*; e) todos os contextos se tornaram permeáveis e intermutáveis, da arte à política, da ciência à cultura; f) se está sempre condenado a falhar... o cinema enciclopédico encontraria um lugar inteiramente justificado ao lado de um conjunto de procedimentos como o fragmento, a elipse, o acaso, o improvisado, o erro, e de nomes como Duchamp, Joyce, Brecht, Beckett, Cage, Barthes ou Derrida, os quais, poética e filosoficamente, caracterizam quer os tempos atuais quer o século XX. Ou ao lado de experiências-limite, como os *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, ou o mapa-território do pequeno texto *Sobre o Rigor na Ciência*, de Jorge Luis Borges, os quais, cada um à sua maneira, nos indicam a potência (por isso indispensável) e os limites (por isso impossível) de um cinema enciclopédico.

Teríamos então: um cinema fascinante porque interminavelmente incompleto; inconsequente porque impossivelmente axiomático.

### **3. Um género indispensável**

Um género impossível não significa um género inexistente. Apenas um género que não é nomeado nem convencionalizado nem delimitado nem canonicado. Mas é um género indispensável precisamente porque existe, mesmo que subterrâneo ou fantasmaticamente, e porque é necessário. Se o mundo existe para ser um livro, também pode – e deve – existir para ser um filme, como bem sabemos de Godard ou Greenaway, e esse livro e esse filme bem podem ter uma morfologia enciclopédica. O cinema, ao longo da

sua história, ofereceu-nos, não todas, mas algumas possibilidades de um filme-mundo, um contributo específico, e não descartável, para uma metapoética, ou, como veremos adiante, uma enciclopoiética.

Falamos de metapoética buscando na ideia de poesia transcendental de Novalis a sua base, e cruzando-a com a ideia de metahistória de Frampton. Para Novalis, a poesia transcendental é um misto de filosofia e poesia (1992: 43), a qual “trata do espírito antes de ele se tornar espírito” (*Idem*: 83). Para Frampton,

o metahistoriador do cinema ocupa-se com a invenção de uma tradição, ou seja, um conjunto coerente e flexível de monumentos discretos, destinados a dar consistência ao crescente conjunto da sua arte. Essas obras podem não existir, e então é o seu dever criá-las. Ou podem já existir, algures fora dos domínios intencionais da arte. E então ele tem de as refazer. (Jenkins, 2009: 136)

O que seria essa metapoética? Uma espécie de poética total, potencial, infinita, transversal, substantiva, metafísica até, capaz de encontrar na heterogenia das formas de expressão, de pensamento ou de ação, a homologia que liga tecnologia e arte, cultura e natureza, religião e ciência, o humano e o maquínico. A poética seria então, aqui, algo absolutamente vasto, como o mapa de Borges, percorrendo todas as instâncias da existência humana, indo de encontro ao que, por exemplo, Shelley escreveu, em 1821, em *A Defence of Poetry*: “Poets are not only the authors of language and of music, of dance, and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life” (1904: 19). Tal ambição (supra)poiética encontraria na lógica enciclopédica, em nosso entender, as condições para uma prática específica do cinema e da arte, fundindo pensamento e sensibilidade, filosofia e poesia, matemática e ficção. Como diz Novalis, “a filosofia eleva a poesia ao nível de axioma [...]. A filosofia é a teoria da poesia” (1992: 53). E, “no fim, tudo se torna poesia” (*Idem*: 12).

A arte – e o cinema – enciclopédica seria, mas apenas em certa medida, o local da mais vasta amálgama do humano, capaz de, num gesto integrado e ao mesmo tempo disperso, totalizante e ao mesmo tempo heteróclito, englobar as diversas instâncias do humano, distribuídas em três eixos: o das ações (que se repetem), o das instituições (que as avaliam) e o das regulações (que as regram). No eixo das ações, encontram-se o ritual, o programa, o cânone, o dispositivo, o procedimento, o axioma e o algoritmo. Cada uma destas ações encontra o seu contexto específico no eixo das instituições: na religião, na cultura, na arte, na sociedade, no jogo, na ciência e na tecnologia. E essas instituições regram essas ações através de crenças, valores, convenções, normas, regras, princípios e códigos que constituem sistemas de regulação.

Em cada um dos extremos destes eixos, como que a sinalizar a diferença entre os polos, mas também a semelhança que os perpassa, encontramos: de um lado, um pendor mais poético; do outro, um pendor mais prosaico. No extremo poético, convivem ou acumulam-se o espiritual, o sagrado, o lúdico, o escapista, o cerimonial e o esportivo, todos eles recobertos pelo diáfano da aura; no extremo prosaico, convivem e acumulam-se o funcional, o secular, o sério, o eficiente, o teleológico e o autoral, todos eles ameaçados pelo medo da falha. É precisamente porque a (meta)*poiesis* se estende entre estes extremos, ao longo destes eixos, que o cinema enciclopédico deveria ter um estatuto próprio bem vincado e uma existência menos do que secreta, e ser mais do que mera insinuação ou ocasional especulação. Devia ser algo que não se cingisse à linguagem verbal ou visual ou artística, mas que perpassasse todas as linguagens. Ou, como diz Frampton, “a theory of poetry [and *poesis*], an enunciation of the axiomatics of language”. Ou que fosse algo para lá das linguagens, ou que retomasse e exponenciasse o pensamento antecipatório, utópico, futurista, de Novalis:

Será uma Idade de Ouro, quando todas as palavras se tornarem palavras figurativas – mitos –, e todas as figuras se tornarem figuras linguísticas – hieróglifos –, quando aprendermos a dizer e escrever figuras, e

aprendermos a esculpir e fazer música com palavras. Ambas as artes existem juntas, estão indivisivelmente ligadas e se aperfeiçoarão simultaneamente. (2007: 206)

No fundo, o cinema enciclopédico permitiria levar tão longe quanto possível aquilo que Frampton vislumbrou em Eisenstein, uma espécie de ligação entre a linguagem natural universal e a máquina perfeita:

Parece plausível sugerir que ele vislumbrou, mesmo que rapidamente [...], a construção de uma máquina, parecida com o cinema, mais eficiente do que a linguagem, capaz de, entrando diretamente em competição com a linguagem, transcender a sua velocidade, abstração, densidade, democracia, ambiguidade, poder [...]. Se tal objeto existisse, uma consequente mecânica celestial do intelecto revelaria um corpo chamado Linguagem e um corpo chamado Filme, em simétrica e mútua órbita, em perpétuo e dialético movimento. (*Idem*: 169)

Esse cinema/filme utópico talvez permitisse responder à questão colocada por Frampton em *A Pentagram for Conjuring the Narrative*: “what are the irreducible axioms of that part of thought we call the art of film?” (*Idem*: 143) e, partindo dela, aceder ao Agnoton: “há rumores de que um buraco rasgado no próprio tecido do espaço, de onde nenhuma energia escapa, marca o lugar onde o Agnoton, o poliedro preto do Inominável, desapareceu” (*Idem*: 148). E, para estabelecermos a ligação a um outro signo-infinito, nem conceito nem figura, pré-linguístico e pós-hermenêutico, o Agnoton bem poderia ser o monólito de *2001 – A Space Odyssey* (1968): supercomputador ou deus? Ou serão a mesma coisa?

Esse cinema, esse filme, seria um momento liminar, o prenúncio de algo mais, algo novo, algo diferente, algo lá à frente, sempre inalcançável. Diz Frampton: “cinema is the Last Machine. It is probably the last art that will reach the mind through the senses” (*Idem*: 136). Essa seria, então, a outra face de uma mesma utopia: “since all the parts fit together, the sum of all films, all projectors and all cameras in the world constitutes one machine,

which is by far the largest and most ambitious artifact yet conceived and made by man” (*Idem*: 137).

#### 4. O cinema como enciclopédia

Nos escritos fragmentários de Novalis podemos encontrar muitas ideias dispersas, fecundas, informes, profundas, algumas mesmo prévia e especulativamente cinemáticas, capazes de, com séculos de distância, dialogarem com Frampton – ou com Godard, ou com Resnais, ou com Greenaway, ou com Gance. À sua maneira, nas suas deambulações especulativas, nas suas tentativas e devaneios, nas suas inconseqüências e irreverências, há uma espécie de fora de campo da *poesis* que nos parece oferecer constantes desafios e desdobramentos teóricos e conceptuais. Daí que uma metahistória e uma metapoética que os tenha como ponto de partida nunca possam ser vistas apenas enquanto tal, mas convoquem ou exijam mesmo outros prefixos: supra/poética, trans/poética... enciclo/poética. Ou, no limite, uma utopoética, um lugar onde todas as ações criativas se encontram, sejam elas poéticas ou prosaicas, visuais ou verbais, científicas ou artísticas, configurando, de modo volátil e efêmero, uma poética potencial, exponencial, logo infinita, logo falhada, logo, também, uma distopoética. Uma poética da deriva, do esboço, do esquisso, do ensaio e da diferença, mas também do rigor e da precisão. Porque, como diz Novalis: “a vida dos deuses é uma matemática”. E não separa a arte da ciência, pelo contrário: fala da “poesia da matemática” e da “matemática da poesia” (1992: 71). Não nos dizia já Platão, no livro VII da *República* (2001: 328), que todas as artes dependem da matemática, as do *trivium* e as do *quadrvium*, as da mente e as da matéria?

Aqui chegados, podemos perguntar-nos se nos encontramos mais próximos da morfologia de um cinema enciclopédico do que nos encontrávamos no início. Se, para Novalis, o mundo tem de ser romantizado e romantizar não é senão uma potenciação qualitativa, como lemos nos *Fragmentos* (1992), devemos procurar na história do cinema aqueles que mais fizeram por essa potenciação. Recorrendo às palavras de Frampton, poderíamos vislumbrar

essa potenciação enciclopédica nas 360 subsecções que constituem a matriz de *Straits of Magellan*, as quais são, antes de mais,

uma homenagem aos primórdios do cinema, ao protocinema dos irmãos Lumière; e depois, uma enciclopédia de modalidades de percepção... Eu penso que [*Straits of Magellan*] oferece ao espectador a possibilidade de uma postura tão ativa em relação à obra que se aproxima da utopia ou é utópica. (Jenkins, 2009: 235)

Mas muitos outros são aqueles que potenciaram o mundo através do cinema ou o cinema através do mundo, que deslindaram os princípios mais secretos, enunciaram os axiomas mais promissores, agilizaram os dispositivos mais exploratórios, ritualizaram as experiências mais prosaicas. E fizeram-no desde antes do próprio cinematógrafo. Com as incansáveis experiências cine-fotográficas de Muybridge e Marey. Com as pequenas maravilhas do quotidiano dos Lumière e o prosaísmo fantástico de Méliès. Com os visionários géometras do cinema absoluto do Norte da Europa. Com as vanguardas francesas do cinema puro que, no tríptico final de *Napoleão* (1927), conheceu o seu paroxismo inexecedível. Com as propostas soviéticas de *Outubro* (1928), de Eisenstein, verdadeira enciclopédia de ideias-punho, e de *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Vertov, autêntica enciclopédia de ideias-olho. Com a incansável busca do fotograma invisível de Norman McLaren. Com os filmes-comunhão ou os filmes-contemplação de Warhol. Com o projeto inestancável do Godard das *Histoire(s) du Cinema* (1988-98) ao Godard de *Le Livre d'Image* (2018). Com a (i)memória de Marker. Com a memória, toda, dos labirintos da biblioteca aos labirintos de Marienbad aos labirintos da mente aos labirintos do espaço-tempo, de Resnais. Com as *reels* e os *sketches* quotidianos de Mekas. Com os fotogramas saturados e rasurados de Brakhage. Com a cosmoscopia de *Powers of Ten* (1977) do casal Eames. Com a odisseia (algo)rítmica de *Koyaanisqatsi* (1982). Com a intertextualidade vertiginosa de Peter Greenaway. Com a re-atenção cirúrgica aos grandes acontecimentos, de Pelechian. Com a ressignificação dos gestos banais, de Farocki. Com a pan-escopia de *La Région Centrale* (1971), de Michael Snow.

Com a horizontalidade narrativa de Jerzy Kucia. Com a valsa historicista de *A Arca Russa* (2002). Com o *soft cinema* de Manovich.

É nestas obras e nestes nomes que assentaria um dos pilares do cinema enciclopédico enquanto gênero. O outro pilar seria o dos filmes-potência, aqueles que, em algum momento, existiram e não chegaram a acontecer, que tiveram lugar na imaginação dos seus autores, mas nunca chegaram a ser registados, os filmes que se perderam antes de existirem. Exemplos paradigmáticos: as cinco partes restantes e nunca concretizadas do *Napoleão* e o épico distópico *A Divina Tragédia* que Gance não chegou a filmar; as adaptações impossíveis de *O Capital* e de *Ulysses* que Eisenstein não chegou a rodar; o *Napoleão*, de Kubrick, manancial criativo em forma de arquivo virtual. São estes alguns dos filmes do cinema infinito que Frampton enunciava? Filmes de um cinema enciclopédico que existe lado a lado com o cinema feito, como o mapa de Borges existe sobreposto e contíguo ao seu território? O mundo existe para ser um filme? Ou uma enciclopédia? Ou um georama, representação planetária gigante para ser contemplada, que Benjamin refere, ao lado dos panoramas, nas suas *Passagens de Paris* (2019: 44-45)? Ou tudo isto existe, ou existiu, antes de mais, para o cinema?

## **Conclusão**

Numa altura em que as enciclopédias são substituídas pelas bases de dados e os filmes, como toda a informação, se disseminam pelas plataformas digitais, porquê abordar a possibilidade de um cinema enciclopédico? Precisamente porque o momento em que a sua probabilidade diminui e desaparece, bem pode ser, em tom poético e nostálgico, o tempo certo para uma elegia por algo que, precisamente, nunca existiu, mesmo estando latente em múltiplas instâncias. O que sempre existiu foi, pois, uma imaginação enciclopédica, uma poética que, das listagens e genealogias ancestrais aos algoritmos e intertextos atuais, nos permitiu, também no cinema, vislumbrar uma forma diversa de saber sobre o mundo e do mundo como saber – bastaria pensarmos na forma como Dziga Vertov, em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), ou Godfrey Reggio, na trilogia *Qatsi* (1982, 1988, 2002),

procuraram colocar o cinema no centro do mundo para depois rastream este em todo o seu diâmetro (im)possível.

De um outro campo, a estética, poderíamos importar uma categoria que nos ajudaria a tornar ainda mais clara a poética que aqui, de forma assumidamente quimérica e conscientemente impotente, perseguimos: o sublime enciclopédico. De alguma forma, tratar-se-ia de fundir o sublime matemático com o sublime dinâmico kantianos (Kant, 1997) para subir mais um nível na descrição da complexidade do cinema e do mundo, uma categoria que subsumisse, simultaneamente, um prazer do entendimento e um saber da imaginação, uma incomensurabilidade denotativa e uma retenção conotativa, ambas as vias operando paralelamente ao longo da história para convergirem no infinito.

### Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- D'Alembert, J. le R., & Diderot, D. (2015a). *Enciclopédia – Volume I – Discurso Preliminar e Outros Textos*. São Paulo: Editora Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2015b). *Enciclopédia – Volume II – O Sistema dos Conhecimentos*. São Paulo: Editora Unesp.
- Jenkins, B. (2009). *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*. Cambridge, MA, e Londres: MIT Press.
- Kant, I. (1997). *Crítica da Faculdade de Julgar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mallarmé, S. (1991). Lettre à Verlaine. In *Autobiographie*. Paris: L'Échoppe.
- Novalis (1992). *Fragments*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Notes for a Romantic Encyclopaedia: Das Allgemeine Brouillon*. Nova Iorque: State University of New York Press.
- Platão (2001). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Shelley, P. (1904). *A Defense of Poetry*. Indiana: The Bobbs-Merrill Company.

# **ALEGORIAS FÍLMICAS: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DOS FILMES *NHÁ FALA (MINHA FALA, 2002)* E *A REPÚBLICA DI MININUS (A REPÚBLICA DAS CRIANÇAS, 2012)*, DE FLORA GOMES**

Morgana Gama de Lima

## **1. Introdução**

O recurso à alegoria em narrativas cinematográficas não é assunto novo, sobretudo, quando se trata de produções oriundas de países periféricos<sup>1</sup> ou quando se examinam determinados movimentos e escolas que marcaram a história do cinema mundial. Em filmes realizados por cineastas africanos as construções alegóricas também se fazem presentes nas narrativas, seja como forma de lançar uma nova perspectiva sobre a história de seus países de origem e o processo de emancipação política, seja enquanto estratégia para relatar a experiência diaspórica na contemporaneidade.

Compreender o funcionamento de alegorias em narrativas cinematográficas realizadas por esses cineastas, além de um exercício de deciframento de imagens figuradas presentes nos filmes, é avaliar as estratégias estilísticas utilizadas no cinema e a sua potencialidade em articular diferentes dimensões da história na narrativa fílmica, entre a subjetividade e a objetividade, entre as memórias pessoais do agente realizador (cineasta) e os registros que se têm da história coletiva de um país, uma nação, um continente.

1. Um exemplo é o livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (1993), escrito por Ismail Xavier e que trata sobre filmes produzidos no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970.

Assim, ao trazer a compreensão das alegorias sob o prisma das narrativas, nossa investigação propõe observar como o recurso alegórico tem a capacidade de funcionar enquanto agente estruturante, especificamente, da narrativa cinematográfica e, ao mesmo tempo, mobilizador dos elementos estilísticos que compõem a obra fílmica (*mise-en-scène*, banda sonora, montagem, cor, etc.) ao ponto de configurar novos modos de enunciação e produção de sentido no cinema.

A partir de uma breve reflexão acerca do que se entende por alegoria no contexto das narrativas cinematográficas, essa comunicação pretende dar início à compreensão do conceito de alegorias fílmicas, expressão que adotamos aqui como um desdobramento do conceito de alegoria no âmbito da construção de narrativas no cinema e enquanto possível modalidade narrativa (específica da obra fílmica) em filmes de realizadores africanos. Com o fim de exemplificar tal conceito, apresentamos comentários acerca de formas alegóricas presentes em alguns filmes realizados por cineastas africanos, com ênfase sobre dois longa-metragens realizados pelo cineasta guineense Flora Gomes: *Nhá fala (Minha fala, 2002)* e *A república di mininus (A República das Crianças, 2012)*.

## **2. Da compreensão de alegoria**

O conceito de alegoria advém do âmbito da literatura, especificamente, de estudos relacionados à retórica, enquanto ornamento do discurso. Considerando a sua utilização desde o período medieval, vários pensadores se dedicaram em compreender o seu funcionamento, entre eles Aristóteles, mas, para efeitos dessa comunicação, vamos nos referir ao conceito apresentado por João Adolfo Hansen, em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006: 7): “A alegoria é a *metáfora continuada* como tropo (ou transposição) de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento” (grifo do autor).

Conforme a sua utilização ao longo da história, a alegoria foi compreendida de duas formas distintas, gerando dois tipos de classificação: de um lado,

a *alegoria dos poetas* ou *alegoria retórica*, que se define como um modo de expressão verbal retórico-poética que enfatiza os métodos de construção do discurso; e, de outro, a chamada *alegoria dos teólogos* ou *alegoria hermenêutica* apresentada através dos meios e estratégias empregadas na interpretação de textos mítico-religiosos. Apesar de serem perspectivas inversas, uma voltada para a construção da linguagem e outra para a sua desconstrução ou análise, elas também são complementares, de modo que, frente a um texto ou enunciado, que se supõe alegórico, o leitor sempre há de ter pelo menos duas formas de analisar alegoricamente: seja “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada [...] ou analisar a significação figurada nela pesquisando o seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas” (Hansen, 2006: 9).

A partir dessa segunda perspectiva, as antigas narrativas míticas, por exemplo, com o passar do tempo deixaram de ser vistas no âmbito literário como explicações de fatos reais ou do comportamento real dos deuses, mas sim produções cujo valor e objetivo principal era a transmissão de um conhecimento ou saber tornado tangível pelos acontecimentos narrados. Portanto, ainda que seja possível identificar enunciados alegóricos por meio desses dois processos, não se pode afirmar que há textos intrinsecamente alegóricos, mas sim de que a sua manifestação enquanto fenômeno se daria em termos de enunciação, contexto que circunscreve a produção da narrativa, e estrutura do discurso, ou seja, a forma como os seus elementos estão organizados. Logo, é mais sensato afirmar que há textos/composições cuja estrutura *encoraja* uma leitura alegórica e textos cuja estrutura *não encoraja*, de modo que quanto mais enigmático for um texto, maiores são as chances dele provocar leituras alegóricas. Considerando que a narrativa pode se apresentar por meio de diferentes linguagens, convém pensar em alguns exemplos de como a alegoria se constitui em algumas expressões artísticas como a literatura e as artes plásticas.

Um exemplo clássico da alegoria na literatura é *A Divina Comédia* (1320), do italiano Dante Alighieri. O clássico poema possui três personagens principais: Dante, personificando a humanidade; Beatriz, personificando a fé; e

o poeta Virgílio representando a razão. Com base nessa atribuição dada a cada personagem, é possível estabelecer um paralelo dos acontecimentos narrados no Inferno, no Purgatório e no Paraíso como alusões ao destino reservado à humanidade e como a fé e a razão interferem nessa jornada. Nas artes plásticas, também são diversos os exemplos de figuras que fazem alusão a acontecimentos históricos de forma alegórica. Para citar apenas um, pode-se fazer menção ao quadro *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, em que uma mulher cujos contornos lembram a forma como se representavam as deusas – ela mesma símbolo da almejada liberdade – surge caminhando sobre os combatentes hasteando uma flâmula de três cores, símbolo da Revolução Francesa.

De modo geral, a alegoria é definida como um tipo de enunciação em que alguém diz algo com a intenção de dizer algo diferente. Uma espécie de enunciado ou imagem que aponta para um sentido oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Segundo Ismail Xavier, o seu retorno à discussão contemporânea advém justamente da ideia de “lacuna” entre significado e palavra que ela sugere, incompletude e fragmento, características que, além de combinar com a crise da cultura na modernidade, é o “processo de significação que mais se identifica com a presença da mediação, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido ‘natural’” (Xavier, 2005: 340).

Mesmo que diversos autores apresentem discussões e conjecturas acerca da alegoria, as ideias de Walter Benjamin (1985) ganharam destaque, em meados da década de 1970, em virtude dessa “crise da cultura moderna” e acabaram permitindo também uma reavaliação da alegoria, posicionando sua compreensão para além de uma forma enunciativa amparada na narração figurada dos fatos, mas como uma expressão da dimensão temporal que contorna o processo narrativo.

Tendo como ponto de partida uma investigação das peças teatrais do barroco alemão (drama trágico) – produzidas no século XVII e ignoradas pelos

demais críticos e estudiosos de sua época por serem caracterizadas como “pequenas” e de excesso retórico –, Benjamin, em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, faz uma leitura crítica do trágico alemão, enfatizando suas diferenças em relação ao trágico grego, e com base nisso estabelece novos parâmetros de análise, incluindo o processo de significação alegórico.

Enquanto para os críticos de sua época, a análise do trágico deveria se concentrar apenas em seus aspectos morais, Benjamin introduz uma reflexão estética e histórica das peças, “[...] nunca se esquecendo de que a tragédia é uma ficção e que só no universo da ficção é que tais elementos podem ser considerados” (Barcelos, 2017: 191), não cabendo, portanto, uma avaliação sob a perspectiva da moralidade. Com isso, ele defende que o sentido é dado historicamente e suas significações formam-se em uma constituição efêmera e fragmentária. Logo, uma vez que uma linguagem é considerada alegórica, é preciso perseverar na sua temporalidade e historicidade para então construir significações (Freitas, 2014: 227). Sua teoria sobre alegoria, ao se basear na noção de desastre da história, vê o tempo como força de destruição e corrosão em que o caráter incompleto e fragmentário da alegoria é sempre um convite a um potente processo de significação. Com essa construção conceitual, oriunda do campo da literatura, Benjamin contribui de forma singular para ampliar a compreensão da alegoria, expandindo o seu sentido para além de alusões metafóricas que representam um sentido primeiro, mas como uma construção da linguagem que também é resultante de um confronto com o tempo e a história, agentes responsáveis pelo seu constante caráter fragmentado.

Para o pesquisador brasileiro Ismail Xavier (2005), uma das principais razões para o ressurgimento da alegoria na discussão contemporânea é “[...] o fato de que ela sempre constitui um processo de significação que mais se identifica com a presença da mediação, ou seja, com a ideia de um artefato cultural que requer sistemas de referência específicos para ser lido” (*Idem*: 340). O aspecto mais interessante da alegoria está justamente na sua incompletude, quando “a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias

às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática” (*Idem*: 350), pois dessa forma o leitor é levado a reconhecer a opacidade da linguagem manifesta e busca o significado que ela “oculta”.

Fredric Jameson, em estudos sobre a literatura do terceiro mundo, chegou a apontar que a alegoria seria uma referência direta à identidade nacional e uma característica predominante nesse tipo de literatura. De fato, tanto na literatura quanto no cinema é possível observar uma amostra relevante de produções com essa característica, sobretudo, no período histórico de censura política em alguns países com regimes políticos ditatoriais. Mesmo que o argumento de Jameson já tenha sido discutido e até refutado por outros autores (Ahmad, 1987; Xavier, 2012), o que fica evidente com formulações dessa natureza é que “a crítica é incapaz de discutir alegoria sem lidar tanto com a estrutura dos textos quanto a sua recepção dentro de contextos culturais e sociais específicos” (Xavier, 2005: 343). Mais um fator que nos mostra a importância de considerar a construção alegórica em narrativas fílmicas nesse duplo aspecto: tanto na forma como elas são construídas no interior da narrativa, quanto na forma como elas estabelecem uma relação com o contexto de produção/recepção.

Por essas e outras relações possíveis que a alegoria promove com o contexto é que sua construção se configura como um modo discursivo que expressa a historicidade da experiência e dos valores humanos, mesmo quando pretende atingir uma verdade eterna (Xavier, 2005). Por isso, se no âmbito da crítica cinematográfica alguns filmes africanos são apresentados pela perspectiva de uma abordagem pautada na dialética entre tradição e modernidade, tal interpretação pode estar mais relacionada ao sistema de referências disponível ao intérprete/analista (no ato da escrita crítica) do que propriamente à dimensão histórica do momento no qual a obra foi produzida.

Antes mesmo de partir para uma análise da narrativa fílmica, essa breve e superficial compreensão acerca do conceito de alegoria na perspectiva benjaminiana já seria uma boa justificativa para uma leitura diferenciada das narrativas presentes em alguns filmes realizados por cineastas de África

e sua diáspora. Cineastas que, testemunhando direta ou indiretamente a luta de seus países contra o colonialismo, tentam construir narrativas justamente a partir das lacunas, das incompletudes que restaram de sua história. Uma incompletude que, ao tempo em que é demonstração do “agir do tempo” – logo, suscetível ao desaparecimento –, também é gancho ou possibilidade de reinvenção, criação de novas histórias. É, pois, dessa forma que entendemos o recurso à alegoria nas narrativas cinematográficas, mais do que um apelo à figuração ou elemento poético, mas como uma estratégia de re-criação, re-invenção da história a partir daquilo que foi deixado como sombra, fragmento, resto de história na memória de seus realizadores.

### **3. Da alegoria em filmes africanos**

Os filmes *Et la neige n'était plus* (*E não havia mais neve*, 1966), de Ababacar Samb-Makharam, e *Soleil Ô* (*Ó sol*, 1970), de Med Hondo, são apenas dois exemplos de como, desde as primeiras realizações, diversos cineastas africanos usaram do recurso alegórico como forma de contar a experiência da diáspora e da imigração de forma ensaística, subjetiva, o que em termos formais e estilísticos se contrapunha à objetividade e precisão dos documentários etnográficos feitos sobre os países de África.

O primeiro filme trata do retorno de um homem africano vindo da Europa para a sua terra natal. O elemento alegórico aparece por meio da narração que, de forma ensaística, se revela como a voz interior da personagem principal que, refletindo sobre sua experiência de regresso, leva o espectador a ver as imagens dele no seio familiar sob a sua perspectiva, alguém cuja identidade está deslocada e já não sabe mais a que lugar deseja pertencer. A narração, assim articulada com as imagens, funciona como um contraponto, trazendo o sentimento da personagem por trás da aparência das imagens.

Já no filme *Soleil Ô*, a alegoria se apresenta por meio da *mise-en-scène*, em que objetos e a interação dos atores com bonecos surgem como referências às imposições feitas aos povos africanos durante o processo de colonização e os seus efeitos a curto e médio prazos. Ao longo do filme, atores interagem

com bonecos de papel machê, ora brancos, representando o homem europeu, ora negros, ambos de alguma forma representando homens que são autoridades, mas, ao mesmo tempo, à semelhança de bonecos, agem sob as ordens ou comando de outras autoridades.

Nesses dois exemplos, as estratégias inseridas na narrativa têm como objetivo conduzir o espectador a uma compreensão crítica da situação do homem imigrante africano, seja do seu deslocamento, seja da sua opressão por poderes políticos. Ambas são construções narrativas dadas em um determinado momento da história do cinema africano, início da década de 1960, mas que, por outro lado, por meio de suas construções alegóricas fazem referência a um tempo histórico anterior: o período da colonização e seus efeitos mesmo após a independência. Isso porque, mesmo após a descolonização, muitos países em África tinham de lidar com os vestígios ou marcas herdadas pela colonização, seja com fetiche de superioridade criado acerca dos países europeus, seja com o despotismo incorporado pelas lideranças africanas.

Partimos da hipótese de que tais produções audiovisuais constituem o que denominamos de *alegoria fílmica*, compreendendo que este seria um tipo de alegoria capaz de se concretizar apenas no âmbito da narrativa cinematográfica. Enquanto na literatura, por exemplo, a construção da alegoria é transferida para o espectador – e à forma como esse constrói as imagens, figurações sugeridas –; no cinema, esse processo de construção ocorre por meio de diferentes elementos presentes na diegese (encenação, cor, direção de arte, banda sonora, diálogos, etc.) e a articulação entre eles. Tais elementos funcionam como “gatilhos” para que a alegoria – enquanto elemento estruturante da narrativa – se manifeste de diferentes formas e em diferentes momentos do filme.

#### **4. Alegoria fílmica em Flora Gomes**

Flora Gomes é um cineasta natural de Cadique, em Guiné-Bissau, e com uma carreira de relativo reconhecimento internacional, já tendo exibido fil-

mes em festivais internacionais como o Festival de Veneza<sup>2</sup> e Cannes<sup>3</sup>. Em muitas de suas produções de longa-metragem é possível observar a presença de recursos alegóricos, muitas referências diretas aos costumes comuns, à cultura bissau-guineense mas que não encontram sentido correspondente na cultura ocidental, logo acabam por se tornar figurações ou alegorias no contexto da narrativa cinematográfica apresentada.

Considerando essa característica presente em suas obras, buscamos através da análise de elementos da *mise-en-scène* compreender a partir de quais parâmetros essa alegoria fílmica se constitui enquanto modo de enunciação. Assim, a identificação das marcas estilísticas e a análise da encenação desses filmes são apenas parte de um percurso que busca ir além da concepção de alegoria como ilustração inserida na narrativa, mas enquanto expressão (Benjamin, 1985) que, funcionando como fio condutor dos acontecimentos, possibilita diferentes articulações entre tempo e espaço no contexto de filmes africanos.

Em questões temáticas, os filmes de Flora Gomes costumam abordar questões da história e da memória, particularmente no que se refere à luta pela independência de seu país natal (Guiné-Bissau), além de tecer críticas a noções de modernização e identidade. No filme *Nhá fala* (2002), uma de suas produções mais conhecidas, o cineasta apresenta a história de Vita, uma jovem de Guiné-Bissau que ganha uma bolsa para estudar na França, mas que tem em sua família uma tradição segundo a qual as mulheres que cantassem estavam condenadas à morte. Em Paris, Vita conhece o músico Pierre e acaba quebrando a tradição familiar ao se tornar cantora. Como contrapartida, ela retorna para sua terra natal e encena sua própria morte em um caixão no formato de borboleta.

O formato do caixão e a encenação de seu próprio funeral induzem o espectador – principalmente de culturas ocidentais – a acionar chaves alegóricas

2. Exibição do filme *Nhá Fala* na seleção oficial da edição realizada em 2002.

3. Exibição de dois filmes: *Uđju Azul di Yonta* (*Os olhos azuis de Yonta*, 1992), na sessão *Un certain regard*, em 1992, e *Po di sangui* (*Árvore de sangue*, 1996), na competição oficial da edição de 1996. Fonte: <https://www.festival-cannes.com/en/artist/flora-gomes>.

de leitura sobre a sequência do filme. Não somos capazes de discernir, de imediato, se, no filme, o caixão em forma de borboleta utilizado no “funeral” da protagonista é um elemento específico da narrativa ficcional ou se se trata de um elemento icônico com correspondência real na cultura bissau-guineense – visto que, antes de aparecer o caixão de Vita, há planos em que outros personagens exibem caixões decorados. Seja uma representação verossímil ou meramente ficcional, a questão é que pela chave da alegoria, os dois modos de leitura se tornam possíveis e cumprem o objetivo no interior da narrativa: demonstrar que a personagem, tal como a borboleta, passou por um processo de transformação. A narrativa do filme está cercada de elementos que podem ser interpretados por essa mesma chave, a exemplo do nome do CD que é lançado por Vita (*La peur*, que em francês significa *O medo*), título que nos lembra da tradição que a personagem está a romper e os desafios que é necessário enfrentar para construir a própria história, e um busto de um herói (Amílcar Cabral) que é carregado por dois personagens durante todo o filme, e aumenta de tamanho depois de passar pelas mãos do povo.

Em sua estrutura, a narrativa do filme está dividida em sete números musicais, cuja letra ao tempo em que faz referência à situação posta em cena também convida o espectador para refletir questões políticas, articulando de forma bem-humorada e, ao mesmo tempo, irônica o local e o global: 1) *Vote em mim*, na votação pelo líder do coral da igreja; 2) *Os bons conselhos*, que acontece na carpintaria; 3) *Da bai (Vou-me embora)* lembra duetos dos musicais hollywoodianos; 4) *Je n'aime pas les noirs (Não gosto de negros)*, cantado pelos vizinhos de Vita em Paris; 5) *Les portugais sont balayeurs (Os portugueses são varredores)*, no restaurante dos pais de Pierre; 6) *La peur (O medo)*, cantada por Vita; e 7) *Atreve-te*. Tais números musicais ao mesmo tempo que fazem alusão a personagens inseridas na narrativa, também funcionam como se deixassem escapar desse contexto ficcional na proporção em que as personagens não possuem nome e se apresentam apenas como tipos (o líder do coral, os vizinhos, a varredora do restaurante, etc.). Como diria a pesquisadora Denise Costa (2012: 229) em sua análise sobre os

filmes do cineasta: “Flora Gomes parece enviar recados que pareceriam direcionados aos guineenses, mas que tem toda possibilidade de alcançarem pessoas de outros lugares do mundo.”

Sob outro aspecto, o próprio nome das personagens é um convite para buscar novas leituras acerca da narrativa fílmica apresentada: *Vita* (Vida); *Sr. Sonho* (um senhor que morre aos 80 anos, algo incomum para o homem africano); *Mito* – o louco, e *Caminho* – um trabalhador (homens que carregam a estátua de Amílcar Cabral e, ao mesmo tempo, representam um ex-combatente de guerra e um homem trabalhador). O cineasta também explora o nome de lugares como a funerária cujo nome é *Destino*.

Em seu outro filme, *A república di mininus* (*A república das crianças*, 2012), a narrativa encena um contexto pós-conflito em que as pessoas adultas desaparecem de uma cidade, deixando apenas as crianças. Como forma de sobrevivência, essas crianças se reúnem e formam uma espécie de “república” em que o governo e outros serviços anteriormente ocupados por adultos passam a ser assumidos por elas. A presença de crianças em espaços de decisões políticas e ocupando ofícios são elementos que não encontram correspondência com a realidade, uma vez que as crianças não são consideradas aptas em termos de desenvolvimento intelectual e cognitivo para assumir cargos de tamanha responsabilidade. Assim é que, mais uma vez, o estranhamento diante do representado acaba por induzir o espectador a uma leitura alegórica dos acontecimentos encenados, fazendo-o buscar possíveis analogias com o contexto sócio-histórico do filme. Outra composição alegórica presente no filme traz uma referência mais específica ao contexto cinematográfico: a sequência em que a cidade é invadida e as pessoas fogem por uma escadaria, à semelhança da famosa sequência da escadaria de Odessa no filme *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein.

Além desse caráter simbólico que atravessa a linguagem cinematográfica, os filmes de Flora são marcados por diversas formas de ruptura. Entre elas, está o recurso a roteiros de ficção – quando historicamente os filmes de Guiné-Bissau são predominantemente de documentário, por exigir menos

recursos de produção – e a inserção de dialetos ou línguas africanas, como o crioulo, usado tanto pelas personagens como apresentado no título dos filmes, fragilizando assim a concepção de língua portuguesa como oficial nos países africanos “lusófonos”. São operações que perpassam os filmes e se inserem na sua própria constituição e permitem um movimento de retorno. Um retorno, como um “dever de memória” que “concerne tanto ao passado quanto ao presente e tomam a forma de um exercício terapêutico do que uma revanche sobre a história” (Bamba, 2008: 134).

De acordo com Joel Zito Araújo (2015: 51), “o cinema de Flora Gomes – além de remeter ao docudrama e ao neorealismo – sempre incorporou uma espécie de realismo mágico africano, usando de mitos e alegorias para retratar a realidade social e política africana”. É por essa linha de raciocínio que, por exemplo, não somos capazes de discernir, de imediato, se no filme *Nhá fala* (2002), de Flora Gomes, o caixão em forma de borboleta utilizado no “funeral” da protagonista Vita é um elemento específico da narrativa (já que o seu funeral é uma mera encenação da sua morte) ou se se trata de um elemento icônico com correspondência real na cultura bissau-guineense, visto que, antes de aparecer o caixão de Vita, há planos-detalhe e planos-conjunto em que outras personagens exibem caixões decorados. Pela chave da alegoria, os dois modos de leitura se tornam possíveis no interior da narrativa.

Como se trata de uma produção audiovisual é importante ressaltar que a alegoria não é produzida pelo processo de narração, mas também resultante de composições visuais que podem, inclusive, estabelecer relações com tradições iconográficas. Por essas e outras relações possíveis que a alegoria promove com o contexto que ela se configura como um modo discursivo que expressa a historicidade da experiência e dos valores humanos, mesmo quando pretende atingir uma afirmação atemporal (Xavier, 2005). Por isso, se no âmbito da crítica cinematográfica alguns filmes africanos são apresentados na perspectiva de uma abordagem pautada na dialética entre tradição e modernidade, tal interpretação pode estar mais relacionada ao sistema de referências disponível ao leitor (no ato da escrita crítica) do que propriamente à dimensão histórica do momento em que a obra analisada foi produzida.

A alegoria, como método de leitura de fatos históricos, também tem a capacidade de revelar que o tempo constitui uma dimensão essencial da experiência humana. Assim, o processo de leitura da alegoria, a sua interpretação pode ser comparada à “remoção das camadas depositadas pelo tempo”, em uma espécie de movimento circular entre produção e recepção, entre o cobrir e o (des)cobrir. Por outro lado, mesmo que essa “remoção” se torne possível, o aspecto mais interessante da alegoria está justamente na sua incompletude, quando “a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática” (Xavier, 2005: 350), pois dessa forma o leitor é levado a reconhecer a opacidade da linguagem manifesta e busca o significado que ela “oculta”.

E é justamente sobre a dimensão do tempo que está a principal contribuição de Walter Benjamin (1985) para o conceito de alegoria. Em meio ao debate entre símbolo e alegoria, no qual o primeiro era considerado por György Lukács como superior, Benjamin a partir de sua visão melancólica da história aponta virtudes no caráter fragmentário e incompleto da alegoria. Para tanto, ele chama atenção para o fato de que a dimensão temporal da história (baseada na teleologia cristã de Hegel) tinha a visão do tempo como o desenrolar gradual de um destino de salvação em que até os caminhos dolorosos teriam o seu significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso na história só pode existir para aqueles que vencem e dominam os outros. Era em oposição a essa visão do “vencedor” que a sua teoria sobre alegoria se encontrava. Uma teoria que, baseada na noção de desastre da história, o tempo se configura como uma força de destruição e corrosão. Logo, o aspecto fragmentário e incompleto da expressão alegórica seria nada mais do que a expressão do agir do tempo.

Essa breve e superficial compreensão acerca do conceito de alegoria na perspectiva benjaminiana já seria uma boa justificativa para uma leitura diferenciada das narrativas dos filmes de Flora Gomes e, até mesmo, de outros cineastas africanos. Cineastas que, testemunhando direta ou indiretamente, a luta de seus países contra o colonialismo, tentam construir narrativas justamente a partir das lacunas, das incompletudes que resta-

ram de sua história. Uma incompletude que, ao tempo, é demonstração do “agir do tempo”, logo, suscetível ao desaparecimento, também é gancho ou possibilidade de reinvenção, criação de uma nova história.

É, pois, dessa forma que entendemos o recurso à alegoria nas narrativas cinematográficas, mais do que um apelo à figuração ou elemento poético, mas como uma estratégia de re-criação, re-invenção da história a partir daquilo que foi deixado como sombra, fragmento, resto.

## 5. Considerações finais

Nesses dois filmes, mais recentes, as composições alegóricas apresentadas já não resultam apenas de um processo de narração, em que as imagens servem como ilustração de um texto ensaístico, mas exploram outras estratégias de construção alegórica como *props*, cenografia, caracterização das personagens. Por essas e outras relações possíveis que *alegoria* promove com o contexto é que ela se configura como um *modo discursivo* que expressa a historicidade da experiência e dos valores humanos, mesmo quando pretende atingir uma afirmação atemporal.

Ao tentar decifrar e entender os elementos alegóricos apresentados pelo filme, percebemos que a alegoria aplicada ao cinema tem o potencial de estruturar a narrativa, ou seja, conduzir a forma como uma determinada história é contada, mobilizando simultaneamente diferentes elementos (encenação, música, enquadramento, cor, etc.) que, conforme as informações disponíveis ao contexto de recepção, podem produzir sentidos diferentes, mas relacionados entre si.

Entre a necessidade de contar novas versões da história de seus países, recém-independentes, e o registro da experiência diaspórica de seus realizadores, a alegoria aplicada à narrativa cinematográfica se configura como uma estratégia de construção narrativa que atende a uma dupla reivindicação dos realizadores africanos: a reivindicação por representar uma memória coletiva, a própria história de luta pela independência em seu país (uma história que inclusive é desconhecida por muitos, visto que os meios

oficiais de comunicação não reconheciam os conflitos como parte do processo de luta pela independência) e, ao mesmo tempo, a reivindicação pela materialidade de uma memória pessoal/subjetiva da própria experiência do realizador, sujeito que constrói sua trajetória na diáspora mas que não deixa de ser uma testemunha dos conflitos e acontecimentos históricos do seu país de origem.

### Referências bibliográficas

- Ahmad, A. (1988). A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. J. M. Júnior (Trad.). *Novos Estudos*, 3(22), pp. 157-181. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-22/>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- Araújo, J. (2015). Lusófona (As escolas do cinema africano). In L. L.Ferreira (Org.), *África, cinema: um olhar contemporâneo* (p. 48-51). Rio de Janeiro: CAIXA Cultural/ Laffilmes Cinematográfica. [ISBN: 978-85-69060-01-7].
- Bamba, M. (2008). O dever de memória nas literaturas e nos cinemas da África e da diáspora. In H. L. L Oliveira, & R. H. Seidel (Orgs.), *Pós-colonialismo e globalização: culturas e desenvolvimento em questão* (p. 133-147). Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, Núcleo de Estudos Canadenses.
- Barcelos, D. (2017). A tragédia grega em origem do drama trágico alemão, de Walter Benjamin. *Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará – UEPA*, Out.-Dez. [ISSN: 2318-9746]. Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/ribanceira/article/download/1266/794>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.
- Costa, D. (2012). Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes. In Mahomed Bamba, & Alessandra Meleiro, *Filmes da África e da diáspora* (p. 129-156). Salvador: Edufba.
- Benjamin, W. (2006). *Origem do drama barroco alemão*. S. P. Rouanet (Trad.). São Paulo: Unicamp.

- Freitas, J. (2014). Anotações sobre a teoria da alegoria barroca de Walter Benjamin. *Em Tese*, [s.l.], 20(2), pp. 230-240 [ISSN 1982-0739]. Disponível em: doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.20.2.230-240>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.
- Hansen, J. A. (1984). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Paulo/Brasiliense.
- Margutti, V.B. (2012). Narrativas alegóricas: do Barroco à contemporaneidade. *Em tese*, [s.l.], 18(1), pp. 71-85 [ISSN 1982-0739]. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3795>. Acesso em: 22 outubro de 2018.
- Oliveira, J. C. A. (2012). *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha Fala, de Flora Gomes* (Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, Brasil.
- Xavier, I. (2005). A alegoria histórica. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol 1, (pp. 339-379). São Paulo: SENAC.
- Xavier, I. (2012) A alegoria segundo a tradição: retrospecto. In *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (pp. 445-464). São Paulo: Cosac Naify.

## Filmografia

- Bronenosets Potemkin* [DVD]. (1925). S. Eisenstein (Dir.). União Soviética: Goskino/Mosfilm.
- Udju Azul di Yonta* [DVD]. (1992). F. Gomes (Dir.). Portugal/Guiné-Bissau/ França/Reino Unido/Suíça: Arco Iris/Channel Four Television/Direction de la Coopération au Développement et de l'aide Humanitaire (DDA)/Eurocreation Productions/Instituto Português de Cinema (IPC)/Ministerio das Financas da Guine-Bissau/Ministère de la Coopération/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Vermedia.
- Po di sangui* [DVD]. (2002). F. Gomes (Dir.). França/Guiné-Bissau/Tunísia/ Portugal: Films sans Frontières/S.P. Filmes/Arco Iris/Cinétéléfilms/ Radiotelevisão Portuguesa (RTP).

- A república di mininus* [DVD]. (2012). F. Gomes (Dir.). Portugal/Alemanha/  
França/Bélgica: Filmes do Tejo II e RTP – Radiotelevisão Portuguesa/  
Neue Mediapolis Filmproduktion/Hérodiade Films/Les Films de  
l'Après-Midi/Saga Film.
- Nha fala* [DVD]. (2002). F. Gomes (Dir.). Portugal/França/Luxemburgo: Fado  
Filmes/Les films de mai/Samsa film.
- Soleil Ô.* [DVD]. (1967). M. Hondo (Dir.). França/Mauritânia: Grey Films/  
Shango Films.
- Et la neige n'était plus...* [DVD]. (1966). A. Samb-Makharam (Dir.). Senegal:  
Baobab Films.



## **ARTIST AT WORK. LA FILMACIÓN DEL PROCESO CREATIVO**

Elisenda Díaz Garcés

El presente artículo pretende comprender algunos ejemplos cinematográficos que han querido aproximarse al proceso de creación artístico: ¿qué espera poder captar la cámara en el engendramiento de la obra pictórica? ¿Cuál es la intuición por la que la mirada se dirige al taller del artista? ¿Pretende el cineasta transmitir alguna reflexión sobre la condición artística o bien, adentrarnos en el estado creativo? Estas son algunas preguntas que nos conducirán por las diferentes películas.

¿Qué sucede cuando la cámara se sitúa entre el artista y su objeto artístico? Por ejemplo, en una película como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) es extensa la duración en la que la mirada espectral se coloca ante el lienzo, en pleno proceso de dibujarse y el objeto artístico, el membrillo. Como podemos ver, estas escenas del artista Antonio López pintando (Image 1) intercalan planos del membrillero, la mano que dibuja y la mirada del artista. El árbol del membrillo, auténtico protagonista de la película, lo vemos aquí marcado por el trabajo del artista, tal como lo vemos encuadrado por la cámara de Erice. Es decir, vemos cómo la mirada artística pretende moldear este elemento de la naturaleza, hacerlo inmortal en la representación enmarcada; sin embargo, éste va a ejercer una resistencia al arte sucumbiendo al tiempo de la naturaleza, madurando y, finalmente, muriendo con la llegada de las lluvias de otoño.

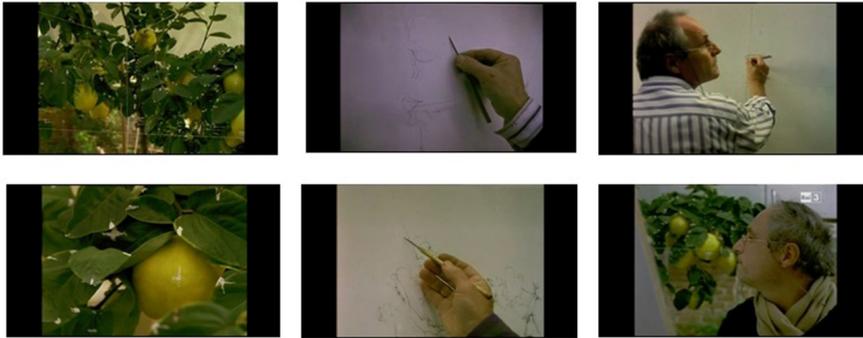


Image 1: *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992).

Esta lucha del artista contra el tiempo de lo *real*, contra el tiempo de la luz, el cineasta la transmite al espectador mostrando el trabajo cotidiano del artista, trabajo por el que captar esa luz instantánea que se posa sobre el membrillo. Esta búsqueda logra su expresión en la relación que establecen estos planos; cómo se presenta este membrillo, objeto de la naturaleza, objeto del arte, y cómo el artista con su mirada y con el gesto de sus manos intenta captarlo. Finalmente, a través de este montaje que alterna la mirada artística y la mirada de la realidad, nos traslada a nosotros, los espectadores, esta hazaña creativa antes siempre invisible.

Esta alianza entre cine y arte pictórico, también la encontramos en *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), película en la que el artista también intentará fijar en su representación aquello fugitivo y cambiante de la modelo, aquello esencial e íntimo que, si bien va a poder reflejarse en la pintura, se va a resistir a la mostración filmica. En la primera toma de contacto (Image 2) entre el artista y la modelo, vemos cómo ésta, elemento de la naturaleza, queda desplazada por el objeto artístico, el boceto:



Image 2: *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991).

Se nos va a mostrar en su extensa duración cómo el boceto va variando, se va ensayando, va buscando la forma de su definición representacional y última. Esta búsqueda a través de las formas pictóricas queda plasmada no solo en la contemplación del boceto, sino en el corte que introduce la mirada del artista trabajando. Este corte produce la relación entre el objeto y la mirada, relación que tiene lugar en el espectador, cuya mirada ya está implicada de manera cinematográfica en el proceso creativo.

Como Bazin comentó a propósito de *Le Mystère Picasso*, cuando se nos transmite la relación entre la mano y la mirada obrando el material artístico: “... l’ esprit cherche plus ou moins consciemment à deviner et à prévoir. [...] On attend un trait: surgit une tache; une tache, c’est un point” (1956: 26). Empezamos a comprender que estas películas, al establecer un diálogo con el arte pictórico, apelan a la mirada del espectador a involucrarse en el proceso artístico. A través de diferentes estrategias cinematográficas, la mirada del espectador empieza a ser activa y creativa, impregnándose de las dudas del artista.

Otra apuesta es la de Hans Namuth y Paul Falkenberg al querer aproximarse a la particular forma de crear de Pollock. ¿Cómo representar el trabajo de Pollock con sus cuadros? Un primer intento tuvo lugar en 1950 (Image 3); un documental corto en el que mayoritariamente la cámara se sitúa delante del artista y éste mira hacia abajo.



Image 3: *Jackson Pollock* (Hans Namuth, 1950).

Sin embargo, en este primer corto, había algo de la creación que parecía escaparse a la imagen registrada, como afirmaron los cineastas: “Montrer le peintre en train de peindre n’était pas suffisant. Je voulais davantage; je voulais le montrer dans la toile – venant vers vous – à travers le tableau” (Coquet, 2014). Namuth y Falkenberg, en una grabación posterior (Image 4), abandonan la frontalidad para pensar un dispositivo cinematográfico por el cual poder registrar la creación vertical del artista. Convirtiendo la tela en un cristal transparente, finalmente, se puede apreciar la relación visual y gestual que Pollock establece con su creación. Esta vez, el espectador deja de ubicarse delante del cuadro – visión propia del museo – para apropiarse de una mirada inédita, situada en la anterioridad del cuadro. Esta apuesta, además, deja atrás la concepción de la obra como representación finalizada, determinada y definida, para aproximarnos al reverso del cuadro, a su anterioridad, cuadro sin marco que es pura visión, pura materia plástica ensayándose sin fin.



Image 4: *Jackson Pollock* (Hans Namuth y Paul Falkenberg, 1951).

Otra exploración del proceso de creación pictórico la vemos en *Le Mystère Picasso* (1956). En su prefacio, H. G. Clouzot apuntaba : “Pour connaître le mécanisme secret qui guide le créateur dans son aventure périlleuse [...] il suffit de suivre la main.” Mostrar el gesto manual artístico, como hemos visto, aparecía como mediador entre la mirada y el objeto de la representación; sin embargo, Clouzot nos va a negar a lo largo de la película la vista privilegiada de la mano de Picasso en acción (Image 5).

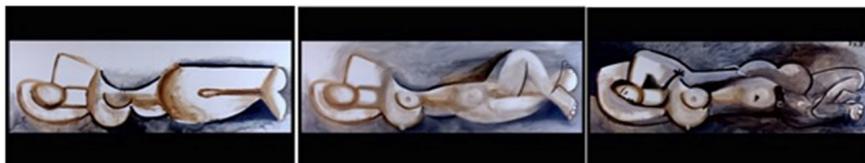


Image 5: *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956).

En esta secuencia, la mano y, por tanto, el gesto desaparece. Sin embargo, la mirada prevalece. En lugar de exponer la duración de la creación mediante el plano mantenido viendo la mano trabajar, aquí el corte opera como un salto constante. Al no percibir la mano, los trazos se inscriben en la tela, podríamos decir, de manera insospechada. Sin embargo, el ritmo que instala el corte afecta la visión, tal como decía Bazin, de manera que el ver nos lleva a prever. La familiarización con las formas artísticas que nos ofrecía el gesto, aquí se da exclusivamente en la relación singular entre la mirada del espectador y un cuadro que no deja de ensayarse, de engendrarse. Este abordaje a la creación pone de nuevo el acento en el proceso, no en la representación. Aquí, como en las demás películas, la gestación no se detiene para instaurar una obra definitiva. Aquí, se suceden variaciones de obras, un discurrir de los posibles, ninguno más primigenio que otro, posibles que el artista, en el estado de creación, explora y que, aquí de manera cinematográfica, nos es permitido contemplar.

Como apuntó Deleuze al pensar en el trabajo de Francis Bacon:

“C’est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. [...] Or tout ce qu’il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement avant qu’il commence son travail.”  
(Deleuze, 2009: 57)

El carácter cronológico de la temporalidad en la creación artística queda cuestionado. El cine es capaz de transmitir al espectador el estado creador por el cual, para el artista, no existe una tela inicial immaculada. Para el pintor la mirada ya ha impregnado, virtualmente, el cuadro de posibles pictóricos. Esta temporalidad que hace coincidir diferentes variantes en un instante, temporalidad sincrónica de la obra, queda revelada aquí por la puesta en escena y el montaje que el cineasta elige la desaparición del artista, el corte ágil, la sucesión sin fin de *tableaux*... La inspiración artística, que antes pertenecía al terreno invisible de las musas, se exhibe en la plena mutación de la obra. Siguiendo la argumentación de Bazin: “Ce que révèle *Le Mystère Picasso* ce n’est pas ce qu’on savait déjà, la durée de la création, mais que cette durée peut être partie de l’œuvre même, une dimension supplémentaire, bêtement ignorée au stade de finition” (1956: 26).

De la misma manera, el cineasta Johan van der Keuken en la segunda parte de su retrato del artista Lucebert (*Lucebert, Tijd en Afscheid*, 1994) nos presenta una escena en la que la tela cobra vida. Por una parte, la banda de sonido nos traslada a un entorno animal, asediado por cantos bestiales, sin, por ello, abandonar el jazz que acompaña gran parte de la película. Por otra parte, al empezar la escena, la tela ya está cubierta. En esta secuencia, la tela no deja de ser cubierta de pigmento, de marcas, de signos; si Picasso exploraba una sucesión sin fin de trazos, Lucebert trabaja la superposición, las capas, las huellas. Este carácter temporal del arte pictórico, contenido en la propia obra, gracias a la particularidad de superponer y cubrir, aquí queda cinematográficamente expresado a través del corte. La mirada del espectador empieza a ver, a deducir, a suponer y atreverse a prever, trabajando en el *entre* imágenes.



Image 6: *Lucebert, Tijd en Afscheid* (Johan van der Keuken, 1994).

En esta secuencia, el trazo no se presenta como un paso que tiene antecedente y sucesor para un fin y finalidad de la obra. El trazo no se dirige a una determinación, sino que cobra vida y explora la gratuidad del juego, del ensayo, de su propia materia, tomando así conciencia de huella. Una huella que, como apunta Derrida, en lugar de establecer, abre la obra mostrando su carácter de palimpsesto infinito:

La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación. (Derrida, 2008: 84)

El cine brinda la posibilidad de asistir a este engendramiento palimpséstico a través de las diversas estrategias cinematográficas, elecciones estéticas que despiertan la mirada espectral, principalmente, debido a un cuestionamiento de la temporalidad cronológica. Esta superposición lúdica de capas de pigmento relativizan la linealidad y finitud de este proceso. A través del corte o de la exposición de la duración, estas películas muestran cómo la obra nunca llega a su fin representacional, expositivo y definitivo. En *El sol del membrillo* (1992), Antonio López debe abandonar su propósito

hiperrealista vencido por los fenómenos de la naturaleza. En *La belle noiseuse* (1991), Frenhofer logra arrebatarle a Marianne un rasgo íntimo y, así, fijarlo en la tela. Sin embargo, hay algo terrible en esa representación. Por eso, el artista la entierra y, el cineasta, tan solo nos permite percibir un atisbo de forma, un pie. Y, de manera explícita y propuesta, los cineastas que se aproximaron a artistas como Picasso, Pollock y Lucebert, no quisieron reproducir sus obras, ya presentes en museos y galerías; si no que, movidos por una curiosidad, dirigen su cámara a aquello que siempre se escapa a lo evidente, a la mirada, la chispa de imaginación que dispara la creación artística. Como el mismo Clouzot anuncia al inicio de la película:

On donnerait cher pour savoir ce qui c'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait le *Bateau Ivre*, dans la tête de Mozart pendant qu'il composait la *Symphonie Jupiter*. Pour connaître ce mécanisme secret qui guide le créateur dans ses aventures périlleuses. [...] Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre il faut suivre sa main. (Clouzot, 1956)

Al poner el foco en el proceso de creación, estas películas desbancan la obra como representación, reproducible y finita, para apostar por la obra abierta. El cine, al querer reflexionar sobre las condiciones artísticas, explora el boceto, el ensayo, la sucesión de posibles. Obra que, como la naturaleza, se resiste a asumir uno de estos estadios que la componen como definitivo. Esta apuesta, por tanto, comporta la instauración de una temporalidad propia a la obra, un tiempo sincrónico, no lineal, tiempo que contiene en sí todos sus pasados y futuros de manera simultánea. Estas películas apuestan por una poética de la obra abierta, como diría Bruce Elder:

La poética de la forma abierta lleva consigo las huellas de su patrimonio [...] pero abre al mismo tiempo infinitas posibilidades. [...] pone al descubierto el proceso de su llegar a ser y registra su transcurso a través del tiempo. [...] cualquier lector atento debe buscar los rastros que el principio poético deja en lo que será la obra. (De Lucas, 2018: 296)

Llegados a este punto, debemos preguntarnos si es tan solo el cine el arte que ha planteado de manera artística la temporalidad propia del proceso de creación. ¿El arte pictórico ha continuado el camino de la representación? ¿En museos y exposiciones continuamos tan solo asistiendo a cuadros ya terminados expuestos en la pared? Son muchos los artistas plásticos que, a partir de la mitad del siglo XX, han dirigido su atención al proceso para así erigirlo en su calidad artística. Por ejemplo, en la década de los sesenta, en la Nueva York de las vanguardias, se decidió a abrir las puertas de los talleres, evento que nombraron *10 Downtown: The Artist's work in his studio* (1968). Prediciendo el creciente interés del público por ver cómo los artistas trabajaban, exposiciones como *Life in your head: When attitudes become form* (Kunsthalle de Bern, 1969) lo que exhibieron no fueron las obras terminadas, sino su proceso creativo.



Image 7: Reiner Ruthenbeck en *When attitudes become form* (1969).



Image 8: Lawrence Weiner en *When attitudes become form* (1969).

Poder ver el cuerpo del artista trabajando, sus manos, sus gestos, y asistir a la duración del surgimiento de la obra, suscitó una reacción fotográfica (Image 6 y 7). El público que paseaba por galerías y museos, en este instante, fue apelado en su calidad de espectador – ya no de mero observador –, se le invitó a asistir a un evento artístico en directo y, por tanto, despertó el mismo afán que, podemos decir, los anteriores cineastas sintieron; el afán por captar ese momento fugaz de la inspiración artística. Ese afán por el que, finalmente, enmarcar, delimitar, este misterio fugitivo que es la creación.

Según el comisario de *When attitudes become form*, Harald Szeemann, esta exposición intentó:

to reflect the experimental, gestural attributes of the works in their presentation by getting the artists to work at the exhibition, opening up the display area to the town, and interpreting as a work situation not only the time of setting up the exhibition, but also the exhibition itself. (Aupetitallot, 2009: 3)

Si como argumenta Chevalier (2001), el concepto *work* desplaza el significado de pieza terminada al de trabajo; también el receptor de esta obra se

ve afectado por esta transformación, pasando de la observación al trabajo activo de la mirada.

Obras como *Paso Doble* (2006), de Miquel Barceló y Josef Nadj, ponen en valor el carácter de espectáculo que el arte plástico puede tener. La representación en vivo, la presencia de dos cuerpos que trabajan con materiales maleables primordiales como el barro, plantea ¿cuál es la obra? ¿Es el aspecto que presenta al final del espectáculo? ¿Es una instantánea fotográfica que podemos fijar?



Image 9: *Paso Doble* (Miquel Barceló y Josef Nadj, 2006).

En este caso, se apuesta por hacer de la obra todo el proceso por el cual los artistas trabajan la escultura hasta que finalmente abandonan el escenario. Como afirman sus creadores: “Il s’agit d’une œuvre montrée dans son dévoilement instantané, comme peuvent l’être les peintures sur verre de Picasso dans *Le Mystère Picasso*” (Ardenne y Barceló, 2009: 5). Se trata, de nuevo, de revelar el aspecto instantáneo de la creación, la chispa creativa situada siempre entre la improvisación y la técnica. Barceló – el artista que improvisa – y Nadj – el coreógrafo que repite con exactitud – convierten la escultura en el proceso de esculpir, es decir, en una *performance*. Esta obra invita al observador a asistir durante una hora al trabajo de los cuerpos con la materia, asistir a su fusión y metamorfosis. Una vez terminado el espectáculo, se desaloja al espectador que, podemos decir, ya no dirige su mirada al resultado de esa acción, sino a la acción creativa misma. El valor de esta

obra, que representaron más de cien veces<sup>1</sup> y registraron cinematográficamente, reside en su carácter procesual y expositivo. Justamente estos son aspectos que el cine los puede registrar.

En este giro reflexivo hacia la creación, el artista reivindica su categoría de trabajador (*worker*) y la materia artística es la que aparece en primer plano. El artista Takesada Matsutani también pone en juego estos aspectos: la presencia del cuerpo trabajando, las materias pictóricas esenciales: el agua y el pigmento. Convirtiendo el museo en escenario, el artista acude para actuar, para mostrar su trabajo. En la filmación de alguno de estos eventos (Image 10) podemos percibir la presencia de los espectadores. Espectadores próximos al artista y su creación, acucillados, y llamados a registrar en su propio teléfono el evento artístico único y mil veces repetido del acto de creación.



Image 10: Takesada Matsutani “performs” at Hauser & Wirth London (2013, Hauser Wirth YouTube Channel).

Anish Kapoor nos conduce un paso más allá al asistir al proceso creativo en ausencia del artista. Sus obras, siempre instaladas en el devenir, se hacen y deshacen incluso sin su presencia. Mecanismos de producción que pueden ser activados sin límite sustituyen al artista, de la misma manera que el espacio de la exposición se convierte en un taller. El observador, aquí, ya espectador, deja de consumir un producto terminado y cerrado en su significación, para asistir y participar a un evento, a la experiencia estética de hacer arte.

1. Miquel Barceló en una entrevista comenta el aspecto teatral de la obra en los siguientes términos: “Le fait de le répéter des dizaines, peut-être des centaines de fois. Je crois qu’on l’a jouée plus de cent fois cette chose” (Ardenne y Barceló, 2009: 2).



Image 11: Shooting into the corner (2012, Taco Zwaanswijk YouTube channel).

## Conclusión

Estos son algunos ejemplos de artistas contemporáneos que han apostado por incluir en sus obras el trabajo de la creación que, ya nunca más, se hallará antes de la obra misma. Sin querer profundizar en la tendencia del arte de vanguardia, desde mediados del siglo XX, hacia la *performance* o los llamados *happenings*<sup>2</sup>, vemos cómo ésta no surge de forma independiente ni fortuita. Vemos cómo, a partir de los años cincuenta, tanto en cine como en arte – por no mencionar las demás artes –, se produce un giro reflexivo por el cual señalar el trabajo del artista, como trabajo creativo y no como inspiración etérea, una tendencia por poner en valor el proceso y relativizar así, la representación. Este giro, como hemos visto, no sólo se da en esta alianza entre arte y cine, sino que también el pensamiento filosófico lo acompaña tanto como ofrece un marco de comprensión. Pensadores como Derrida y Deleuze, abanderando el estructuralismo francés, al desarrollar conceptos como la *différance* o la repetición, por ejemplo, están forzando una apertura del signo que bien puede amparar la poética de la obra abierta de la que el cineasta Bruce Elder habla. El signo lingüístico como el discurrir de significados bien resuena al asistir a este proceso creativo por el cual se pone a diferir la unidad de la obra terminada para así, poder explorar sus potencialidades.

Además, como hemos visto a través de las distintas obras artísticas y cinematográficas, señalar el proceso implica también señalar a aquel que mira.

2. Como afirma el artista Allan Kaprow, en 1957, “los happenings han reemplazado la pintura” (Sontag, 2002: 341).

En esta apertura de la obra, tanto en su concepción como en su realización, se incluye al receptor. El despertar de la mirada espectral que las películas comentadas convocan, a su vez evidencian la propia mirada del cineasta deslumbrada por el acto de creación. Esta mirada sorprendida ante el evento *misterioso* del arte, como diría Clouzot, es tanto la del cineasta como la del espectador; espectador que, en la actualidad, tiene una cámara portátil consigo, como hemos visto con Matsutani. La fascinación que produce *l'œuvre en train de se faire* despierta la mirada y, con ella, la mano que se apresura por registrar, captar, ese instante.



Image 12: *Miró l'altre* (Pere Portabella, 1969).

Todas estas obras y sus consiguientes grabaciones nos hacen cuestionarnos: ¿finalmente qué es la obra? ¿El rastro de puro color que ha quedado fijado en el espacio del museo o bien el movimiento que hace el pigmento a través de este espacio? El cine parece apostar por la segunda opción.

Del estudio a las galerías, de la obra terminada al proceso de creación; finalmente, la obra se hace ante nuestros ojos, la experiencia pictórica toma presencia con respecto al objeto; la curiosidad llena de intuición del cine por filmar al artista ha sabido entender y representar una transformación de su compañera, el arte.

## Bibliografía

- Ardenne, P. y Barceló, M. (2009). À propos de Paso Doble, présentation et extraits de la vidéo-performance. Performance, art et anthropologie (*Les actes*). URL: <https://journals.openedition.org/actesbranly/423>
- Aupetitallot, Y. (2009). When attitudes become form (Works, Processes, Concepts, Situations, Information). Barcelona: MACBA. URL: [https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture5\\_when\\_attitudes\\_ca.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture5_when_attitudes_ca.pdf)
- Bazin, A. (1956). Un film bergsonian: Le Mystère Picasso. *Cahiers du cinéma* (60), pp. 25-28.
- Château, D. (1998): La visite de l'atelier dans La belle noiseuse. En *Jacques Rivette, critique et cinéaste*. Paris-Caen: Études cinématographiques, Lettres modernes Minard.
- Chevalier, P. (2011). De l'art processuel: dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8(2), pp. 31-39. Doi:10.3917/nre.008.0031.
- Coquet, M. (2014). Le double drame de la création selon Le Mystère Picasso (1956) d'Henri-Georges Clouzot. *Gradhiva* (20), pp. 138-167.
- De Lucas, G. (Ed.) (2018). *Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión filmica*. Barcelona: Terranova y CCCB.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Buenos Aires: ArenaLibros.
- Derrida, J. (2008). *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Sontag, S. (2002). *Contra la interpretación*. Barcelona: Paidós.

## Filmografía

- El sol del membrillo*. (1992). V. Erice. España: Igeldo P.C / María Moreno P.C / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Jackson Pollock*. (1950). H. Namuth. USA: Falkenberg, P. Co-produced.
- Jackson Pollock*. (1951). H. Namuth. USA: Falkenberg, P. Co-produced.
- La belle noiseuse*. (1991). J. Rivette. Francia: FR3 Films Production / Canal +.
- Le mystère de Picasso*. (1956). H. G. Clouzot. Producción: Filmsonor.

*Lucebert, Tijd en Afscheid.* (1994). J. Van der Keuken. Holanda: Belbo Films Productions.

*Miró l'altre.* (1969). P. Portabella. España: Films 59.

*Paso Doble.* (2006). M. Barceló y J. Nadj. Francia: Studio Miquel Barceló & Centre chorégraphique national d'Orléans.

*Visite à Picasso.* (1949). P. Haesaerts. Bélgica: Art et Cinéma.

### **Videos en línea**

Hauser Wirth YouTube Channel (2013, 17 junio). *Takesada Matsutani “performs“ at Hauser & Wirth London.* [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=mdlKLnAc6HY>.

Taco Zwaanswijk YouTube channel (2012, 16 diciembre). *Anish Kapoor – Shooting into the corner @ De Pont.* [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=6EjtuxQWxSY>.

## **CINEMA PORTUGUÊS E OUTRAS ARTES: TECNOLOGIAS, MATERIAIS E PESSOAS EM TRÂNSITO**

André Rui Graça

Este texto pretende debruçar-se sobre a partilha e vai-vém de recursos (tecnológicos, materiais e humanos) entre as diferentes artes do espetáculo em Portugal, desde 1960 até aos dias de hoje. Embora separadas por diversas razões, as diferentes artes do espetáculo têm subsistido unidas por um cenário comum de precariedade, num ecossistema delimitado. Quer tenha sido por intertextualidade intencional, necessidade, proximidade ou gestão de recursos, as diferentes artes foram, historicamente, formando alianças entre si e criando itinerários de trânsito de elementos comuns. O cinema, enquanto “arte-síntese”, revela-se particularmente propício a tais circunstâncias e à necessidade de colaborações de vários quadrantes artísticos, desde o teatro ao *design* de adereços. Estas sinergias, as suas motivações e as suas características merecem ser foco de atenção, bem como as *nuances* que foram adquirindo ao longo do tempo. Assim, esta incursão vai no sentido de lançar notas gerais, necessariamente breves, relativamente a este tema. O texto começará por enquadrar o lugar do cinema no âmbito mais vasto da cultura portuguesa, para, mais tarde, dar conta de modelos de partilha, definição de prioridades e exceções.

Como sugerido pelo título, urge, em primeiro lugar, que se enquadre o lugar do cinema português no panorama mais vasto da paisagem intelectual e artística do País. Estudos neste sentido, já levados a cabo por académicos

como Paulo Cunha (2015), Daniel Ribas (2014) e Ana Isabel Soares (2016) e sintetizados por mim mais recentemente (Graça, 2017), permitem mapear o espaço do cinema feito em Portugal (e suas metamorfoses) dentro do campo cultural. Esta contextualização fornece uma resposta de dupla utilidade: esclarece, por um lado, a forma como o cinema português assimilou e acompanhou outras formas artísticas no País; por outro lado, clarifica a afinidade e o modo como o cinema português se entrecruzou com outros agentes do campo cultural em termos materiais e ao nível dos modos de produção. Para delinear uma história destas interseções é necessário atentar em mais do que o “rosto visível” das parcerias e da versatilidade criativa tantas vezes demonstrada. Os circuitos formais e informais de trânsito e ligação entre artistas multifacetados e intelectuais são um manancial fundamental para compreender o fenómeno da história das artes em Portugal. Embora seja difícil seguir os mencionados circuitos, é necessário colher todas as pistas possíveis relativas aos fluxos, de modo a sistematizar e criar conhecimento sobre eles e sobre o seu impacto na vida artística.

Com efeito, uma das formas de compreender o contexto e a estética do cinema português reside em olhar para as trocas e diálogos nos bastidores. Luís Urbano (2014) assimilou bem esta questão, tendo organizado vários testemunhos que comprovam a proliferação e proficuidade de ligações entre os vários quadrantes artísticos no dealbar do Cinema Novo. Em 1929, Ricciotto Canudo propôs uma das ideias mais duradouras relativamente à ontologia do cinema: este seria uma síntese de outras seis artes (do espaço e do tempo), tornando-se, assim, na sétima. O meio artístico português foi sempre relativamente delimitado e os cineastas tiveram a tendência natural de aproximar as suas escolhas de outras linguagens artísticas – em vários casos, como também era típico da modernidade, os protagonistas dedicaram-se a mais do que uma prática criativa ou intelectual.

Um bom exemplo da situação descrita encontra-se nos finais dos anos 50 e anos 60 do século passado, época fervente e crucial para a afirmação de novas experiências cinematográficas em Portugal. Nas entrevistas reunidas em *Rio do Ouro*, um rol de personalidades próximas do meio cinematográ-

fico são afetuosamente rememoradas por Paulo Rocha. De acordo com o autor de *Ilha dos Amores*, João Bénard da Costa, Nuno Bragança, António da Cunha Telles, Fernando Matos Silva, Pedro Tamen, M. S. Lourenço e Nuno Portas pareciam figuras saídas de um romance de Musil (Melo, 1996: 35). Relativamente desconhecidas na época, estas figuras viriam a adquirir relevância nas décadas seguintes. Este grupo, ligado à Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e complementado por outras células intelectuais (nomeadamente a tertúlia do Café Vá-Vá), colocou os cineastas dentro de um ecossistema cultural hermético e de vanguarda.

O Vá-Vá, localizado nas avenidas novas de Lisboa, foi um ambiente crucial onde jovens artistas de várias proveniências se intersetavam (Rocha chegou até a utilizar o espaço enquanto cenário para *Os Verdes Anos*). Como Rocha disse:

Era o ponto de encontro de uma juventude das avenidas novas que ia ao Quartier Latin aos fins-de-semana ver as fitas de que se falava. Nas mesas de café, de dia e de noite, discutiam-se artes e políticas, cruzavam-se os jornalistas da oposição, os universitários inquietos, as beldades namoradeiras, os futuros cineastas. (Melo, 1996: 23-24)

Nesta tentativa de enquadrar os momentos fundacionais do cinema português contemporâneo com o espírito do seu tempo, existem outras relações, algumas mais óbvias do que outras, de que importa dar conta. A imagem em movimento em Portugal concatenou, em graus diferentes, com todos os tipos de expressões artísticas – por vezes, levando mais além o próprio conceito de cinema. Todas as ligações contribuíram para a identidade e história do cinema português. Porém, além da literatura e do forte pendor literário do cinema português (tratado com bastante detalhe e com números concretos ao nível de adaptações por Ana Isabel Soares e relativamente ao Cinema Novo por Michelle Sales [2011]), predominaram ligações com a arquitetura (como no caso de Nuno Portas e de António de Macedo, que fizeram incursões no cinema – embora de formas diferentes), o teatro e os

poetas experimentais dos anos 80. Em termos de trânsito, interessam-me principalmente estes dois últimos.

Não existem muitos estudos relativos à interligação entre teatro e cinema em Portugal – excetuando o ocasional livro ou artigo sobre os conceitos de teatro propostos por Manoel de Oliveira ou João Botelho. Porém, os créditos dos filmes, a bibliografia disponível e a verificação empírica tornam possível discernir com alguma certeza que a relação com o espaço cultural do teatro era relativamente evidente. Dada a ausência de uma indústria audiovisual (que só viria a aparecer nos anos 90 e a tornar-se realidade neste século), atores, *staff* de palco e outros técnicos circulavam muitas vezes entre os dois mundos, consoante as oportunidades e as necessidades (Mendes, 2013: 99). Embora fossem dois domínios diferentes, materialisticamente, eram extensões um do outro. Efetivamente, o teatro foi historicamente uma das principais fontes de talento para o cinema<sup>1</sup>. Durante as primeiras décadas do século XX, quando o cinema ainda estava a desenvolver a linguagem que o distinguiria e lhe permitiria afirmar-se por si só, o dispositivo teatral serviu de espinha dorsal. Especialmente no momento em que o cinema divergiu das *actualities* para a produção de narrativas, o que sugere que o teatro e o cinema são dois ramos que partilham um tronco comum.

Subsiste uma franja de atores que insiste em ser identificada mais com o teatro, do que com o cinema (por exemplo, Luís Miguel Cintra, Marcello Urgeghe, Leonor Silveira, Beatriz Batarda). Talvez por percecionarem as produções televisivas como criativamente limitadas e o audiovisual como um meio culturalmente amorfo e de difícil definição, este leque de atores tem aparecido raramente em produtos de massas e colaborado com a televisão em circunstâncias muito específicas – o caso da adaptação da série *Terapia*, por parte da RTP, com Silveira e Urgeghe. Esta tensão entre cinema, teatro e televisão tem sido real e alimentada por dicotomias de perceção entre alta e baixa culturas. Este é, sem dúvida, um assunto que, embora in-

1. O exemplo mais notável é o caso do teatro de revista. Figuras como António Silva, Beatriz Costa e Vasco Santana faziam frequentemente o trânsito entre o cinema e este tipo de teatro – já de si com bastantes semelhanças às comédias de Lisboa.

cómodo, merece mais atenção e poderá trazer nova luz à compreensão das dinâmicas internas do meio artístico.

Com a passagem do tempo, os laços já aduzidos no “momento-chave” do surgimento do Cinema Novo português não se esvaneceram. Sandra Guerreiro Dias confirma-o na sua tese sobre poesia, experimentalismo e *performance* em Portugal durante os anos 80, onde dá conta do impulso artístico e criativo efervescente no País após o advento da democracia. Guerreiro Dias apresenta uma visão poliédrica dos eventos, através de notas acerca de acontecimentos dispersos que, uma vez unidos, formam algo maior do que a soma das partes.

A autora relembra que foi um grupo mais ou menos articulado de iniciativas a acontecer por todo o País durante cerca de duas décadas (1970 e 1990) que culminou num movimento experimentalista muito mais vasto (Dias, 2016: 90-97). Guerreiro Dias sublinha ainda, por várias vezes, que a hibridização de fronteiras entre as diferentes artes e que a apropriação de linguagens e aparatos artísticos estavam na configuração genética da experimentação poética e da arte da *performance* durante o seu curso ascendente. Um aspeto importante deste período prende-se com a tendência que houve para a formação de grupos intercomunicantes de artistas. Especialmente entre 1977 e 1986, as interceções deveram-se não só a motivos intelectuais, mas também a questões materiais:

Duas linhas demarcam o campo: de um lado, a vitalidade e renovação da experiência estética visual e experimental; do outro, a ausência de um diálogo de ação política e institucional condizente: são instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Sociedade Nacional de Belas-Artes e a Cooperativa Diferença, em Lisboa, o Museu Nacional Soares dos Reis, a Escola de Belas-Artes e a Cooperativa Árvore, no Porto, o Círculo de Artes Plásticas, em Coimbra, mais um conjunto de Galerias que irão enquadrar o trabalho daqueles artistas. (Dias, 2016: 89)

Por tudo isto, em suma, a autora sugere que os anos 80 foram a década em Portugal em que a intermedialidade e a experimentação trans-media atingiram o ponto de ebulição.

Uma vez mais, vemo-nos confrontados com a importância das organizações independentes de indivíduos e das interseções criadas. É evidente que grupos como o Clube Português de Cinematografia, o Centro Português de Cinema, o já mencionado grupo do Vá-Vá e a Escola de Cinema de Lisboa foram importantes para o campo do cinema em si, em determinados momentos históricos. Contudo, o cinema não esteve nunca isolado, acabando por exercer um grande poder de atração e curiosidade relativamente a artistas de todos os quadrantes que, de algum modo, se associaram direta ou indiretamente à imagem em movimento.

Em conjugação com o já descrito, uma grande mudança de paradigma cultural ocorreu com o advento da televisão em Portugal<sup>2</sup>. No que toca ao cinema, essa mudança tornou-se mais evidente com a liberalização do espaço televisivo e com a entrada em cena das duas estações de televisão privadas (SIC e TVI). Com a consolidação do entretenimento enquanto elemento preponderante da grelha televisiva e com o aumento de potenciais clientes para produção de conteúdos, surgiram novas figuras<sup>3</sup> e novas firmas de produção audiovisual – por vezes, prontas a estabelecer parcerias com distribuidoras de cinema e estações de televisão<sup>4</sup> ou já integradas com estas estruturas. Estas *joint ventures* permitiam partilha de tecnologia e de recursos humanos, bem como a dispersão de financiamento e, por conseguinte, de risco. Permitiam, ainda, potenciar a publicitação dos filmes – uma vez que era possível utilizar uma estrutura preexistente criada para promover os produtos de entretenimento da SIC e da TVI. Adicionalmente, estes canais eram apenas peças numa maquinaria empresarial mais sofisticada de

2. De notar que a maioria dos conteúdos era importada, por razões económicas, e que o número de produtoras de conteúdos para televisão era muito limitado.

3. Nomeadamente, Tino Navarro, Leonel Vieira, Fernando Vendrell, Jorge Cramez, entre outros (alguns deles vindos do também recentemente renovado meio publicitário).

4. O que deu origem, por exemplo, a vários telefilmes e à consolidação do cinema português de pendor popular.

grupos de média detentores de outros meios de comunicação, nomeadamente imprensa. Além de todos os conteúdos, estes grupos contribuíram ainda com propostas de diversidade estética e temática, bem como com a implementação de processos de gestão e estratégias económicas até então estranhas ao cinema em Portugal.

Tendo em conta a esmagadora preponderância do género telenovela na preferência dos espetadores na década de 1990 (a época de ouro das telenovelas brasileiras, exibidas maioritariamente na SIC), os lucros e a fidelização obtidos pela TVI através da edição portuguesa do *Big Brother* permitiram que o canal dirigido por José Eduardo Moniz concentrasse as suas energias numa estratégia de longo prazo. Contra as probabilidades da época, a visão de Moniz previa o enfoque na produção de ficção nacional e criação de um *star system* de apoio (Cunha, 2010: 97), acompanhadas de um incremento da qualidade tecnológica e organizacional da produção. Embora seja difícil aferir o impacto desta opção, pode ser dito com certeza que a produção continuada de telenovelas e séries portuguesas se revelou frutífera, na medida em que o produto nacional passou a ser preferido e surgiu uma indústria onde antes havia apenas manifestações isoladas. A esta revolução acrescenta-se outra: o advento de tecnologias mais baratas e simples de utilizar, nomeadamente câmaras digitais (Portugal foi um dos últimos países a adotar os equipamentos de filmagem digitais no cinema, dada à sua conotação com a televisão). Foi devido a estas tecnologias que, uma vez mais, se fez o trânsito entre produções televisivas e fílmicas.

Muito embora os conteúdos do chamado “audiovisual” sejam, em termos temáticos e formais, mais atreitos a fórmulas (portanto, estética e ideologicamente distantes do cinema português de autor), facto é que, desde 1990, estes conteúdos têm-se ramificado e marcado presença das mais diversas formas nas salas de cinema. Também aqui se regista uma diferença: o manancial de talento para o audiovisual tem advindo em grande parte do mundo da moda e da publicidade, enquanto os recursos humanos do cinema eram tradicionalmente provenientes do teatro e de outras manifestações de alta cultura. O esbatimento destas fronteiras fez com que se abrisse a porta

de entrada do cinema a protagonistas anteriormente insuspeitos de a galgarem. Este fenómeno, contudo, não foi exclusivamente português, mas sim fruto de uma conjuntura política supranacional, europeia, do final dos anos 80, na qual se previa um modelo de gestão de fusão de recursos entre cinema e televisão, através da criação de redes europeias de coprodução e de parcerias inter-televisivas. Aliás, o Decreto-Lei de 1993, que veio rever a Lei 7/71 (de 1971), e o Secretariado Nacional do Audiovisual, em 1990, nasceram em grande medida da necessidade de acomodar estas vontades políticas no novo quadro europeu em que Portugal se inseria.

É, portanto, neste contexto de expansão, no qual surgem também escolas e cursos pensados para o mercado emergente, que cresce a necessidade de criação de conteúdos por parte de outros setores criativos, que não entram exatamente no escopo da televisão nem do cinema, como os clipes de vídeo e a publicidade. De acordo com Daniel Ribas, “a subida de qualidade e quantidade da produção publicitária anda de mãos dadas com o crescimento das televisões privadas e com a garantia que ambas trazem para um tecido produtivo carente de trabalho” (2014: 142). Toda esta procura proporcionou trabalho mais regular e a tempo inteiro a técnicos, fotógrafos e guionistas, o que, por sua vez, criou terreno fértil para o aparecimento de novos cineastas e atores.

Tudo isto permitiu a criação e manutenção de uma pequena indústria e de uma máquina bem oleada, que lançou as bases para a profissionalização da produção, sem as interrupções sistemáticas das décadas anteriores. Continuando com o raciocínio de Ribas: “Mesmo que os cineastas prefiram os modos de fazer ‘artesanal’, o cinema português atingirá, na primeira metade do século XXI, uma razoável maturidade dos modos de produção” (2013: 270).

Em última análise, o cinema nunca foi uma ilha, mas antes uma península, primeiro, e, depois, um istmo, que foi fazendo a síntese e a ligação entre diferentes expressões artísticas, permitindo o trânsito e a partilha de recursos humanos, tecnológicos e materiais. Fruto de conjunturas políticas

ou de outros fatores externos, de atração experimental ou de associações pessoais, o cinema continua, hoje (como ontem), a redefinir-se dentro de si próprio.

### Referências bibliográficas

- Araújo, N. (2014). *Manoel de Oliveira: Análise estética de uma matriz cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- Cunha, I. F. (2010). Audiência e Recepção das Telenovelas Brasileiras em Portugal. *Comunicação, Mídia e Consumo*, n. 20. Pp. 91-118.
- Cunha, P. (2015). *O Novo Cinema Português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra, Portugal.
- Dias, S. G. (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo em Portugal nos Anos 80*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra, Portugal.
- Graça, A. R. (2017). *A Study on the Commerce, Circulation, and Consumption of Portuguese Cinema (1960-2010)*. Tese de Doutoramento. University College London, Reino Unido.
- Melo, J. S. (1996). *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Mendes, J. M. (2013). Objectos únicos e diferentes – Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo. In J. M. Mendes (ed.), *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva. Pp. 74-140.
- Ribas, D. (2013). O cinema do futuro. In P. Cunha e M. Sales (eds.), *Cinema Português um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP. Pp. 268-299.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro, Portugal.
- Sales, M. (2011). *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: LabCom.
- Soares, A. I. (2016). Cinema Português/Cinema Literário? *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 1, n. 3. Pp. 46-63.
- Urbano, L. (2014). *Entre dois Mundos: Arquitectura e Cinema em Portugal, 1959-1974*. Tese de Doutoramento. Universidade do Porto, Portugal.



## UM “EXPERIMENTO SOCIOLÓGICO” – O LUGAR DE BRECHT NA HISTÓRIA DO CINEMA<sup>1</sup>

Maria Alzuguir Gutierrez

### A anedota

A história é conhecida: ao fazer o contrato para adaptação cinematográfica de *A ópera dos três vinténs* (1928), Brecht havia incluído uma cláusula em que buscava garantir que a versão final do roteiro passasse por seu crivo. Como esta cláusula não foi respeitada, Brecht entra com processo na justiça. A partir disto, publica o texto que considera uma “experiência sociológica”, envolvendo a indústria cinematográfica, os tribunais e a imprensa. O objetivo é provar que, embora na teoria a justiça defenda o direito à propriedade intelectual, na prática, não o faz, pois o capital fala mais alto do que o idealismo da lei. A ironia da situação é que Brecht vai aos tribunais por um direito com o qual ele mesmo não concorda, apenas para provar a discrepância entre a ideologia burguesa e a realidade do capital.

Com o sucesso de *A ópera dos três vinténs*, a proposta de uma adaptação significava a possibilidade de ganhar dinheiro e uma oportunidade para colocar em prática sua própria ideia de versão fílmica, que não consistia em simplesmente filmar a fábula da ópera, mas em levar a cabo, no cinema, o que era a finalidade da obra original: um “atentado à ideologia burguesa”. O caso era um prato cheio para o polemista Brecht, levando em consideração

1. Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo BEPE n.º 2017/08197-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

os debates públicos a respeito dos direitos autorais no cinema e a celebridade de *A ópera*, que fora encenada em diversos países europeus e havia obtido grande sucesso de vendas em discos; além de ter sido acusada de plágio pelo crítico Alfred Kerr, que apontara o uso de versos da tradução, por Villon, de *The Beggar's Opera* (John Gay, 1728) sem a indicação da fonte. Naquela ocasião, Brecht respondera ser laxo em matéria de direitos autorais.

Quando se inicia o processo, a imprensa confere grande publicidade ao caso, destacando seu caráter histórico – uma publicação afirma tratar-se de um documento de época: a luta entre o ideal de uma obra de arte contra os 800 mil marcos já investidos no filme. O julgamento teve tanta notoriedade que foi preciso colocar um cordão de isolamento para afastar os curiosos. Após perder o processo, Brecht entra num acordo com a produtora: ele recebe pagamento pelo trabalho já investido no roteiro, retoma o direito de adaptação da obra após algum tempo, e se estabelece que o filme deveria ser divulgado como “versão livre a partir da ópera de Brecht e Weill”, com o que os artistas se eximiam de qualquer responsabilidade sobre a obra cinematográfica. A imprensa reage ao acordo com desapontamento: a impressão geral é a de que, ao não ir adiante com o processo, Brecht teria se deixado comprar. *Film-Kurier* expressa sua decepção com os artistas, que teriam se revelado “gente de negócios”, e alerta a imprensa para ser mais cuidadosa ao assumir a defesa de ideais artísticos.<sup>2</sup>

### **A recepção posterior do texto**

O *processo dos três vinténs* foi publicado em 1932 no terceiro Caderno dos *Versuche* junto com *A ópera dos três vinténs*, as notas sobre *A ópera*, e o argumento *Die Beule (O inchaço)*, com o que se revela a unidade do projeto. O *processo dos três vinténs* seria, segundo Wöhrle (1980), o elo entre as obras do que chama “complexo dos três vinténs”, o conjunto de trabalhos elabo-

2. As informações apresentadas neste trecho foram extraídas do livro *Photo: Casparius* (Bock & Berger, 1978), catálogo de exposição organizado na cinemateca de Berlim sobre o fotógrafo Hans Casparius, que registrou as filmagens do filme de Pabst. Neste catálogo, foram publicados vários artigos da imprensa da época sobre o processo de Brecht contra a produtora.

rados a partir do material da ópera e que inclui, além dela e do ensaio, o argumento *Die Beule* e o posterior *Romance dos três vinténs*.

Quando o texto aparece, já se passara um ano do processo e do filme pronto. Brecht faz parecer tratar-se de uma empreitada calculada para perder de maneira demonstrativa (Lindner, 2003). É pouco provável que tivesse previsto os pormenores do caso, mas é certo que aproveitou a ocasião para criar uma polêmica pública e o material gerado para elaborar sua reflexão. Por meio do escândalo, Brecht refuncionaliza um processo privado em debate público (*Ibid.*). Aproveita-se da teatralidade dos tribunais para armar seu próprio teatro.

Os estudiosos que se debruçaram sobre este texto coincidem em que, tanto nos estudos cinematográficos como na fortuna crítica de Brecht, houve relativamente pouca discussão deste trabalho. De acordo com Wöhrle (1980), por outro lado, o texto foi usado como fonte de citações e súpula das opiniões de Brecht sobre o cinema por muitos intérpretes, que desconsideraram a reflexão sobre os meios realizada pelo escritor em sua obra prática. De toda forma, é um texto incontornável para estudar a relação de Brecht com o cinema, e um ensaio que deveria figurar entre os clássicos da teoria do cinema. Brecht contribui para a reflexão sobre sua função social, com o que traz aportes tanto à teoria do cinema como à sociologia da arte.

O filme de Pabst é irrelevante para a reflexão de Brecht sobre os meios. A questão não é o filme em si, mas certas tendências da ideologia burguesa. O texto é um flagelo à autonomia da arte, conceito tornado insustentável na era dos meios de comunicação de massa, em que o autor se torna um produtor a mais, passando para o lado do proletariado, por já não ter nada além da força de trabalho para colocar no processo de produção. Brecht é um dos primeiros a reconhecer a arte como instituição burguesa, e a transformação do cinema, de aparato de captação e exibição, em espaço institucional. O texto não é uma denúncia sobre a impotência do artista perante a indústria, mas um modelo para a demolição de concepções ultrapassadas (*Ibid.*).

O “experimento sociológico” de Brecht trata, de acordo com Bürguer (1978), do lugar da arte na sociedade capitalista tardia. Brecht contrapõe o conceito invulnerável de arte alimentado pelo “humano” ao interesse de uso do capital. A autonomia da arte a nada corresponde na prática: provocado por Brecht, o tribunal assume a tarefa de revelar a nulidade do conceito. Bürguer valoriza a contribuição de Brecht em revelar a autonomia como conceito institucionalizado e a arte como mercadoria. A partir do cinema, Brecht observa o caráter mercadoria de toda a arte sem exceção. Para ele, trata-se de um processo progressista por destruir o conceito de arte autônoma, com o que o modo de produção capitalista destrói a própria ideologia burguesa, o que se configura num pré-requisito para o surgimento de uma nova arte. Brecht clama pela necessária superação da arte “irradiante”.

Sabe-se que Benjamin e Brecht trocaram ideias à época, e vários são os críticos a apontar o parentesco entre o texto de Brecht e aquele de Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Como afirma Wöhrle (1980), porém, em Benjamin parece haver a crença numa qualidade emancipatória inerente aos meios, enquanto em Brecht esta depende de seu uso, sua resposta não é conduzida pela tecnologia, mas pelas pré-condições políticas e socioeconômicas, de forma a pensar as potencialidades do cinema uma vez que o meio seja liberado dos interesses do capital.

### **Os debates de época**

O texto também pode ser visto como resposta aos debates que a *intelligentsia* alemã entabulava então a respeito do cinema. De acordo com Heller (1985), ao primeiro momento proletário do cinema, os intelectuais alemães reagiram com um misto de recusa e fascínio. Sua relação com o cinema estava atravessada pela crise do papel dos intelectuais na sociedade. Numa postura paternalista, alguns deles viam no cinema uma possibilidade de superação de seu isolamento, um meio de comunicação com as “massas”. A intervenção de Brecht nos debates da época é uma provocação aos intelectuais, cujas posições se baseavam numa oposição idealista entre espírito e matéria, arte e mercado. Brecht se diferencia dos pensadores de então, que

se concentravam na “essência” do cinema e na busca de uma estética da linguagem cinematográfica, ao colocar seu foco na materialidade da produção e em suas consequências para a arte em geral (Gersch, 1975).

Duas são as posições recusadas por Brecht: a de que a forma mercadoria só entra em jogo na circulação do cinema e o caráter mercadoria não afeta a integridade artística, e a de que a “arte” pode liberar o cinema da corrupção comercial. Não se trata de melhorar o gosto do público, mas da transformação das relações sociais, pois a contradição não pode ser erradicada sem se erradicar o sistema burguês. Brecht se posiciona contra a retórica conservadora sobre o refinamento cultural da massa e faz também uma provocação contra o discurso político-partidário que se pretende voz da massa. Dirigido aos especialistas da cultura, os intelectuais para quem o texto é endereçado são também o objeto da crítica (Lindner, 2003).

A falta de gosto da massa é mais fincada no real do que o gosto da *intelligentsia*, assevera Brecht. A questão do gosto do público é algo que sempre teve papel central em sua prática artística, podendo ser observada especial e justamente no “complexo dos três vinténs”, já que tanto a ópera como o argumento cinematográfico e o romance estabelecem um jogo com as expectativas do público em cada gênero específico. Como afirma Brecht, nas notas sobre *A ópera*, trata-se da crítica de conceitos burgueses não apenas no conteúdo, mas também na forma: apresenta-se um compêndio do que o espectador busca no teatro, mas como tais desejos são não somente saciados como também criticados, ao espectador é dado ver-se como objeto.

### **A forma do texto**

O texto é dividido em cinco partes. Nas duas primeiras, “O processo” e “Da especulação à experiência”, Brecht explica seu projeto, de revelar o estado atual da ideologia burguesa em seu funcionamento na prática de instituições como a indústria do cinema, os tribunais e a imprensa, e esclarece o caráter especulativo do experimento. A terceira parte, “Crítica das concepções”, é a maior de todas. Nela, Brecht desconstrói as concepções burguesas sobre

cinema e arte ao comentar uma série de frases que retira da imprensa, de juízos jurídicos e do código civil. O trecho está subdividido em catorze pontos, cada qual introduzido por uma frase a ser analisada e desconstruída em seguida. As frases são as seguintes: “a arte não precisa do cinema” (Brecht, 2005: 78); “o cinema precisa da arte” (*Idem*: 82); “é possível melhorar o gosto do público” (*Idem*: 85); “um filme é uma mercadoria” (*Idem*: 90); “o cinema tem por finalidade a distração” (*Idem*: 92); “no cinema é importante a presença do humano” (*Idem*: 93); “um filme deve ser obra de um coletivo” (*Idem*: 97); “um filme pode ser retrógrado no conteúdo e progressista na forma” (*Idem*: 98); “a censura política deve ser recusada por razões artísticas” (*Idem*: 101); “uma obra de arte é a expressão de uma personalidade” (*Idem*: 105); “as contradições do capitalismo são como neve pisada” (*Idem*: 109); “devem salvaguardar-se os direitos individuais” (*Idem*: 112); “devem salvaguardar-se os direitos imateriais” (*Idem*: 113); “o tribunal tem de possibilitar a produção” (*Idem*: 124). O décimo ponto conta com a apresentação de uma espécie de gráfico científico que representa o esquema de desmantelamento da obra de arte sob o capitalismo. Na quarta parte, Brecht faz um resumo das análises até então realizadas e, na quinta, estabelece uma reflexão sobre a proposição de experimentos sociológicos como o seu, que apresenta como modelo para tal prática.

No ensaio de Brecht, encontra-se o uso da indução como método no estudo da sociedade, a busca de uma análise científica do comportamento humano, e uma crítica implícita à ciência sem juízo de valor, visto que o observador está inserido, implicado no processo social. Brecht propõe um experimento indutivo que, provocando contradições, torne visível uma imagem plástica do processo social (Giles, 1998a). É um texto necessariamente contraditório, que parte de um processo pela defesa do autor para demonstrar a ineficácia da própria noção. A partir do material do processo e dos debates gerados na imprensa, Brecht faz uma refinada montagem de citações, organizadas não na forma de uma descrição neutra, mas como “desenrolar dramático da postura burguesa” (Lindner, 2003: 139).

Apesar de toda a repercussão do caso, quando da publicação do texto, pouca gente reagiu a ele. Entre as exceções estava Kracauer que, melindrado por encontrar citações de artigos seus fora de contexto, acusou Brecht por seu individualismo, arrogância, e por não ter realizado um verdadeiro experimento sociológico, de acordo com os métodos da disciplina. A recriminação, porém, só faz sentido se a forma do texto não for considerada, lembra Lindner (2003). Brecht satiriza a objetividade científica no decalque produzido com o gráfico a representar o esquema de dismantelamento da obra de arte. Seu ensaio é um experimento literário sobre a possibilidade de um experimento sociológico: não se trata de lógica, mas de efeitos de ironia e polêmica (*Ibid.*).

Como *performance*, em que assume quatro diferentes “personas”, é que Tatjana Röber (2001) analisa o texto de Brecht: a começar pela primeira figura, uma autorrepresentação do eu artístico. Brecht dirige-se à esfera pública, ao repertório do “intelectual universal”, para abordar a perda da autoridade, o descentramento do autor. Há uma ambígua luta entre esta constatação e certa ambição de resgatar a arte a partir de uma nova visão, em que a etapa presente é vista como fase de transição. O ímpeto liquidatório se contrapõe à abordagem construtiva aí presente, em que o artista orienta-se à práxis e não à autoexpressão, em que as categorias do interesse e do uso, que haviam sido excluídas do pensamento estético, voltam a ser integradas. A segunda personagem é a do experimentador, homem da ciência; a terceira, o sociólogo da cultura, teórico da arte; e a quarta figura, a do estrategista cultural e político, que clama pela autoextinção do artista a partir de uma relação instrumental com a própria obra.

O texto rompe, de acordo com Jürgens (2012), as fronteiras entre arte e ciência, busca reconquistar a reflexividade para a esfera da arte, da qual fora banida pelo pensamento estético. Como nas peças didáticas, opera-se a incorporação do procedimento científico – a noção de experimento – em uma prática estética. Busca-se reunir ação coletiva, reflexão científica e imaginação estética. Em substituição ao exercício da subjetividade autônoma,

apropria-se o comportamento e a terminologia científicos para a superação da divergência entre prática estética e reflexividade, e a mobilização das contradições é transformada em método de conhecimento.

### **Algumas ideias sobre cinema: arte/mercadoria, funções da técnica e do gosto, possibilidades da forma**

O *processo dos três vinténs* é elaborado quando, após o sucesso das óperas em que jogou com as expectativas do público e emplacou *hits* nas paradas de sucesso, Brecht passa às peças didáticas, que pressupõem uma experiência de organização e pensamento coletivos. É também o momento da produção de *Kuhle Wampe* (1932), filme em que é possível encontrar, na prática, algumas das ideias que expõe no texto. O ensaio pode ser visto como modelo da obra de Brecht, em que se recorre à ironia, à montagem e ao estranhamento do que parece dado, ou “compreensível por si mesmo”, no sentido de evidenciar as contradições da realidade e desconstruir ideologias. O texto de Brecht, como o cinema para seu autor, é a possibilidade de incorporar aspectos da ciência à arte, como a decomposição e a síntese analíticas. Pois o cinema representa, na esfera da arte, o que foi a virada copernicana no âmbito da ciência (Giles, 1998a).

Numa realidade de trabalho alienado, de fragmentação, mecanização e economização das relações sociais, a vida de um único homem já não dá conta de representar a totalidade social. O capitalismo leva embora a visão de mundo antropocêntrica, o construto ideológico “o homem”, destruindo a base do romance burguês – a psicologia introspectiva (*Ibid.*). Daí que valorize a tendência à externalidade trazida pelo cinema: de acordo com Brecht, o cinema não propicia a expressão individual nem a expressão da personalidade, mas mostra ações humanas, as personagens são tipos a desempenhar funções. Desaparece a motivação fundada no caráter, a vida interior da personagem já não é a base da ação: quando o homem é visto como objeto, “as relações de causalidade tornam-se decisivas” (Brecht, 2005: 96). A tendência à externalidade traz em si a possibilidade de representar a causalidade dos processos, o que pode significar uma mudança na função social da arte:

sua transformação em “disciplina pedagógica” capaz de proporcionar o acesso à realidade.

Em seu uso científico, afirma Brecht, o cinema pode fixar os comportamentos visíveis, mostrar processos simultâneos e, trazido à esfera social, revelar os comportamentos dos homens entre si. O que não diz respeito à mera reprodução da superfície do real: muito citada é a frase em que afirma que “uma fotografia das fábricas Krupp ou AEG não revela praticamente nada sobre estas instituições”, pois “a verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional” e, para representar a reificação das relações humanas, seria preciso “construir alguma coisa”, algo de “artificial” (*Idem*: 84). Como? A própria prática artística de Brecht traz respostas, que ele encontrou a partir de sua recepção do cinema: o recurso ao *gestus social* – “a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de determinada época” (Brecht, s/d: 137) –, à montagem, à interrupção dos eventos narrados para revelar o que há por trás ou por sob as relações.

A indissociabilidade entre arte e mercadoria evidenciada pelo cinema pode até parecer um tanto óbvia, mas nós mesmos, investigadores de cinema, ainda hoje fazemos a separação. A maioria de nós se atém a análises estéticas ou de representação. Poucos são os pesquisadores que tratam dos aspectos materiais e econômicos do cinema. E muito raros aqueles que articulam ambos os lados em suas análises. Além disso, discute-se quase sempre o “cinema de arte” praticamente só visto entre nós. Há pouca reflexão sobre o problema de base: a função social da arte na era dos cada vez mais múltiplos e onipresentes aparatos de comunicação. E Brecht nos chama a atenção justamente para a necessidade de se estudar a função social dos fenômenos: o sentimentalismo, por exemplo, como meio de produção ou reprodução de certa visão de mundo. Enquanto não se chegar à função social, afirma Brecht, a crítica estará condenada a permanecer na superfície, no caráter sintomático dos fenômenos.

Outro aspecto levantado por Brecht é a oposição entre trabalho e distração. Arrastada para a produção, a arte deve apresentar-se como espécie de “ilha

de não produção” (Brecht, 2005: 93) a favorecer a reprodução da força de trabalho. Hoje em dia, a exploração de nosso tempo livre vai se tornando mais e mais importante para a reprodução do *status quo*, mais até do que a exploração do trabalho. Nossos cliques, *likes*, *posts*, nosso olhar rende dólares em alguma parte do mundo. Por outro lado, a entrega da aparelhagem nas mãos do público, reivindicada por Brecht – pois prescindir do aparato representaria uma liberdade fora dos meios de produção –, revela-se um problema complexo: hoje, quase todos têm uma câmera no bolso, mas, ao que parece, não estamos a tomar os meios, e sim a sermos por eles tomados.

Brecht desmistifica a ideia de que um filme possa ser “retrógrado no conteúdo e progressista na forma” (*Idem*: 98). Ou seja: a fetichização da técnica. Neste caso, a técnica serve para mascarar a veiculação de velhos padrões de significado por meio do novo aparato. Assim concebida, a técnica é usada para “fazer de uma porção de esterco, uma saborosa sobremesa” (*Idem*: 101). Brecht afirma que os diretores procuravam ocultar as deficiências do aparato, quando estas poderiam ser tomadas como vantagens, pois isto pressuporia uma mudança da função do cinema. Nesta passagem, está claramente fazendo uma sugestão contra a ilusão de realidade, contra a “decupagem transparente”, em favor de um uso inteligente da montagem e da descontinuidade inerente ao cinema. Brecht detecta ainda a alteração na percepção do público trazida pelo novo meio, a afetar todas as artes, pois “o espectador de cinema lê uma narrativa de forma diferente” (*Idem*: 79).

O cinema é, para Brecht, sobretudo, uma possibilidade de superação de certas concepções caducas sobre a arte. Ele sugere usar os recursos da montagem para romper a superfície do real e chegar à causalidade das relações sociais. Aproveitar a externalidade do cinema para deixar de lado a narrativa fundada na psicologia, no homem como fonte e centro dos acontecimentos. O cinema é uma oportunidade de mostrar as relações sociais para além do indivíduo, como o faz a narrativa, bastante cinematográfica, *O romance dos três vinténs*. Uma chance de assumir o caráter mercador da arte: sem fugir a ele, mas tomando-o como pressuposto – como o fazem as

óperas –, para que a arte volte a tomar parte nos processos e relações de produção. O cinema abre caminho para o surgimento de uma nova concepção da criação artística, fundada não no gênio individual, mas na colaboração coletiva. É uma possibilidade de emancipar a arte do valor de culto, para reinseri-la no cotidiano.

Em *A compra do latão* (1999), afirma que o teatro épico não lhe deve pouco e, em *Über Filmmusik* (1993), explicita o que: o próprio caráter narrativo, a valorização do gesto como meio de expressão, a montagem e o uso do filme em si como material incorporado à peça (1999). Para concluir, pode-se afirmar que, se Brecht aprendeu muito com o cinema, nós ainda temos muito a aprender com Brecht.

### Referências bibliográficas

- Barrento, J. (2005). Brecht e o cinema: uma estética sociológica. In B. Brecht, *O processo do filme A ópera dos três vinténs*. Porto: Campo das Letras, pp. 7-56.
- Benjamin, W. (1987). Acht Jahre. In S. Unseld (Hg), *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 277-286.
- Bock, H. M. e J. Berger (Hg) (1978). *Photo: Casparius*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek/Landesbildsstelle Berlin/Berliner Festspiele GMBH/Staatliche Kunsthalle Berlin.
- Brecht, B. (2005). *O processo do filme A ópera dos três vinténs*. Porto: Campo das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1999). *A compra do latão*. Évora: Vega.
- \_\_\_\_\_. (s/d). A nova técnica da arte de representar. In *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália editora, s/d., pp. 129-139.
- \_\_\_\_\_. (1967a). Notas sobre “A ópera dos três vinténs”. In *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 66-76.
- \_\_\_\_\_. (1967b). Notas sobre “Mahagonny”. In *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 54-65.

- \_\_\_\_\_. (1993). Über Filmmusik. In W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzweie K-D. Müller (Hg). Bertolt Brecht – Werke Band XXIII. Berlin/Weimar/Frankfurt: Aufbau-Verlag/Suhrkamp, pp.10-20.
- Bürger, P. (1978). Kunstsoziologische Aspekte der Brecht-Benjamin-Adorno Debatte der 30er Jahre. In P. Bürger (Hg), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 11-20.
- Fischer, U. (2017). “Frag Casper”: Brechts Dreigroschenfilmprozess-Anwalt. In *Dreigroschenheft*, 24 Jahrgang, Heft 4, Augsburg: Wissner Verlag, pp. 9-21.
- Gersch, W. (1975). *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Henschel.
- Giles, S. (1998a). Marxist aesthetics and cultural modernity in *Der Dreigroschenprozess*. In S. Giles e R. Livingstone (ed.), *German Monitor. Bertolt Brecht. Centenary Essays*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 49-61.
- \_\_\_\_\_. (1998b). *Bertolt Brecht and critical theory – marxism, modernity and the threepenny lawsuit*. Bern: Lang.
- Heller, H.-B. (1985). *Literarische Intelligenz und Film*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Jürgens, M. (2012). Zum Prinzip der Montage in Bertolt Brechts “soziologischen Experimenten”. In *Helle Ekstasen – Essays zum Theater und zur Theaterpädagogik*. Berlin/Milow/Strasburg: Schibri-Verlag, pp. 193-211.
- Kaes, A. (Hg) (1978). *Kino-Debatte – Texte zum Verhältnis von Literatur und Film – 1909-1929*. München/Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag/Max Niemeyer Verlag.
- Lindner, B. (2003). Der Dreigroschenprozess. In J. Knopf (org.), *Brecht Handbuch*, vol. 4. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp. 134-155.
- Röber, T. (2001). Der Dreigroschenprozess – Vom ver-stellen Autor zur Autorentheorie. In *Die neuen Methoden der Betrachtung: Subjektivitäts- und Wahrnehmungskonzepte in Kulturtheorie und ‚sachlichen‘ Theater der 20er Jahre*. St. Ingbert: Röhrig, pp. 117-138.

- Schramm, H. (1990). Öffentlichkeit als Medium demokratischer Produktion – Anmerkungen zu Brechts, Dreigroschenprozess. In *Notate – Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR*, n.º 2, 13 Jahrgang, April, pp. 12-13.
- Silberman, M. (ed.) (2000). *Brecht on film and radio*. London: Methuen.
- Wöhrle, D. (1988). *Bertolt Brechts medienästetische Versuche*. Köln: Prometh.
- \_\_\_\_\_. (1980). Bertolt Brechts “Dreigroschenprozess” – Selbstverständigung durch Ideologie-Zertrümmerung. In *Sprachkunst – Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien-Graz-Köln, n.º I, pp. 40-62.



## **O DIZER TRÁGICO EM HIROSHIMA MEU AMOR (1959), DE ALAIN RESNAIS**

Liliana Rosa

Este artigo<sup>1</sup> tem como objectivo principal esboçar alguns contornos de um *dizer* trágico em *Hiroshima meu amor* (1959), realizado por Alain Resnais, através das seguintes etapas: num primeiro momento, convocando a fundamentação teórica sobre o conceito de “trágico”; num segundo momento, enunciando algumas perspectivas teóricas que circundam um dos principais epicentros temáticos do “trágico”: o “conflito”; e, finalmente, analisando três conflitos importantes no filme que esboçam, de alguma forma, os contornos de um *dizer* trágico em *Hiroshima meu amor*: o conflito entre a vida e a morte; o conflito entre o saber e o não saber; e o conflito entre a memória e o esquecimento.

### **1. O que é o trágico?**

Ao tentarmos responder à pergunta *o que é o trágico?*, somos rapidamente conduzidos a outra pergunta – *o que é a tragédia?* – e, conseqüentemente, deparamo-nos com a existência de uma vasta herança literária e cultural que se reflete na enorme pluralidade de definições dos conceitos de “trágico” e de “tragédia”, que têm sido formuladas desde Aristóteles até à contemporaneidade (Serra, 2006). Esta herança remete-nos, por um lado, para a importância do texto dramático para o entendimento do trágico e da tragédia; e, por outro lado, para a

1. O artigo “O *dizer* trágico em *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais” vem no seguimento da investigação que tenho vindo a desenvolver sobre as representações do trágico no cinema. O interesse por este tema teve início na minha tese de doutoramento, onde aprofundi as representações do trágico no cinema de João Canijo. Vide Rosa (2017).

importância do texto teórico e crítico que caminha paralelamente à cena dramática. Aristóteles (2008), Schiller (1991), Hegel (1964; 1972), Schopenhauer (2008), Nietzsche (2004), Benjamin (2004), Camus (1970), Steiner (1961; 1996) e Kaufmann (1992) são alguns pensadores que compõem a fundamentação teórica que gira em torno destes conceitos (Rosa, 2017).

Todavia, a pluralidade de definições de “trágico” e de “tragédia” testemunha a enorme dificuldade não só em eleger uma definição que não seja controversa, mas também em definir os conceitos “trágico” e “tragédia” de forma autónoma porque nunca sabemos o que é o trágico da tragédia e vice-versa. Sabemos que, inicialmente, “tragédia” teria sido um termo utilizado para nos referirmos aos dramas trágicos em honra do deus Dionísio, mas, no uso corrente da linguagem, o termo “tragédia” assume vários sentidos e estende-se a várias situações, grande parte delas terríveis e fúnebres (por exemplo, para falar sobre desgraça, infortúnio, desastres naturais, acidentes e morte), que estão geralmente associadas a sentimentos de perda, sofrimento, medo e angústia (Serra, 2006).

Contudo, apesar da dificuldade na definição dos conceitos de forma autónoma, parece-me importante manter a sua distinção e, nesse sentido, partilho a opinião de Eduardo Lourenço (1964) que liga o trágico ao ser e a tragédia à expressão do trágico.

O Trágico enquanto ser é o que escapa à ‘compreensão’, à variabilidade humana, é o *domínio dos deuses*, quer dizer, de *outra-coisa-que-o-homem*. Mas o Trágico enquanto *apreendido*, expresso (e é isto *antes de tudo* a Tragédia Grega) é por natureza *des-tragificação*. (Lourenço, 1964: 5)

O trágico é aquilo que escapa à nossa compreensão e ao nosso pensamento, é aquilo que escapa ao nosso *dizer*. Na tentativa de compreender, de reflectir e de *dizer* o trágico, recorreremos à linguagem e “[u]ma vez no domínio da linguagem, ou seja, da tragédia, obtemos do trágico apenas uma compreensão indirecta (a partir do exterior)” (Rosa, 2017: 139).

Na minha opinião, a distância entre o trágico (o ser) e a tragédia (a expressão do trágico) é a distância entre Hiroshima (o acontecimento trágico) e as reconstituições ou representações de Hiroshima.

## **2. O conflito**

O “conflito” é um dos epicentros temáticos em torno do qual se desenvolveram muitas teorias sobre o “trágico” e a “tragédia”. São várias as propostas, cujas definições de tragédia assentam na oposição de princípios, ou, antes, no conflito entre forças (Camus, 1970; Hegel, 1964; Lesky, 2006; Miller, 1949; Nietzsche, 2004; Schopenhauer, 2008; Steiner, 1961). Nas propostas mais recentes sobre o trágico e a tragédia, o conflito chega, inclusivamente, a ser considerado a condição essencial para se definir uma situação trágica e a própria definição de tragédia (Lesky, 2006; Steiner, 1961). Todavia, apesar da autoridade temática do “conflito”, chamamos a atenção para outros temas importantes para o entendimento dos conceitos em estudo, tais como, por exemplo, o destino, a fatalidade e o pessimismo.

Antes de prosseguirmos, importa salientar que a distinção kantiana entre fenómeno (mundo das aparências) e a coisa em si (mundo da realidade) é decisiva no desenvolvimento da filosofia da tragédia (Kant, 2014). Veja-se, por exemplo, como Eduardo Lourenço (1964) distingue a tragédia e o trágico. Embora Kant não tenha escrito sobre tragédia, a sua proposta sobre a possibilidade de pensarmos a ética com base na racionalidade, e não nas sanções sociais ou religiosas, tem influência num conjunto de teorias que analisam a tragédia com base no conflito e respectiva resolução.

Todavia, no perímetro deste artigo, interessa-nos, sobretudo, a teoria trágica de Hegel (1964) que assenta na sua concepção dialéctica, de onde surge a proposta de alienação do Espírito Absoluto e a sua florescente autoconsciencialização. Segundo a concepção dialéctica de Hegel, a tragédia assenta num conflito entre duas ordens éticas singulares (embora diferentes e incompletas, são ambas legítimas) e a respectiva resolução.

Tendo como pano de fundo a proposta dialéctica de Hegel, vamos aprofundar o *dizer* trágico no filme *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais, a partir da análise de três grandes conflitos: 1) o conflito entre a vida e a morte; 2) o conflito entre o saber e o não saber; 3) o conflito entre a memória e o esquecimento.

Antes de avançarmos para a análise destes três conflitos, queremos salientarmos o carácter dialéctico do filme *Hiroshima meu amor*, que é, desde logo, evidenciado por Jacques Rivette, na revista francesa de cinema *Cahiers du Cinéma* (Morari, 2017). Rivette afirma que o filme desafia uma posição reflexiva, em vez de uma posição contemplativa, porque apresenta um duplo movimento da consciência, ou seja, apresenta o objecto ao mesmo tempo que mantém uma certa distância em relação a esse objecto (*Ibid.*). Este duplo movimento não está relacionado com a unidade clássica da continuidade, mas com uma unidade dialéctica (para utilizar a perspectiva dialéctica de Hegel) ou uma unidade de contrastes. Para Eric Rohmer, Alain Resnais é o primeiro realizador moderno do cinema sonoro e é um cubista, pela forma como mostra o objecto a partir de ângulos diferentes (*Ibid.*).

*Hiroshima meu amor* (1959) é a primeira longa-metragem de ficção de Alain Resnais e narra a história de amor entre uma actriz francesa, que roda um filme em Hiroshima, e o amante japonês. Este amor evoca o primeiro amor da actriz com um jovem, em Nevers, no ano de 1944. À medida que a actriz partilha a recordação deste primeiro amor com o amante japonês, os amantes tornam-se, simultaneamente, mais próximos e mais conscientes da impossibilidade desse amor por causa dos constrangimentos sociais dos casamentos de ambos. Apesar de não sabermos ao certo o nome das personagens principais no decurso do filme, neste artigo vamos designar *Ela* e *Ele* para nos referirmos às personagens principais protagonizadas por Emmanuelle Riva (*Ela*), a mulher francesa; Eiji Okada (*Ele*), o homem japonês.

## 2.1. O conflito entre a *vida* e a *morte*

São várias as expressões – “sentido trágico da vida” (Maffesoli, 2004), “visão trágica da existência” (Serra, 2006), “trágico essencial da condição humana” (Ricoeur, 2013), etc. – que procuram traduzir a nossa consciência sobre a presença do trágico na experiência da vida e que se manifesta na antevisão da ciclicidade da vida e da morte (Rosa, 2017). Todavia, a nossa consciência relativamente à presença do trágico no decurso da vida (que inclui a morte como seu fim último) e à concepção cíclica do tempo, não se esvazia nesse movimento que vai da vida à morte. A própria repetição das nossas acções quotidianas contempla “[...] uma necessidade vital de regeneração e a crença de que a vida começa sempre de novo” (Rosa, 2017: 87). Ainda relativamente ao movimento cíclico que vai da vida à morte, Langer (2006) afirma que a tragédia genuína é aquela cujo drama manifesta o “ritmo trágico de ação” (Langer, 2006: 369) e este ritmo trágico baseia-se no ritmo das nossas vidas individuais por uma série de estações que não se repetem: crescimento, maturidade e declínio (Langer, 2006).

Visto isto, podemos concluir que não só a vida e a morte são temas familiares ao trágico e à tragédia, mas também o movimento cíclico que vai da vida à morte, e vice-versa. Como tal, vamos procurar analisar a vida e a morte, ou, antes, o conflito que se estabelece entre a vida e a morte no filme *Hiroshima meu amor* (1959) através de alguns exemplos do filme.

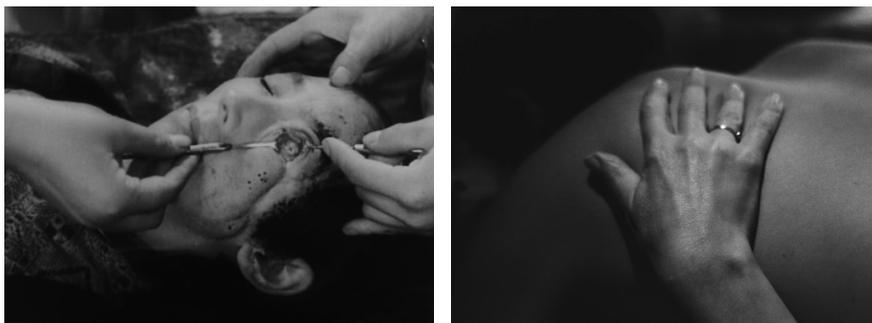
O primeiro exemplo surge no início do filme, na justaposição de diferentes planos, nos quais podemos observar os corpos dos amantes em diferentes momentos: os corpos cobertos de cinzas (imagem 1), os corpos cobertos de cinzas brilhantes, os corpos transpirados e sem cinzas e finalmente os corpos muito transpirados (imagem 2).



Imagens 1 e 2: Fotogramas do filme *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais.

Estes diferentes momentos dos corpos – entre as cinzas e a transpiração – evocam a passagem da morte à vida. Os corpos cobertos de cinza invocam as mortes provocadas pelas bombas atômicas que foram lançadas em Hiroshima e Nagasaki, pelos americanos, em 6 e 9 de Agosto de 1945. Os corpos transpirados sinalizam as vidas que escaparam às bombas, à destruição e à morte. Estes corpos sinalizam, sobretudo, o amor, a vitalidade e a vida.

O conflito entre a vida e a morte também pode ser observado através da montagem que articula as cenas da devastação e as cenas íntimas dos dois amantes. Veja-se, por exemplo, os cortes entre os planos da destruição corporal das vítimas da bomba atômica (imagem 3) e os planos que mostram o ritmo lento da intimidade dos dois amantes, a mão d' *Ela* que acaricia as costas d' *Ele* (imagem 4).



Imagens 3 e 4: Fotogramas do filme *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais.

Outro exemplo do conflito entre a vida e a morte pode ser observado quando *Ela* menciona que a bomba matou 200 000 pessoas e feriu outras 80 000, em nove segundos: Hiroshima é entendida como uma atrocidade que conduz a vida a uma destruição instantânea (Shapiro, 2015).

Também no museu, quando acompanhamos o plano longo dos expositores de vidro, a *voz-off* d' *Ela* refere-se à “carne humana, suspensa, como que ainda viva – a sua agonia ainda fresca”. Seguidamente, observamos cabelo de mulher (imagem 5) e a pele queimada das costas de um homem (imagem 6). Corte para o plano da Praça da Paz (imagem 7): *Ela* fala da forte temperatura (como uma alusão ao calor da bomba). A estas referências mórbidas segue-se a cena das carícias dos amantes (imagem 8).



Imagens 5, 6, 7 e 8: Fotogramas do filme *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais.

Estas transições entre a morte e a vida (por exemplo, entre a pele queimada das costas do homem e a pele saudável dos corpos dos amantes) põem em evidência a vulnerabilidade da carne (Shapiro, 2015). Todavia, no meu entender, a vulnerabilidade da carne no filme está relacionada não só com a facilidade com que a carne é corrompida e destruída, mas também com a facilidade com que duas pessoas desconhecidas, atraídas pelo desejo, são conduzidas aos braços uma da outra. Nesse sentido, a vulnerabilidade da carne está associada à destruição e à morte, por um lado, e ao amor e à vida, por outro. Note-se que *Ele* e *Ela* vivem o amor precisamente no local que foi palco de um dos crimes mais horríveis e simbólicos contra a humanidade.

## 2.2. O conflito entre o *saber* e o *não saber*

O espectador é introduzido no filme *Hiroshima meu amor* através de um diálogo entre *Ele* e *Ela*:

ELE: Tu não viste nada em Hiroshima. Nada.

ELA: Vi tudo. Vi o Hospital, tenho a certeza.

[...]

ELA: Eu sei tudo.

ELE: Nada. Não sabes nada.

*Ela* diz ter visto tudo e saber tudo acerca de Hiroshima porque viu o hospital e o museu de Hiroshima, quatro vezes. Sobre o museu, *Ela* observa o seguinte:

ELA: As pessoas passeiam, pensativas, por entre as fotografias, as reconstituições, pela falta de outras coisas. As fotografias, as fotografias, as reconstituições, pela falta de outras coisas. As explicações, pela falta de outras coisas.

*Ela* e nós (espectadores) podemos falar de Hiroshima através de um conhecimento que é dado à *priori* e que é, antes de mais, um conhecimento “possível” estabelecido culturalmente (Tester, 2015). As fotografias, as reconstituições, as explicações “servem” precisamente para substituir a “falta de outras coisas”. Todavia, embora *Ela* admita a ilusão dessas reconstitui-

ções, elas têm a capacidade de emocionar, acabando, assim, por adquirir autenticidade: “A ilusão, simplesmente, é tão perfeita que os turistas choraram.” Por exemplo, a pele e os cabelos possuem uma *aura de autenticidade* (para utilizar os termos de Walter Benjamin [2006]) porque têm uma existência única, testemunham o que aconteceu ali, transmitem a sua presença na história. E é esse conhecimento que basta a *Ela*. Pelo contrário, *Ele* recusa esse conhecimento institucionalizado culturalmente, não porque tenha visto ou testemunhado mais do que *Ela* (como sabemos *Ele* teve “sorte”, ou seja, escapou ao destino do resto da sua família porque estava na guerra), mas talvez pelo simples facto de não haver nada para ver em Hiroshima, porque foi tudo destruído (Tester, 2015). Note-se que nesta recusa, *Ele* não argumenta a sua visão contrária, apenas limita-se a negar repetidamente o que *Ela* diz ter visto e o que diz conhecer sobre Hiroshima.

Com base nestas posições contrárias, ficamos com a sensação de que Hiroshima é mais do que o “ali” com edifícios e coisas para ver. Quando *Ela* defende que o filme sobre Hiroshima (no qual é atriz) representa o mais fielmente possível Hiroshima, esse filme não é Hiroshima. Assim como não é Hiroshima o filme de Alain Resnais. Portanto, Hiroshima é tudo o que excede o enquadramento do plano. A bomba é tudo o que escapa ao “enquadramento representacional”. Tal como o trágico é tudo o que excede o nosso pensamento e a nossa compreensão.

### **2.3. O conflito entre a memória e o esquecimento**

O filme *Hiroshima meu amor* (1959) apresenta-nos outro grande conflito, o conflito entre a memória e o esquecimento. Se, por um lado, podemos observar o conflito entre a memória institucionalizada da bomba (a representação do acontecimento em monumentos, cartazes, expositores de vidro) e a memória da experiência da guerra dos dois amantes: a) *Ela* narra que, durante a guerra, em Nevers, teve um caso amoroso com um soldado alemão e que foi fechada numa cave quando foi descoberta; b) *Ele* conta que vivia em Hiroshima, mas que escapou à bomba por estar a combater na guerra. Por outro lado, o conflito entre a memória e o esquecimento pode ser lido na

crítica d' *Ela* à moralidade dos outros. *Ela* fala da sua “moralidade duvidosa”, não porque a sua moral seja duvidosa (pelo facto de ser adúltera), mas porque esta personagem duvida da moralidade dos outros. Esta crítica à moralidade dos outros pode ser entendida de várias formas: como uma crítica à moralidade dos que fazem a guerra (a guerra tem o poder de suspender a moral [Levinas, 2008]) e dos que se esquecem da guerra; como uma crítica à moralidade dos que um dia amaram (mais do que uma crítica à infidelidade) e que, com o passar do tempo, acabaram por esquecer a pessoa amada.

O tema do esquecimento no presente é sugerido pelo filme através da equivalência entre estes dois objectos do esquecimento: os acontecimentos amorosos e os acontecimentos históricos: *Ela* fala da importância de não esquecer Hiroshima, assim como de não esquecer Nevers. Todavia, a própria lamenta o facto de estar a esquecer o primeiro amor, o soldado alemão, com o aparecimento deste segundo amor:

ELA: Atraíçoei-te esta noite com um estranho. Conteí a nossa história. [...] Olha como eu me vou esquecendo de ti. Olha como eu me esqueci de ti.

Como sabemos, toda a narração d' *Ela* é, simultaneamente, sobre ela própria e sobre Hiroshima e pode ser entendida como a sua própria experiência e a experiência da bomba atómica. Por isso, no final do filme, quando *Ela* diz “Hiroshima é o teu nome”, di-lo na tentativa de fixar, simultaneamente, esse segundo amor e Hiroshima.

## Conclusão

Quando penso na nossa história recente – as guerras mundiais, os campos de extermínio, as bombas atómicas de Hiroshima e Nagasaki –, penso que não só fragilizaram a nossa confiança no progresso e na razão, mas deixaram, sobretudo, uma enorme dificuldade ou, em última análise, uma impossibilidade em *dizer* o trágico. Não é por acaso que Adorno (1967) declara a barbaridade de se escrever poesia depois de Auschwitz, ou Alain Resnais que afirma que, mais do que a bomba atómica, *Hiroshima meu amor*

centra-se na impossibilidade de representar um acontecimento de tamanha magnitude. Também a propósito do filme, Marguerite Duras afirma que o filme centra-se na “impossibilidade de falar acerca de Hiroshima. Tudo o que podemos fazer é falar sobre a impossibilidade de falar acerca de Hiroshima” (Duras *apud* Tester, 2015: 29).

No meu entender, é difícil ou (im)possível representar ou falar acerca de Hiroshima porque o verdadeiro conhecimento “trágico” dessa catástrofe escapa-nos. Todavia, continuamos a representar e a falar acerca de Hiroshima precisamente porque estamos no domínio da linguagem e, uma vez no domínio da linguagem cinematográfica, em *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais, o trágico é *dito*: (a) através do jogo dialéctico que se estabelece na justaposição de cenas que convocam esse movimento cíclico que vai da vida à morte e vice-versa; (b) através de um saber institucional que basta a *Ela*, mas que *Ele* recusa; (c) através do conflito entre a memória e o esquecimento dos acontecimentos amorosos e dos acontecimentos históricos.

### Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1967). *Prisms*. Massachusetts: The MIT Press.
- Aristóteles. (2008). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Benjamin, W. (2006). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. Pp. 207-241.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Camus, A. (1970). On the Future of Tragedy. In *Lyrical and Critical Essays*. New York: Vintage Books. Pp. 295-310.
- Hegel, G. W. F. (1972). *Estética I – A Ideia e o Ideal*. Lisboa: Guimarães Editores.
- \_\_\_\_\_. (1964). *Estética II – O Belo Artístico ou o Ideal*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Kant, I. (2014). *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70.

- Kaufmann, W. (1992). *Tragedy and Philosophy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Lesky, A. (2006). *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Levinas, E. (2008). *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Lourenço, E. (1964). Do trágico e da tragédia. In *O Tempo e o Modo – Antologia*, n.º 19. Lisboa: Centro Nacional de Cultura/Fundação Calouste Gulbenkian. Pp. 1-5.
- Maffesoli, M. (2004). The Return of the Tragic in Postmodern Societies. *New Literary History*, 35(1), (Inverno), *Rethinking Tragedy*. The Johns Hopkins University Press. Pp. 133-149.
- Miller, A. (1949). Tragedy and Common Man. In *The New York Times on the Web*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>. Acesso em: 15 de Maio de 2017.
- Morari, C. (2017, Fevereiro). New Cinema, New Critique: French Film Criticism at the Crossroads, 1960. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.106/--new-cinema-new-critique-french-film-criticism-at?rgn=main;view=fulltext>. Acesso em: 27 de março de 2018.
- Nietzsche, F. (2004). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ricoeur, P. (2013). *A Simbólica do Mal*. Lisboa: Edições 70.
- Rosa, L. (2017). *Tragédia e Contemporaneidade no Cinema de João Canijo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/26959>. Acesso em: 17 de Dezembro de 2018.
- Schiller, F. (1991). *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU.
- Schopenhauer, A. (2008). *O Mundo como Vontade e Representação*. Madrid: Prisa Innova S.L.
- Serra, J. P. (2006). *Pensar o Trágico: Categorias da Tragédia Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

- Shapiro, M. J. (2015). Hiroshima Temporalities. In *Thesis Eleven*, vol. 129. Pp. 40-56.
- Steiner, G. (1961). *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber Limited.
- \_\_\_\_\_. (1996). *No Passion Spent*. New Haven and London: Yale University Press.
- Tester, K. (2015). Hiroshima: Remembering and forgetting, everything and nothing. In *Thesis Eleven*, vol. 129. Pp. 27-39.

### **Filmografia**

*Hiroshima meu amor* (1959). A. Resnais (Realizador). Portugal: Leopardo Filmes.



## **UM HIPOTEXTO DA CULTURA AUDIOVISUAL CIBERPUNK: A PARTICIPAÇÃO DE *BLADE RUNNER* NO REGIME DE REPRESENTAÇÃO CIBERPUNK**

André Malhado

Mapear o possível alcance de significados, associações ou conotações que o filme *Blade Runner* adquiriu na cultura *ciberpunk* ao longo dos anos não é tarefa fácil. Se atendermos ao fenómeno segundo uma perspectiva sociológica, a cultura *ciberpunk* expressa um conjunto de significados e valores que permite aos seus participantes compreendê-la. Segundo du Gay *et al* (1997), cada conceito pertence à sua rede de significados, ou rede semântica, que se constitui de uma linguagem ou discurso associado (1997: 15). A presença ou percepção de que características de *Blade Runner* estão presentes em outras obras é, para alguns agentes – como defendido neste texto –, aceder a esta rede de sentidos negociada em cada interacção entre indivíduo e objecto, localizada no tempo e no espaço.

Propõe-se, neste texto, uma breve incursão por alguns casos de obras *ciberpunk*, onde *Blade Runner* é um intertexto, isto é, um objecto onde as suas dimensões artísticas como a música, a imagem ou a narrativa podem ser identificadas por consumidores. Desenvolve-se um estudo exploratório das técnicas usadas pelos criadores desses produtos e abordam-se os possíveis significados construídos por quem interage com eles. Intertextualidade, que é também endereçada neste trabalho enquanto uma manifestação de citação, é tida como uma ferramenta criativa. A discussão não se prende em questões de autoria, autenticidade ou plágio, mas

sim no interaccionismo simbólico e construtivismo de orientação semiótica. A abordagem é pós-estruturalista, considerando-se que cada interpretação é uma possibilidade de leitura e as acepções não se fecham nas intenções do criador.

A estrutura encontra-se dividida em quatro momentos. Primeiro, apresento um quadro interpretativo, discutindo alguns autores e conceitos relevantes para a análise intertextual. De seguida, abordo o filme *Blade Runner* e enquadr-o na cultura *ciberpunk*, procurando demonstrar algumas das propriedades que fazem desta obra um modelo para a arte *ciberpunk*, ou seja, um hipotexto. Na secção três, exploro intertextualidades entre o cinema e os videojogos, e, na secção quatro, analiso listas de música no YouTube, onde a intertextualidade é parte integrante da essência da obra. No final, reservo um curto espaço para recapitular e reorganizar os diversos pontos de forma a retomar a questão de partida a respeito da relação indissociável entre *Blade Runner* e a cultura *ciberpunk*.

Como metodologia, optei pela abordagem qualitativa, pois permite aprofundar determinados aspectos, aplicando ferramentas de análise musical, audiovisual, semiótica e discursiva. A amostra procurou ser diversificada, selecionando exemplos representativos da presença de *Blade Runner*. Isto permitiu explorar circunstâncias de heteronomia, homenagem, paródia, bem como diferentes níveis de uma presença implícita ou explícita.

### **Quadro interpretativo**

Adopto um quadro interpretativo que analisa a música através da triangulação de perspectivas pós-estruturalistas, de interaccionismo simbólico e estudos culturais. Como ponto de partida, sugiro uma breve incursão no estudo do sociólogo Norman K. Denzin, pois sugere um cruzamento entre os três domínios de conhecimento mencionados. Interaccionismo simbólico é uma corrente com foco na experiência humana que, ao cruzar-se com os estudos culturais, viabiliza a compreensão da produção de significados culturais por via de uma análise textual (Denzin, 1992: 34). Podemos considerar os objectos culturais e a experiência dos indivíduos com os mesmos

com base num pensamento pós-estruturalista, visto permitir-nos discutir os fenómenos sociais a partir de dois conceitos-chave: “texto” e “desconstrução”. Um texto, explica Denzin, é qualquer produção impressa, visual, oral ou auditiva permeável à leitura, visualização ou audição. É criado através da interpretação e interacção com os indivíduos. E o seu significado é, em última instância, aberto (Denzin, 1992: 32). O que o sociólogo designa de desconstrução é o processo de análise crítica das instâncias acima descritas a respeito do texto (*Ibid.*), estando, portanto, implícito no papel ou acção do investigador aquando do seu encontro com o objecto de estudo, bem como eventos onde este participa com agentes sociais.

A música será entendida neste estudo a partir de uma metáfora textual. Para compreender o conceito de intertextualidade, é necessário ter em consideração que um texto e, pela mesma lógica, a música, não é um produto isolado nem autónomo. É constituído por múltiplos escritos e culturas que entram em diálogo uns com os outros, em paródia e em contestação (Barthes, 1977: 148). Não obstante, existem autores que são “iniciadores de práticas discursivas” (Foucault, 1977: 131), visto serem responsáveis pela criação de obras que, quando analisadas em retrospectiva, forneceram possibilidades e regras que formaram outros textos. É nesta perspectiva que *Blade Runner* se inscreve, como um filme propulsor da estética *ciberpunk* (Bukatman, 1997: 41; Scalzi, 2005: 66; Short, 2005: 164; Lacey, 2005: 239; Hills, 2005: 157; Roberts, 2006: 311; Pordzik, 2009: 281; Sammon, 2017: 27). Além disso, a sua banda sonora fornece um conjunto de características que irão dar origem ao género musical *ciberpunk*.<sup>1</sup>

Nos estudos de Julia Kristeva, interpretando a teoria semiótica de Ferdinand de Saussure, encontramos pela primeira vez a menção ao conceito de intertextualidade. Aqui é tido como um procedimento onde, num determinado

1. Género musical que resulta de uma cultura da convergência entre formatos audiovisuais de cinema, televisão, videojogos e internet. Caracteriza-se pela centralidade dos timbres electrónicos associados aos sintetizadores analógicos, além de um uso habitual de síntese digital, guitarra eléctrica e instrumentos acústicos como as cordas friccionadas ou piano. A escrita adere à estabilidade rítmica, andamentos regulares, articulação de camadas, repetição de figurações musicais, progride por intervalos curtos e insiste na fragmentação melódica. Tem uma tendência para o envolvimento de toda a música através de um efeito de reverberação, ou a aplicação de distorção sonora para criar momentos de tensão musical.

espaço de um texto, vários enunciados retirados de outros textos se intersectam e neutralizam uns aos outros (Kristeva, 1980: 36). O teórico literário Gérard Genette desenvolve o conceito, propondo uma tipologia que parte não da intertextualidade, mas da transtextualidade – processo através do qual um texto é transportado para outro. O autor subdivide o conceito nos parâmetros de intertextualidade, paratextualidade, arquitextualidade, metatextualidade e hipertextualidade (Genette, 1982). No que concerne a música, o musicólogo Paulo Ferreira Castro (2015) considera que a intertextualidade é o fenómeno que ocorre quando uma música é utilizada em outro contexto, sob a forma de citação, alusão ou plágio. Paratextualidade é definida como todo o texto que circunda a música, como títulos, indicações na partitura, notas de programa e, adiantaria, quaisquer metadados associados a uma obra no contexto de internet onde se encontra. Arquitextualidade pertence ao domínio dos géneros ou estilos musicais. Hipertextualidade é uma relação macroestrutural entre uma música e aquela que a precedeu, observada a partir de transformações, imitações ou elaborações. E metatextualidade implica a existência de uma segunda camada de significação que permite à música comentar, criticar ou transportar o ouvinte.

Nesse sentido, o método de análise usado é a observação e identificação de determinadas obras audiovisuais, onde na música encontramos: citações ou alusões musicais (intertextualidades); relacionadas por uma dimensão de estilo musical (arquitextualidade); muitas vezes anunciadas pelos títulos que as acompanham (paratextualidades); combinadas com outras dimensões artísticas, audíveis e visíveis através de transformações, imitações ou elaborações (hipertextualidades); e com o objectivo de comentar, parodiar ou homenagear *Blade Runner* (metatextualidade).

O critério para a selecção dos casos foi conduzido por uma perspectiva interaccionista que valorizou as obras onde quem as produz ou consome afirma reconhecer uma influência de *Blade Runner* na música, imagem ou outras dimensões textuais. Na teoria de Genette, *Blade Runner* pode ser considerado um hipotexto, e os textos que em sentido genealógico dele emergem são os hipertextos.

Estes exemplos fornecem um breve olhar sobre as diferentes micronarrativas de produção e consumo em torno da obra cultural *Blade Runner*, estando inseridos e enquadrados no panorama histórico do *ciberpunk*. Sobre este último, na minha dissertação de mestrado (Malhado, 2019) concluí que, no período entre 1982 e 2017, o filme *Blade Runner* e a sua música foram fulcrais para o desenvolvimento e consolidação da arte *ciberpunk*. Assim, confirma-se o seu estatuto de iniciador da prática discursiva *ciberpunk*, cujos elementos têm vindo a ser revisitados sobre as mais diversas formas e técnicas, como irei demonstrar de seguida.

### **De filme a cultura: os lugares de *Blade Runner* na estética *ciberpunk***

O *ciberpunk* é uma manifestação artística enquadrada na ficção científica especulativa que surge na década de 1980. O que unifica os diferentes formatos e meios onde circula é o foco em tópicos correlacionados com a cibernética enquanto estudo dos sistemas reguladores. A omnipresença deste domínio interdisciplinar da ciência veicula-se ao nível temático, faz parte das problemáticas sociais, políticas e económicas apresentadas, e reflecte-se nas figuras e espaços que preconiza, como os ciborgues ou ciberespaços. Em termos da imagem, a cenografia do *ciberpunk* constitui-se por uma paleta de cores que incide em contrastes. Por um lado, aposta na técnica de *chiaroscuro*, e, por outro, no uso de luzes em tons de roxo, azul ou verde, o que na cultura *ciberpunk* se designa de néon. A junção destes elementos imprime sentimentos mistos entre a contemplação e a tecnofobia, temas muito comuns no *ciberpunk*. As técnicas de maximalismo sustentam um excesso de informação visual que promove claustrofobia. É realizada através de uma sobreposição de camadas que comunicam diferentes contextos em simultâneo, estimulando os sentidos do espectador de forma análoga à publicidade, qual capitalismo exacerbado visível em ecrãs. E estas características contrapõem-se a elementos minimais, cuja linguagem de diminuta variedade emprega muitas linhas rectas e arestas que destacam a repetição e retroalimentação de referências, enfatizando uma estética da máquina e da simplicidade.

*Blade Runner*, filme de 1982 realizado por Ridley Scott, contém muitas destas características. Tem como temas centrais as relações ambíguas entre os corpos naturais e artificiais, um questionamento filosófico da condição humana e o papel da memória no processo de construção da identidade e humanidade. O argumento ocorre nos limites espaciais da cidade de Los Angeles, em 2019, onde numa sociedade distópica coexistem humanos e “replicants”: humanos sintéticos desenvolvidos pela corporação Tyrell. As ações centram-se no “blade runner” Rick Deckard que tem como funções identificar, caçar e assassinar “replicants” que se desviem das suas funções e posições sociais. A banda sonora do filme foi composta pelo músico grego Vangelis e combina uma linguagem lírica e melódica, minimalismo, grandiosidade orquestral, coral, jazz, blues, música electrónica de dança e paisagens sonoras características da música ambiente. Cada um destes arquitectos transporta o ouvinte para práticas e contextos específicos, e serão pontos de contacto que compositores posteriores irão utilizar para estabelecer ligações intertextuais com o filme.

Desde o ano de 1982 até aos dias de hoje, a intertextualidade entre *Blade Runner* e outras manifestações artísticas tem ocorrido nas mais diversas práticas. No plano das luzes, encontramos o utilizador de YouTube CamWard, que disponibiliza no seu canal um vídeo onde propõe criar um estilo de luminosidade néon inspirado em *Blade Runner* (CamWard, 2018). O artista plástico Raid71 desenhou pósteres autorizados pelo estúdio de cinema Warner Bros, detentor dos direitos do filme, e tem-nos à venda na galeria Bottleneck em Brooklyn. Neles podemos ver uma recriação do espaço urbano da cidade futurista de Los Angeles (Bottleneck, 2019). Paul Hillier, um fotógrafo residente em Montreal, realizou uma sessão fotográfica de casamento conceptualizada a partir da estética de *Blade Runner* (Hillier, 2019). O fotógrafo Teemu Jarvinen realizou um conjunto de gravações de vídeo da cidade de Tóquio onde os ângulos de câmara, luzes, espaços e situações propostos expõem a visão oriental da arte *ciberpunk* (Jarvinen, 2018). E recentemente foi aberto o bar Neotropolis, localizado na cidade de Los Angeles, com o objectivo de comemorar o mês e ano – Novembro de

2019 – em que se passa a narrativa de *Blade Runner*, promovendo um espaço imersivo e uma experiência *ciberpunk* (Neotropolisbar, 2019). Cada um destes exemplos apresenta um vínculo intertextual que demonstra como diferentes práticas artísticas e comerciais se enquadram no mesmo regime de representação (Hall, 1997: 232) do *ciberpunk*. Como explica Stuart Hall (1997), em momentos históricos específicos, existem repertórios de imagens relacionadas por intertextualidade. O encontro com cada obra singular, quando tida em contexto e conexão com as restantes dentro do repertório, cria uma acumulação de significados em rede que se sobrepõem à constituição fixa e localizada de um significado. É na base dessa teoria que considero o regime de representação *ciberpunk* como um repertório de textos, recordando que texto é tido num sentido abrangente. Na secção seguinte, irei abordar casos de intertextualidade centrando-me no cruzamento entre dois formatos audiovisuais: o cinema e o videojogo.

### **Intertextualidades do cinema para outras artes audiovisuais: o caso dos videojogos**

Na obra *Patterns in Game Design* (2005) é abordado o conceito de “trans-game information”. Esta ferramenta, como o próprio nome indica, é uma forma de denominar modelos de transmissão de informação que estão para além dos videojogos. Exemplos destas informações são as indicações que aparecem no ecrã do jogador enquanto joga, como estatísticas ou pontuações que estão no plano extradiagético. Mas o tipo de informação que me interessa discutir aqui é o que se denomina no domínio da cibercultura por “easter egg”.<sup>2</sup> Estas surpresas podem ser entendidas como eventos ou consequências inesperadas pelos jogadores, pois são acontecimentos que perturbam a sua atenção, quebrando o fluxo normal de imersão no ambiente virtual, narrativo ou seminarrativo em que se encontram (Bjork, 2005: 231). Entenda-se perturbação não no sentido negativo, mas como um por menor que se destaca de determinado contexto, chamando a atenção para algo que está para além do jogador – ou seja, para uma transtextualidade

2. É um conceito émico utilizado para descrever uma mensagem, imagem ou outro elemento escondido num videojogo, filme ou outro *medium*.

presente. Podem ser de vários tipos, pois tratando-se o videogame de um formato audiovisual, existem referências no plano da história, imagem ou som. Quanto ao material que apresenta, comporta citações literais, parciais ou transformadas.

A tabela seguinte apresenta uma lista de casos onde podemos verificar intertextualidades entre videogames e o filme *Blade Runner*:<sup>3</sup>

TÍTULO	DATA	TIPO DE INTERTEXTUALIDADE
Blade Runner	1985	Audiovisual: todo o videogame é uma recriação dos cenários do filme; tem um arranjo da música “End Titles”.
Snatcher	1988	Audiovisual: sequência inicial é inspirada na cidade de Los Angeles protagonizada no filme, e música “Main Titles” que a acompanha.
Sonic the Hedgehog	1991	Audiovisual: “Scrap Brain” (“End Titles”) com imagens do complexo industrial do filme.
Shadowrun	1993	Discursivo: espião “shadowrun” (inspirado no nome “blade runner”) e <i>hackers</i> “deckers” (inspirado no nome “Deckard”).
Duke Nukem 3D	1996	Musical: “In Hidding” (“End Titles”).
Blade Runner	1997	Audiovisual: videogame faz parte da mesma narrativa do filme; toda a banda sonora é composta ao estilo de Vangelis; “Running Along the Blade” (“End Titles”) e “One More Time, Love” (“One More Kiss, Dear”); novos arranjos de “Love Theme”, “Blade Runner Blues” e “End Titles”.
Final Fantasy VII	1997	Visual: cidade de Midgard é inspirada no complexo industrial do filme.
TimeSplitters 2	2002	Audiovisual: “Neo Tokyo” (“End Titles”), zona inspirada no mercado asiático do filme.
Star Fox Adventures	2002	Musical: “Fox and Krystal theme song” (“Love Theme”).
Nier	2010	Discursivo: personagens “replicant” são humanos sem alma.
Gemini Rue	2011	Audiovisual: cidade inspirada nas ruas de Los Angeles do filme; “Arrival at Barracus” (“Love Theme”).
Deus Ex Human Revolution	2011	Musical: “Icarus – Main Theme” (“Dr. Tyrell’s Death”).
Far Cry 3 Blood Dragon	2013	Audiovisual: “Love Theme” (“Love Theme”), Dr. Darling inspirada em Rachel.

3. Nas diversas edições da banda sonora, alguns paratextos sofreram alterações. Por essa razão, tem-se como referência os títulos correspondentes à última versão: *Blade Runner Trilogy, 25th Anniversary (2007)*. Na coluna das intertextualidades, as músicas da banda sonora que são aludidas nos videogames estão entre parênteses.

Alien: Isolation	2014	Visual: um unicórnio de papel escondido.
Fallout 4	2015	Visual: no topo de um prédio está escondida uma recriação do plano do filme em que Batty morre em frente a Deckard.
2064: Read Only Memories	2015	Musical: “Distant Scenery” (“Love Theme”).
Deus Ex Mankind Divided	2016	Audiovisual: apartamento de Adam Jensen é inspirado no apartamento de Deckard; excerto da expressão “Do you like our owl?” dita por Rachel.
VA-11 HALL-A	2016	Audiovisual: “A Neon Glow Lights the Way” (“Main Titles”).
Neofeud	2017	Musical: “Terrestrial Blues” (“Blade Runner Blues”), “The Zenith” (“Main Titles” e “Tales of the Future”), “Memories of the Maker” (“Memories of Green”).
Observer	2017	Musical: “End Titles” (“Main Titles”).
Ion Fury	2019	Visual: um unicórnio de papel escondido.
Mortal Kombat 11	2019	Discursiva: Johnny Cage e Gears replicam algumas das palavras finais de Batty, “I have seen things you will not believe / Attack ships on fire of the shoulders of Orion / Time to die”.
Cyberpunk 2077	2020	Visual: cidade com um mercado asiático inspirado no filme, e N6MAA10816 (número de série de Batty) aparece escrito no mapa do metro.

Tabela 1: Lista de intertextualidades entre o filme *Blade Runner* e videogogos.

A tabela revela que a presença de *Blade Runner* no regime de representação dos videogogos é bastante intensa. De forma a compreender os tipos de intertextualidades, proponho discutir alguns casos, começando pelo *franchise* de videogogos *ciberpunk Deus Ex*.<sup>4</sup> Numa entrevista, o compositor Michael McCann, responsável pela banda sonora do terceiro videogogo da saga, *Deus Ex Human Revolution* (2011), afirma que inicialmente começaram com influências de obras de ficção científica tradicional, como *Blade Runner* (Anthony, 2013).<sup>5</sup> Este testemunho pode ser confirmado ao nível da música composta para o videogogo. Por exemplo, a faixa “Icarus – Main Theme” desenvolve-se através de um grande crescendo de intensidade e o material musical é articulado pelo incremento sucessivo de camadas. Este estilo composicional, combinado com a instrumentação de cordas friccionadas e

4. *Deus Ex* constitui-se comercialmente como um *franchise* visto ser uma marca que interliga diferentes produtos artísticos através de um conjunto de características comuns. Actualmente, é constituído por seis videogogos, quatro romances e uma banda desenhada. Todos os produtos partilham um enredo global, no sentido que Henry Jenkins designou de “narrativa transmedia” (2006).

5. “For the initial call [...] we began with more traditional sci-fi influences like *Blade Runner*.”

sintetizadores com uma voz solista, permite fazer uma referência no plano arquitectural à escrita de “Dr. Tyrell’s Death” de *Blade Runner*.

No videogame seguinte, *Deus Ex Mankind Divided* (2016), existe uma intertextualidade de *Blade Runner* muito clara. Trata-se de uma gravação de áudio da frase “Do you like our owl?” proferida pela “replicant” Rachel no momento em que conhece Deckard. No videogame, pode ser ouvida em diferentes pontos e é um elemento igualmente presente na banda sonora vendida em separado. Um aspecto digno de nota, é que existem dimensões de aleatoriedade e criatividade inerentes ao seu uso. Dentro do espaço diegético, podemos ouvir o excerto, por exemplo, no apartamento do ciborgue protagonista, Adam Jensen. Na banda sonora, a música reproduzida nesse espaço, “Safehouse”, também incorpora o diálogo. O mesmo não acontece com a música “Dr. Koller”, o tema musical do cientista, engenheiro e médico de próteses cibernéticas. Na banda sonora, é possível ouvir a mesma gravação, todavia, nos momentos do videogame em que a música é reproduzida, como no laboratório de Koller, não possui essa frase.

Independentemente deste uso criativo, interessa destacar que vários ouvintes identificam e reconhecem esta intertextualidade. Vejamos alguns comentários deixados num canal de YouTube com a banda sonora (inter230407, 2016). Existe quem saliente uma apreciação pelo intertexto, como Daryl Knight, que refere adorar o excerto de áudio escondido<sup>6</sup>, onde se ouve o diálogo. Outros expressam-se em contributos mais longos, referindo que o intertexto existe porque o videogame extrai inspirações de *Blade Runner*, como escrito por Vukasin Ivkovic:

Há um som curto exactamente nos momentos 15:57, 19:14, e em outros segmentos que se ouve ao fundo, e é a voz filtrada da frase “Do you like our owl?” – É dita por Rachel no *Blade Runner* original, numa das cenas mais icónicas onde ela conhece Deckard pela primeira vez. *Deus*

6. “Love the hidden clip from Blade Runner.”

Ex extrai muitas inspirações do filme [...] e de outros universos de ficção científica, e há pequenos elementos e *easter eggs* em todo o lado que os sugerem. (Tradução do autor).<sup>7</sup>

O que o utilizador menciona é o processo hipertextual. Este uso de filtros sonoros que manipulam o timbre e inserem-no, ou, melhor dizendo, adaptam-no ao contexto sonoro de cada ambiente, cria simultaneamente uma transformação e imitação. Isso acontece porque podemos dizer claramente que se trata do mesmo excerto sonoro do filme, só que ligeiramente modificado através de técnicas informáticas. Os intertextos com *Blade Runner* estendem-se a outras dimensões, como o estilo musical ou visual. No mesmo canal de YouTube, encontramos vários ouvintes que referem essa dimensão, pois quando descrevem que “é o *Blade Runner* dos videojogos”, como destaca Fernando Jiménez, trata-se de um vínculo arquitectural.

Um outro exemplo de intertexto audiovisual encontra-se no videojogo *Sonic the Hedgehog* (1991) da empresa Sega. O enredo desenrola-se em torno das acções de um ouriço azul que procura resgatar outros animais que estão aprisionados dentro de cápsulas, de onde são extraídas as suas energias vitais para a manutenção de máquinas cibernéticas criadas pelo Dr. Ivo Robotnik. Apesar da história bastante negra e da sinopse base nos relembrar outras obras *ciberpunk* posteriores, como o filme *The Matrix* (1999), tudo é apresentado de forma colorida e subentendida. Mas, se analisarmos a última secção do videojogo, de título “Scrap Brain”, observamos uma paisagem com estruturas industriais. A paleta de cores baseia-se no preto, vermelho e cinzento, e é possível ver chaminés com explosões de fogo. Estas características são visivelmente inspiradas no primeiro plano do filme *Blade Runner*. O título do espaço diegético, que aponta para o facto das criações robóticas com inteligência artificial terem cérebros de sucata, é muito provavelmente uma referência aos “replicants”. Uma justificação para isso encontra-se no

7. No original: “There’s a short sound at exactly 15:57, 19:14, and in a few other segments in the background and it’s actually a filtered voice, a sentence “Do you like our owl?” – It was spoken by Rachel in the original *Blade Runner*, in one of the most iconic scenes where she meets Deckard for the first time. *Deus Ex* draws a lot of inspiration from it [...] and other Sci-Fi universes, and there are little bits and easter eggs all over the place that hint at them.”

facto de Robotnik escolher como *design* para os seus robôs modelos animais, o que faz com que estes sejam cópias dos animais que usa como fonte de energia, tal como os “replicants” que são cópias dos humanos. O que complementa esta leitura intertextual é a música reproduzida, pois apresenta uma hipertextualidade transformada do “End Titles” de *Blade Runner*, a música que se ouve nos créditos finais do filme.

Um videogame com uma dimensão intertextual muito preponderante, realizada de forma assumida e paródica, é *Far Cry 3: Blood Dragon* (2012) da empresa Ubisoft. Na página oficial da Ubisoft, pode ler-se que foi criado com todos os clichês da era da VHS (Ubisoft, 2017),<sup>8</sup> sendo esses explorados através de intertextualidades com obras como os filmes *ciberpunk The Terminator* (1984) e *RoboCop* (1987). Esta dimensão metatextual é reforçada por se tratar de um produto autorreferencial, pois tem uma personagem principal que reconhece que está dentro de um videogame e quebra a quarta barreira ao dialogar directamente com o jogador. O momento em particular que me interessa discutir é a sequência onde as personagens Rex Colt, o ciborgue protagonista, e a doutora Elizabeth Darling se envolvem sexualmente. Em primeiro lugar, a música que ouvimos é uma citação do tema de amor do filme *Blade Runner*, audível pela composição musical baseada numa melodia solista de saxofone. O que reforça esta relação é o facto dos paratextos serem os mesmos, pois as duas músicas têm como título “Love Theme”. Em termos da imagem, a doutora é desenhada com base no perfil de Rachel, a “replicant” de *Blade Runner*, visível na cor do cabelo e penteado, na roupa, no gosto pelo cigarro e até no maneirismo com que o segura. A hipertextualidade estende-se aos temas musicais das personagens, pois a música de Darling e Rachel tem aspectos semelhantes em termos de estilo musical (arquitextualidade).

Estes exemplos revelam várias práticas de intertextualidade. A incorporação de uma amostra sonora extraída do filme, transformação da sua música, ou construção de sequências audiovisuais que relacionam as obras de forma

8. “Wrapped up with Every Cliché of the VHS Era.”

mais complexa. Um aspecto importante é que apelam a uma capacidade de reconhecimento auditivo e visual por parte do jogador e, nesse sentido, são um teste à literacia audiovisual que possuem da cultura *ciberpunk*. Como observado pelos registos de utilizadores da internet a respeito destes casos, constata-se que existem experiências de interação onde os indivíduos efetivamente identificam a influência de *Blade Runner*.

### **Conceptualizando álbuns de música com base no imaginário *Blade Runner***

No YouTube, a prática de criação de listas de música associadas a um ambiente, atitude, actividade, emoção, entre outros, é muito frequente. No caso de esta manter uma ligação com um produto artístico, como é o caso de *Blade Runner*, poderíamos considerar que são produzidas com o intuito de o homenagear. Um exemplo disso é o álbum *Off-World*, do artista Haloed. Descrito na página do *BandCamp* como uma abordagem não linear à banda sonora de *Blade Runner* (Haloed, 2017),<sup>9</sup> serve-se da música pré-composta para o filme para aplicar efeitos de pós-produção. Acrescenta ainda novas gravações como sons da chuva ou de carros que intensificam a sua estética contemplativa, reverberante e de paisagem sonora ambiente.<sup>10</sup> O que o músico considera como não linearidade reflecte-se, por um lado, na modificação da ordem em que surgem as músicas, quando comparando com a disposição em que estas se encontram na banda sonora vendida em separado. Por outro, nos títulos que não se mantêm enquadrados na narrativa, mas evocam momentos diferentes. Por exemplo, a primeira faixa, que transforma o tema musical principal de *Blade Runner*, tem como título “A New Life Awaits You”, expressão que se ouve na publicidade à colónia extraterrestre “Off-World”. Diria até que o músico procura recriar temas ou ambientes do filme, como acontece com a música “Dreaming Real”. Esta começa com uma citação da música representativa da “replicant” Rachel, mas depois ouve-se chuva e um trote de cavalo que indicia que estes sonhos são também os de Deckard, pois este sonha com um unicór-

9. “[A] non-linear approach to the *Blade Runner* soundtrack.”

10. Tipo de música onde se explora o timbre e não existe uma demarcação clara da estrutura ou ritmo. Utilizam-se *drones* (notas ou padrões repetidos ao longo do tempo), notas sustentadas, o ritmo é irregular e a música tem uma qualidade estática devido à ausência de progressão harmónica.

nio na versão *Final Cut* do filme.<sup>11</sup> Manifestamente, é um álbum que aposta em elementos metatextuais como a ironia. Um ouvinte que tenha um conhecimento profundo de *Blade Runner* pode esperar, ao ler os títulos, que determinadas músicas vão ser utilizadas. Mas como isso não acontece, o músico convida à exploração de novos significados.

Apesar da hipertextualidade que transforma o conteúdo musical e dos títulos que são paratextos que apontam para outros significados, uma observação de uma página de YouTube com esta música (Symbols, 2017) não revela interações onde os ouvintes se indaguem a respeito dos processos artísticos de Haloed. A experiência estética de muitos dos ouvintes que se confrontam com este objecto cultural é assumidamente emocional. Relacionam-se com a obra como se os transportasse virtualmente para o mundo diegético do filme ou para os momentos em que o visualizaram quer na sala de cinema quer em casa. Vejamos este comentário do utilizador katethekate:

Tanto a paisagem sonora como as imagens em movimento são obras de arte excelentes... a forma como os sons se misturam no etéreo ainda que infinita sensação de paisagem urbana... é como ser capaz de pausar no filme *Blade Runner* e depois entrar na cena e ser capaz de observar cada detalhe, diminuindo a velocidade, despercebido. Muito obrigado por ter criado. (Tradução do autor).<sup>12</sup>

É claro que, para este ouvinte, existe um canal intertextual que permite que a sua experiência seja conduzida deste objecto para o filme em questão, e é um processo relacional que se vê verificado em outros comentários. Mas uma condição para que isso aconteça parece ser não apenas a indicação dos paratextos mas a forma como reconhecem auditivamente a música original, apesar das transformações. O utilizador Tessier act comenta que o músi-

11. Versão final do filme lançada em 2007. Incluía modificações do realizador, como a cena em que Deckard sonha com um unicórnio.

12. No original: "Both the soundscapes and the moving images are outstanding works of art .. the way the sounds blend into the ethereal and yet infinite feel of the cityscape .. it is like being able to pause the *Blade Runner* film and then entering the scene and being able to observe every detail, slowing down the pace, unnoticed. thank you so much for creating."

co compreende o modo como Vangelis compôs a música “Blade Runner”.<sup>13</sup> Wolffe afirma que a respeita e complementa.<sup>14</sup> Ed Fry mostra-se surpreso por representar de forma justa a banda sonora original.<sup>15</sup> Nesse sentido, são três experiências onde o processo de hipertextualidade entre este objecto e o anterior é sentido, valorizado e demonstrado através de um comentário. Como é evidente, isto não invalida a hipótese de existirem outros ouvintes que não registaram, neste espaço, as suas experiências, mas tiverem interações semelhantes.

Uma demonstração de como o processo de intertextualidade é contextual, individual e muitas vezes ambíguo encontra-se no segundo caso que pretendo explorar aqui. É uma lista de música que tem como título *Blade Runner*. Foi criada pelo artista Coccolino Deep que, no seu canal de YouTube, onde é disponibilizada, escreveu na descrição que se trata de uma mistura de músicas inspiradas no filme. Desde já, podemos apontar várias relações paratextuais com *Blade Runner*. A imagem apresentada no vídeo é retirada de uma das cenas do filme. O título da obra musical é o título do filme e a intenção que é indicada na descrição é de ser baseada neste. E a frase com que começa a descrição “All those moments will be lost in time, like tears in rain” é um dos mais famosos diálogos do antagonista do filme, o “replicant” Roy Batty, proferido antes de morrer no clímax do filme. Todos estes elementos são pontos de contacto entre os objectos culturais, indicando que estamos perante um processo intertextual. Na música, visto as faixas usadas não terem nenhuma relação com o filme, o processo hipertextual ocorre quando se incluem amostras sonoras de diálogos ou efeitos sonoros extraídos do filme, como havíamos encontrado no uso de um excerto de diálogo no videogame *Deus Ex Mankind Divided*.

Existe uma imitação, pois é possível identificar a proveniência destas gravações em outro texto. Mas também uma transformação sonora, como as modificações de volume que aumentam e diminuem a transição entre mú-

13. “You truly understand how Vangelis made the music of blade runner”.

14. “Complete respect to the original work while enhancing it even further”.

15. “Surprised to see you have done the original album justice”.

sicas ou efeitos como a reverberação. Outro aspecto a salientar é o debate autoria *versus* criatividade. Vejamos os seguintes comentários deixados no canal de YouTube:

Coccolino, existe um bom conceito que é o de “menos é mais.” Não o esqueça... Você não é o criador do filme, não precisa de adicionar material excedente em momentos específicos do formato (sinagular)

Ele apenas faz o que faz, é como dizer a Picasso “Oi, tudo bom, mas usa menos cores pretas” (Tim Polt)

Haha, isto lembra-me aquela cena no *Amadeus*, de Milosz Forman, onde o Imperador diz a Mozart que ele gostava da peça, mas que, na sua opinião, havia demasiadas notas, e Mozart responde “oh, e que notas são exactamente sua alteza?” (Zever In)

Lembre-se de seguir o seu próprio conselho da próxima vez que se sentir inspirado em dar conselhos nos comentários do YouTube (kvaka). (Tradução do autor).<sup>16</sup>

O utilizador de nome sinagular opõe-se ao uso de excertos do filme visto Coccolino Deep não ser o criador, mas os testemunhos deixados como resposta valorizam de forma evidente a intertextualidade. Quando referem a pintura de Picasso ou a música de Mozart estão a criar uma analogia entre artes, objectos e autores. Isto implica atribuir estatuto e poder ao criador e, mais ainda, demonstrar que o uso de gravações sonoras de outros produtos é tão válido como a escrita da nota dó numa partitura. O que nos faz retomar as palavras de Roland Barthes (1977) quando dizia que um texto não é um produto hermético. A heteronomia está sempre presente na construção e negociação de significados, mesmo que estes sejam contrastantes.

16. No original: “Coccolino, there is a good concept of ‘less is more.’ Do not forget about it... You are not the creator of the film, do not need to add excess material in a specific time format.” (sinagular)  
“He just does what he does, its like saying to Picasso ‘hey man all good just use less black colors’ (Tim Polt)  
“Haha, kinda reminds me of that scene in *Amadeus* by Milosz Forman, where the Emperor tells Mozart, that he liked his piece, but there were just too many notes in it in his opinion and Mozart goes ‘oh, and what notes would that be exactly your highness?’ :D (Zever In)  
“Remember to take your own advice next time you feel inspired to give advice in the youtube comments” (kvaka009)

## **Conclusões: *Blade Runner* e o regime de representação do *ciberpunk***

Neste estudo, foram exploradas diferentes propostas de transformação, imitação e elaboração de material extraído ou inspirado no filme *Blade Runner*. Como verificado, é clara a presença constante do filme na arte *ciberpunk* e constata-se que muitos dos que interagem com estas obras reconhecem essa intertextualidade. O foco esteve na circulação da música e som de *Blade Runner*, mas o plano sonoro vem quase sempre acoplado a outras dimensões artísticas. Se considerarmos como válidos os testemunhos dos produtores do videogame *Deus Ex Mankind Divided*, então a aplicação de um excerto sonoro de *Blade Runner* é realizada com o intuito de ser uma homenagem ao seu hipotexto. No caso dos videogames *Sonic The Hedgehog* e *Far Cry 3: Blood Dragon*, a combinação de música, texto e imagem constrói uma rede de significados que aponta para uma narrativa interrelacionada com *Blade Runner*. No primeiro videogame, a intertextualidade pode ser uma forma de comentar implicitamente um tópico *ciberpunk*. Nesse caso, acaba sendo um metatexto que critica a tecnologia cibernética. Algo que não acontece no segundo exemplo, visto a dimensão de paródia explícita ser um metatexto evidente.

As duas listas de música abordadas, mesmo sendo audiovisuais com imagens estáticas, apresentam as mesmas características de intertextualidade. São exemplos onde se usa como imagem representativa uma captura de tela do filme. E diversos paratextos são inseridos para despertar no ouvinte significados relacionados com o filme. No caso de Cocolino Deep, resulta apenas no título da obra e na introdução de um excerto de um diálogo na descrição do vídeo do YouTube. Mas, para Haloed, estende-se à panóplia de títulos das músicas que usam frases proferidas em diálogos do filme, nomes de objectos, espaços, conceitos importantes como o de humano, ou a linguagem característica da narrativa, o “cityspeak”.<sup>17</sup>

17. Um dialecto inventado para o filme que combina japonês, espanhol, alemão, húngaro, francês e variantes chinesas.

A plataforma YouTube permitiu averiguar formas de interacção com estas obras que demonstram como as diferentes componentes da tipologia da transtextualidade fazem parte do processo de construção de significado que as associa a *Blade Runner*. O facto de os produtos analisados não terem todos a sua origem no mercado cinematográfico, mas fruto dos videojogos, artes plásticas ou até do comércio de restauração, revela que o regime de representação do *ciberpunk* é partilhado por diferentes formas culturais e artísticas. Isso ocorre porque o *ciberpunk* é uma manifestação artística que tem como característica a citação de obras de diferentes formatos. E porque *Blade Runner* é um texto quase omnipresente na cultura *ciberpunk*, pois, apesar de ser uma obra de 1982, tornou-se um dos seus principais hipotextos: uma obra continuamente revisitada que habita o espaço dos objectos, conceitos e significados *ciberpunk*.

### Referências bibliográficas

- Anthony, G. (2013). Interview with composer Michael McCann – Deus Ex: Human Revolution. *Insider blog*. Disponível em: <https://www.something.com/blog/interview-with-composer-michael-mccann-deus-ex-human-revolution>.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. London: FontanaPress.
- Bjork, S., & Holopainen, J. (2005). *Patterns in Game Design*. Hingham, Massachusetts: Charles River Media, Inc.
- Bottleneck (2019). Página oficial de venda das obras de RAID71 na Bottleneck Gallery. Consultado em 14 de Dezembro de 2019, em <https://bottleneckgallery.com/collections/raid71>.
- Bukatman, S. (1997). *Blade Runner*. London: British Film Institute.
- Castro, P. (2015). *La musique au second degré: on Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevant*. In C. Maeder & M. Reybrouck (Eds.), *Music Analysis Experience: New perspectives in musical semiotics* (pp. 93-96). Leuven: Leuven University Press.
- Denzin, N. K. (1992). *Symbolic interactionism and cultural studies: The politics of interpretation*. Oxford: Blackwell.

- du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H., & Keith, N. (1997). *Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman*. London: SAGE Publications.
- Foucault, M. (1977). *Language, counter-memory, practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1997 [1982]). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. London: University of Nebraska Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications.
- Hillier, P. (2019). Página oficial da sessão fotográfica inspirada em *Blade Runner*. Consultado em 14 de Dezembro de 2019 em <https://paulhillier.tumblr.com/post/82808169037>.
- Hills, M. (2005). Academic Textual Poachers: *Blade Runner* as cult canonical movie. In W. Brooker (Ed.), *The Blade Runner Experience: The legacy of a science fiction classic*. London: Wallflower Press. Pp. 157-178.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lacey, N. (2005). Postmodern romance: the impossibility of (de)centring the self. In W. Brooker (Ed.), *The Blade Runner Experience: The legacy of a science fiction classic*. London: Wallflower Press. Pp. 237-248.
- Malhado, A. (2019). *Uma perspectiva musicológica sobre a formação da categoria ciberpunk na música para audiovisuais – entre 1982 e 2017*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.
- Neotropolisbar (2019). Página oficial. Consultado em 14 de Dezembro de 2019 em <https://neotropolisbar.com/>.
- Pordzik, R. (2009). *Futurescapes: Space in Utopia and Science Fiction Discourses*. Amsterdam: Rodopi.
- Roberts, A. (2006). *The History of Science Fiction*. New York: Palgrave MacMillan.
- Sammon, P. M. (2017). *Future Noir The Making of Blade Runner: revised & updated edition*. Dey Street Books.

- Scalzi, J. (2005). *The Rough Guide To Sci-Fi Movies*. London: Rough Guides Ltd.
- Short, S. (2005). *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*. New York: Palgrave MacMillan.
- Ubisoft (2017). Página oficial de Far Cry 3: Blood Dragon. Consultado em 14 de Dezembro de 2019 em <https://www.ubisoft.com/en-us/game/far-cry-3-blood-dragon/>.

### Referências videográficas e filmografia

- Badowski, A. (Realizador). (2020). *Cyberpunk 2077* [Videojogo]. Warsaw: CD Projekt.
- Blade Runner* [Longa-metragem]. (1982). Ridley Scott. Burbank: Warner Bros.
- CamWard (2018, Fevereiro 21). Creating a NEON Look | Blade Runner Inspired Lighting Setup [ficheiro em video]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WyfCQFvOxeg>.
- Castle, L. (Realizador). (1997). *Blade Runner* [Videojogo]. Las Vegas: Westwood Studios.
- Coccolino Deep (2018, Janeiro 22). Coccolino Deep – Blade Runner (ficheiro em vídeo). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iCC71\\_MuYmE](https://www.youtube.com/watch?v=iCC71_MuYmE).
- Damas, F. (Programador). (2016). *VA-11 HALL-A* [Videojogo]. Venezuela: Sukeban Games.
- Dugas, J.-F. (Realizador). (2011). *Deus Ex Human Revolution* [Videojogo]. Montréal: Square Enix.
- Dugas, J.-F. (Realizador). (2016). *Deus Ex Mankind Divided* [Videojogo]. Montréal: Square Enix.
- Ellis, S., & Doak, D. (Realizador). (2002). *TimeSplitters 2* [Videojogo]. Nottingham: Free Radical Design.
- Evans, D., & Letendre, A. (Realizador). *Far Cry 3: Blood Dragon* [Videojogo]. Montreuil: Ubisoft.
- Gobeille, R. (Realizador). (2019). *Ion Fury* [Videojogo]. (S.l.): Voidpoint.

- Haloed (2017, Outubro 5). Off-World [ficheiro em áudio]. Consultado em 14 de Dezembro de 2019 em <https://haloed.bandcamp.com/album/off-world>.
- Hope, A. (Realizador). (2014). *Alien: Isolation* [Videojogo]. Shinagawa: Sega.
- Howard, T. (Realizador). (2015). *Fallout 4* [Videojogo]. Rockville: Bethesda Game Studios.
- Inter230407. (2016, Dezembro 3). Deus Ex: Mankind Divided – Original Soundtrack Extended Edition [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-dmSXDmK0hk&t=3782s>.
- Jackson, L. (Realizador). (1996). *Duke Nukem 3D* [Videojogo]. Garland: 3D Realms.
- James, J. (Realizador). (2015). *2064: Read Only Memories* [Videojogo]. São Francisco: MidBoss.
- Kidd, P., & Barnett, G. (Programadores). (1993). *Shadowrun* [Videojogo]. Melbourne: Beam Software.
- Kitase, Y. (Realizador). (1997). *Final Fantasy VII* [Videojogo]. Tóquio: Square.
- Kojima, H. (Realizador). (1988). *Snatcher* [Videojogo]. Tóquio: Konami.
- Miller, C. (Realizador). (2017). *Neofeud* [Videojogo]. (S.l.): Silver Spook Games.
- Naka, Y. (Realizador). (1991). *Sonic The Hedgehog* [Videojogo]. Shinagawa: Sega.
- Nuernberger, J. (Programador). (2011). *Gemini Rue* [Videojogo]. Nova Iorque: Wadjet Eye Games.
- Piejko, W. (Realizador). (2017). *Observer* [Videojogo]. Kraków: Bloober Team S.A.
- RoboCop* [Longa-metragem]. (1987). Paul Verhoeven. Los Angeles: Orion Pictures.
- Schuneman, L. (Realizador). (2002). *Star Fox Adventures* [Videojogo]. Twycross: Rare.
- Stodart, A., & Foster, I. (Programadores). (1985). *Blade Runner* [Videojogo]. Londres: CRL Group.
- Symbols (2017, Outubro 7). Haloed – Off-World (Full Album) [Blade Runner Soundtrack Remix Album] [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPxIOgVotlo>.

- Taro, Y. (Realizador). (2010). *Nier* [Videojogo]. Tóquio: Cavia.
- Teemu Jarvinen (2018, Agosto 31). Neo Tokyo – Blade Runner / Cyberpunk inspired scenes of Tokyo (ficheiro em vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6EkZss1w9hA>.
- The Matrix* [Longa-metragem]. (1999). The Wachowskis. Burbank: Warner Bros.
- The Terminator* [Longa-metragem]. (1984). James Cameron. Los Angeles: Orion Pictures.
- Vangelis (2007). *Blade Runner Trilogy, 25th Anniversary* [CD]. (S.l.): Universal Music.

# A IMPOSSIBILIDADE DA DISSONÂNCIA TOTAL NO EXTRAORDINÁRIO CASO DE ASSURANCETOURIX

Paulo Dias

## 1. Prelúdio

Na literatura e na BD, existe espaço para a descodificação da palavra e para a reconstrução mental do leitor. Esse espaço, em sentido lato, é mais do que um lugar: é também uma ordem e um tempo em que o leitor reconstitui uma determinada sequência, precisamente por haver ausências de concretude. O som e o movimento, à partida literalmente ausentes da imagem fixa, são um aparelho de subministro de originalidade onde a logografia solicita uma orelha visual (Fresnault-Deruelle, 1993: 229-230), suscitando a ilusão sonora através de onomatopeias, símbolos icónicos, ou distorções da escrita (Rouvière, 2011: 195); levando os leitores a obterem amiúde a impressão de “ouvir”, de facto, o que lêem na BD, aquilo que se poderia chamar um “ouvido mental” (Khordoc, 2001: 156).

Contudo, a velocidade de leitura – recitação mental, segundo Eisner (1996: 61) –, e a reconstituição mental de imagens (literatura) e sons (BD) são altamente dependentes das experiências do leitor (*Idem*: 69). Nesse aspecto, comparativamente ao cinema, o leitor é um participante, mais do que um espectador (*Idem*: 71), onde a imaginação é requerida muito mais frequentemente (McCloud, 1993: 68-69), dando vida às diversas vozes e pensamentos ficcionais – personagens e narrador, discurso directo e indirecto, vocalizações e pensamentos (Saraceni, 2003: 57-69). Essa sonoridade mental pode

acomodar os diálogos, a música e os efeitos sonoros do espaço onde decorre a acção, incluindo os balões de pensamento das personagens (icónico e linguístico). Dentro da sonoridade mental, além do discurso directo das personagens, mesmo a voz do narrador pode apresentar recitações análogas ao tamanho e espessura das letras do texto (bd1970i: 21).

O cinema, enquanto meio audiovisual, sendo tecnologicamente reproduzível, contém o som concreto, algo apenas possível àquilo que é gravado. Por isso, a transposição cinematográfica de algo pertencente ao domínio da BD força algum tipo de implementação sonora. Perante a assunção do som concreto, aquilo que o leitor poderia imaginar como o grau máximo de desagrado sonoro torna-se uma impossibilidade, precisamente porque deixa de haver espaço para a sua recriação, podendo a sua efectivação tornar-se caricatural e desapontante. Logicamente, é arriscado aplicar este princípio a qualquer transposição sonora, pelo que se torna útil demonstrar a sua validade num âmbito mais definido e particular, neste caso através do extraordinário exemplo de Assurancetourix, o bardo gaulês da BD de Astérix.

## 2. A música na BD de Astérix

A base do estudo assenta na análise dos 24 álbuns<sup>1</sup> de BD criados pela dupla Uderzo e Goscinny, constituindo um eventual “velho testamento” para um seguimento pós-Goscinny. A análise audiovisual inclui os 10 filmes de animação<sup>2</sup> e os 4 filmes de imagem real<sup>3</sup> da saga de Astérix<sup>4</sup>.

1. *Astérix le Gaulois* (bd1961), *La Serpe d'or* (bd1962), *Astérix et les Goths* (bd1963), *Astérix Gladiateur* (bd1964), *Le Tour de Gaule d'Astérix* (bd1965i), *Astérix et Cléopâtre* (bd1965ii), *Le Combat des chefs* (bd1966i), *Astérix chez les Bretons* (bd1966ii), *Astérix et les Normands* (bd1967i), *Astérix légionnaire* (bd1967ii), *Le Bouclier arverne* (bd1968i), *Astérix aux jeux Olympiques* (bd1968ii), *Astérix et le chaudron* (bd1969i), *Astérix en Hispanie* (bd1969ii), *La Zizanie* (bd1970i), *Astérix chez les Helvètes* (bd1970ii), *Le Domaine des dieux* (bd1971), *Les Lauriers de César* (bd1972i), *Le Devin* (bd1972ii), *Astérix en Corse* (bd1973), *Le Cadeau de César* (bd1974), *La Grande Traversée* (bd1975), *Obélix et Compagnie* (bd1976), *Astérix chez les Belges* (bd1979).

2. *Astérix le Gaulois* (fa1967), *Astérix et Cléopâtre* (fa1968), *Les Douze Travaux d'Astérix* (fa1976), *Astérix et la surprise de César* (fa1985), *Astérix chez les Bretons* (fa1986), *Le Coup du menhir* (fa1989), *Astérix et les Indiens* (fa1994), *Astérix et les Vikings* (fa2006), *Astérix – Le Domaine des dieux* (fa2014), *Astérix: Le Secret de la Potion Magique* (fa2018).

3. *Astérix et Obélix contre César* (fir1999), *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (fir2002), *Astérix aux Jeux Olympiques* (fir2008), *Astérix & Obélix: Au Service de sa Majesté* (fir2012).

4. Por uma questão metodológica, embora fora do quadro principal, foi analisado o filme de meios mistos em preto e branco *Deux Romains en Gaule* (1967), de forma a despistar situações de eventual relevância. Astérix e Obélix aparecem no filme como personagens de animação, não havendo nenhuma referência a Assurancetourix. Nenhum momento ou número musical diegético é musicalmente

## Definição do âmbito de música na BD de Astérix

Aquilo que é considerado música, em termos de análise, inclui todas as situações musicais convencionais (cantar, assobiar e tocar um instrumento), todos os signos emitidos por artefactos sonoros<sup>5</sup>, todas as situações onde há uma intencionalidade de emitir som organizado através de qualquer objecto<sup>6</sup>, todas as expressões vocais onde existe mistura de canto e fala<sup>7</sup>, e todas as práticas sonoras associadas à dança e movimento.

## A representação visual da música e do som

O mundo sonoro da BD de Astérix é expresso no espaço visual – com ou sem balões de fala – através de signos musicais (notação), signos sonoros (escrita onomatopeica<sup>8</sup>, representação da vibração e propagação sonora<sup>9</sup>), a letra incluída na música<sup>10</sup>, e a corroboração visual das fontes sonoras (instrumentos musicais, dispositivos sonoros, acções performativas<sup>11</sup>).

Deve ser observado que a notação<sup>12</sup> musical contorcida – como tentativa de capturar a “essência do som” (McCloud, 1993: 134) ou, por analogia, ligada a padrões irregulares da fala humana (Saraceni, 2003: 21) – poderá representar inabilidade musical. Contudo, não contendo som ou menção específica a uma determinada prática, poderá ser entendida como uma execução musical peculiar, não necessariamente uma fragilidade musical. Observe-se o seguinte caso: o canto de Édith Piaf, ao conter muito *vibrato*, poderia ser

possuidor de algum tipo de dissonância susceptível de provocar repulsa, nem é notada qualquer susceptibilidade anormal das personagens em relação à música e sons em geral.

5. Como o apito-corno do druida-árbitro do jogo entre Camulodunum e Durovernum (bd1966ii: 38, 42), os tambores utilizados na marcação dos remadores nas galeras, outras percussões como o tronco na dança dos nativos norte-americanos (bd1975: 24, 29).

6. Como o caos sonoro criado por Astérix e Obélix com utensílios de cozinha (bd1972i: 25).

7. “Lala... Lala... Lala...” (bd1968ii: 27); “Dadzing! Dadzum! Dadzing! Dadzum!” (bd1967i: 30); “Olé! Olé!” ou qualquer “Olé!” com estalidos dos dedos (bd1969ii: 20, 35; bd1975: 29); “Olé! Olé!” ou qualquer “Olé!” com *palmas sordas* (bd1969ii: 35, 36); “Olé! [...] Olé!” acompanhado pelo tremelicar dos joelhos (bd1969ii: 37).

8. Como por exemplo “tatarara tata” (bd1961: 29) e “clapaclapaclapaclapa” (bd1969ii: 36).

9. Na análise de *Tintin et les Picaros*, a propósito da propagação do som, Forcville chama-lhes linhas (“spike lines”) e espirais associadas a corpos e dispositivos produtores de som e onomatopeias, com o fim de transmitir ou realçar o som produzido (2011: 879-881).

10. Como por exemplo “Ay ay ay ay ayyyyy que desgraça ter nascidoooooo!” (bd1969ii: 35).

11. *Palmas sordas, pitos e taconeio* (bd1969ii).

12. Na BD de Astérix, representa apenas música em geral, nunca um trecho musical em particular.

representado com notação ziguezagueante, encaixando no tipo de sonoridade desta cantora.

## O lugar da música

A música na BD de Astérix situa-se na própria BD e, aplicando a *cena audiovisual* de Chion (1994), é diegética<sup>13</sup> e, às sonoridades não concretizadas, aplicam-se os conceitos de *fora de campo*<sup>14</sup>, *ponto de escuta* (espacial e subjetivo<sup>15</sup>), *propagação omnidireccional* do som<sup>16</sup> e *suspensão sonora*<sup>17</sup>.

## A utilização da música

A música na BD de Astérix é, *grosso modo*, utilitária: como acompanhamento de dança, para fins militares, e como auto-expressão do estado de espírito (bd1961: 5-6, 23, 45; bd1966ii: 23, 26, 47). A música ambiente aparece em dois momentos: numa espécie de bar com um agrupamento de bardos<sup>18</sup> (bd1962: 15-17) e quando uma harpista e uma flautista ladeiam Cleópatra (bd1965ii: 42).

O momento que mais se assemelha a um espectáculo público, embora utilitário, é o canto publicitário (bd1976: 37). Este momento não é apreciado pelos espectadores, embora tanto se possa dever à música em si, como à mensagem publicitária ou à pré-disposição dos destinatários.

13. Existem apenas três momentos onde a diegese se torna mais complexa e divergente: (i) a diegese dentro da diegese no pensamento de Assurancetourix (bd1972ii: 48), (ii) o narrador referindo que a história “começa melodiosamente numa taberna” (bd1974: 5) e (iii) a reconstituição do famoso quadro *A Boda Camponesa*, de Pieter Brugel, onde estão retratados dois instrumentistas, um deles soprando o seu instrumento (bd1979: 47).

14. Uma vez que o som pode estar representado na quadrícula embora a sua fonte não seja visualizada (bd1965i: 33; bd1965ii: 14, 36; bd1966i: 16).

15. Nomeadamente quando as personagens tapam os ouvidos com verduras, havendo discrepância nas condições de audição (bd1964: 7, 37; bd1967i: 44).

16. Exemplarmente ilustrada na ligação sonora entre vinhetas (bd1971: 11; bd1970ii: 42).

17. Aqui entendida como a eliminação ou ausência do som apesar da visualização da fonte sonora. Na BD de Astérix, pode ser aferida pela ausência de representação visual do som em si, pese embora as fontes pareçam activas. Dependendo da preponderância e potência da fonte sonora em relação à cena geral, pode adicionalmente ser sinónimo de afastamento da fonte sonora em relação ao ouvinte. A suspensão sonora encontra-se ilustrada em diversos álbuns – embora nem sempre fácil de avaliar –, sendo os exemplos mais claros os seguintes: (i) quando a personagem atrás de Obélix vocifera na fila de distribuição da poção mágica (bd1964: 9); (ii) e na ruidosa feira de Condate, onde os comerciantes vociferam os seus pregões (bd1969i: 19-20). Ainda assim, reconheça-se, o leitor pode imaginar o som que entender. Um bom exemplo desta situação é a vociferante capa do álbum *La Zizanie* (1970i).

18. Ainda assim é pedida “uma mesa para três, não muito perto dos bardos...” (bd1962: 16), tanto podendo ser interpretado como necessidade de um local sossegado como pouco apreço por música.

Assim, a prática da música como actividade autónoma e puramente musical e destinada a ser ouvida por outrem restringe-se ao grupo coral dos Helvécios (bd1970ii: 37) e ao canto de Assurancetourix. De notar que o resultado nos ouvintes é, em ambos os casos, semelhante<sup>19</sup>. Nesse aspecto, convém salientar o ofício de bardo como individual e altamente especializado.

Existem outras referências indirectas à música enquanto elemento autónomo, como a citação visual da famosa banda The Beatles (bd1966ii: 19) e a referência ao *Olimpix* de Lutécia, o palco máximo da música gaulesa, onde os ouvintes, segundo Goudurix, “batem mais nas cadeiras que nos cantores” (bd1967i: 8).

### Forma e estilo musical

A música em si é a grande incógnita de Assurancetourix, precisamente pelo suporte não sonoro da BD e pela falta de referências concretas. Aquilo que o bardo defende é a canção francesa e a única referência factual é indicada numa nota de rodapé onde se diz que a melodia assinalada é hoje utilizada com a letra “Oh When the Saints” (bd1974: 21). De todas as maneiras, sem a referência de uma versão concreta, apenas é possível constatar o tema musical e a instrumentação, nada mais do que isso.

### 3. Música e Dissonância

A dissonância, por oposição a consonância, pode ser genericamente definida como algo que está em desacordo, tensão ou – em sentido lato – que provoca instabilidade, desagrado, desconforto – basicamente, os atributos associados ao canto de Assurancetourix. Este entendimento tanto pode ser relacionado com aspectos ligados ao fenómeno sonoro como à percepção e reacção do ouvinte. Para efeitos de reflexão, considera-se *dissonância total* aquela que, sendo concretizada, compreende os factores que, isolados ou conjugados, culminam num supra-sumo de dissonância, uma dissonância bestial e irrefutável, uma exposição sonora intolerável. Este entendimento

19. Astérix afirma que a sua terra tem um bardo com este tipo de voz (bd1970ii: 37) e Obélix atira-se à água (*Idem*: 37). Os romanos ficam todos atemorizados: um deles confunde este canto com o barrir dos elefantes, outro lembra-lhe um bardo gaulês que cantava aproximadamente da mesma maneira e outro pede aos Helvécios que “[b]atam-nos, mas ao menos deixem-nos gritar a nós!” (*Idem*: 42).

é conceptual e dependente do juízo de valor e da reação dos ouvintes, não sendo um fenómeno exclusivamente definível pela acústica e pela música<sup>20</sup>.

**Dissonância harmónica.** Tratando-se da sobreposição de sons ou sequência de intervalos, a dissonância pode ser enquadrada em termos de (i) percepção ou sensorialidade e (ii) musicais. No primeiro caso, a conjugação de sons pode ser considerada consonante ou dissonante de acordo com o rácio de alturas, batimentos e parciais sonoros (Oxenham, 2013: 23-25), ou seja, um fenómeno puramente acústico. No segundo caso, apesar das raízes na percepção, relaciona-se com o modo como é utilizada na teoria musical e na composição, variando de acordo com o período histórico (Rasch & Plomp, 1982: 21).

Assim, em termos musicais, significa que alguns sons divergem da harmonia subjacente. Só por si, não é aspecto de repulsa ou desagrado, uma vez que a expressividade da música resulta também da relação entre tensão e repouso, ou seja, da dissonância que resolve para uma determinada consonância.

**Desafinação.** Significa um desvio em relação à altura do som canonicamente expectável, não porque esteja em desacordo harmónico, mas porque a sua concretização é imperfeita, como que fora do alvo, daí dizer-se que “está fora do tom”. Em termos musicais, existe desafinação temporalmente delimitada e propositada, como os *vibrati* e *portamenti*, funcionando um pouco como uma dissonância harmónica, uma tensão extra para dar ênfase à sua resolução e repouso harmónico.

Diferente é a confusão, em termos vocais, entre colocação-timbre da voz com a afinação propriamente dita. Cantores como Louis Armstrong e Tom Waits têm um tipo de voz que alguns leigos confundem com “desafinado”, mas, na verdade, trata-se de outra coisa: o timbre da voz é rouco ou forçado; mas a afinação propriamente dita é competente. Um bom exemplo de imensa desafinação é apresentado no filme *Florence Foster Jenkins* (2016),

20. Assim como o seu inverso, o poder encantatório e irresistível da música no canto das sereias em *Ulisses* e na fábula d' *O Flautista de Hamelin*.

onde o interesse da protagonista pelo canto lírico, cultura erudita e treino formal não consegue compensar a sua absoluta falta de noção de altura e, conseqüentemente, de afinação – neste caso, denominada por surdez tonal (Sacks, 2008: 109). Este é um dos tipos de concretização audiovisual dada a Assurancetourix<sup>21</sup>.

**Parâmetros sonoros.** A intensidade e altura do som são parâmetros sonoros que, levados ao extremo, são capazes de objectivamente provocar sensação de desconforto. Começando com a intensidade, qualquer que seja a música e respectivo enquadramento, haverá sempre um limite a partir do qual a sua exposição coloca em risco o bem estar e saúde auditiva do ouvinte. Fica por provar que, em algum momento na BD, Assurancetourix possua tamanha potência sonora<sup>22</sup>, apenas aferível pelo efeito de vibração em objectos inanimados<sup>23</sup>. Na concretização audiovisual tal sucede graças à utilização da poção mágica para amplificar o acto de cantar (fa2014, 42m45s, 1h14m43-47s), algo que não acontece na BD.

Em relação à altura do som, é de considerar que muito altas frequências possam ser potencialmente perturbadoras<sup>24</sup>. Nada indica na BD que Assurancetourix consiga atingir esse patamar e, mesmo nas versões audiovisuais, tal facto está longe de suceder.

**Estética.** O gosto musical, a interpretação musical, a vanguarda musical e a fronteira entre som e música podem gerar acaloradas discussões. A *Sagração da Primavera* “escandalizou o público na primeira audição, em 1913, provocando desordens e protestos” (Stanley, 2006: 227). Seria apenas

21. *Astérix et Cléopâtre* (fa1968, 1m52s-54s), *Astérix chez les Bretons* (fa1986, 13m05s-10s), *Astérix et les Vikings* (fa2006, 33m15s-17s, 1h06m11s-49s).

22. O único momento em que tal poderia ser eventualmente considerado, sendo de índole acusmático, tanto pode ser atribuído ao canto do bardo como à reacção dos condóminos (bd1971: 40). De notar que o edifício em causa torna a vibrar quando os gauleses o invadem, desta vez sem o canto de Assurancetourix (*Idem*: 45). Os signos sonoros, mesmo desmesuradamente grandes, não são conclusivos *per se*.

23. Uma vez que os objectos animados podem ser perturbados psico-fisiologicamente. Na série Gaston Lagaffe, o seu *gaffophone* tem o poder de dessoldar as canalizações e interferir no vôo dos aviões de caça (Rouvière, 2011: 201).

24. O âmbito de audição humana situa-se entre 20-20000Hz. A título de comparação, a nota mais aguda da famosa ária da *Rainha da Noite*, de Mozart, é fá<sup>3</sup> (1396Hz) e o limite padrão do piano é dó<sup>5</sup> (4186Hz). Contudo, os tons acima dos 5000Hz são audíveis sem sensação de altura definida (Rasch & Plomp, 1982: 7).

a rejeição de um público conservador ou um salto estilístico desproporcionado para a época? Se Stravinsky encontrou posteriormente “uma audiência mais vasta para a sua música” (Beard & Gload, 2005: 84), a partir do século XX, a vanguarda divorciar-se-á definitivamente do gosto do público como audição musical consciente<sup>25</sup>, e não de um novo estilo posteriormente aceite – sendo, na verdade, algo que não tem obrigação de acontecer. Este divórcio tanto pode ser justificado pela especificidade<sup>26</sup>, complexidade e exigência auditiva da *avant-garde* musical como, segundo Adorno – pese embora a sua feroz crítica à cultura de massas e à sociedade capitalista e visão politizada (Scruton, 2009) –, por factores sociais como a reificação da arte e a separação entre o produtor e consumidor artísticos (Adorno, 2002).

**Pré-disposição auditiva.** Há momentos em que a apreciação de algo depende do estado psicológico do ouvinte e da respectiva vontade de fruição. Sobre isso, devem ser distinguidas possíveis definições de “ruído” e “barulho”. Ruído pode ser definido acusticamente como som com vibrações aperiódicas com sucessão inarmónica de parciais até chegar a um contínuo de sons parciais (Michels, 2003: 17). Existe música feita com ruído, e a sua fruição é perfeitamente praticável. Já o conceito de barulho não encontra uma definição acústica, estando ligado, segundo o contexto desta reflexão, à audição de qualquer coisa contra a vontade e sem acesso ao seu controlo.

Sobre Assurancetourix, poder-se-á dizer que o seu sentido de oportunidade é muito criticado pelos seus conterrâneos, embora possa ser contraposto que o bardo é incompreendido. Seja como for, apenas em ocasiões como acompanhamento instrumental de dança ou expulsão de Normandos e condóminos indesejados é que a pré-disposição dos gauleses lhe é favorável.

25. De notar que o cinema utiliza música de vanguarda de forma utilitária para o grande público, embora como apoio à narrativa do filme, não como elemento musical autónomo.

26. Como observa Rosen, a dificuldade da música contemporânea é mais séria do que a da pintura contemporânea, muito porque se pode visualizar uma imagem em poucos segundos, mas a audição de uma obra musical implica o tempo que ela demorar (2001: 310).

#### 4. Caracterização de Assurancetourix

O bardo é um dos cinco emblemáticos gauleses apresentados no preâmbulo de cada álbum (com Astérix, Obélix, Panoramix e Abraracourcix), e a sua aparição dá-se desde o primeiro (bd1961), onde integra o restrito núcleo de gauleses com nome próprio.

O estatuto do bardo ultrapassa os aspectos puramente musicais, sendo o instrutor das crianças (bd1962: 5), membro do conselho da aldeia (bd1969i: 11; bd1979: 10), moderador de debate (bd1974: 41-42) e juiz desportivo (bd1968ii: 15).

Em termos narrativos, além do seu papel musical, tem falas em todos os álbuns – excepto um (bd1970ii) – e um lugar cativo na vinheta final do banquete final, onde quase sempre é, mais do que censurado, amordaçado e amarrado. Tem um papel decisivo nos álbuns *Astérix et les Normands* (1967i) e *Le Domaine des dieux* (1971); e um papel importante em *Astérix Gladiateur* (1964).

Deve ser reconhecida a sua diferença em relação ao gaulês comum: vive numa casa arbórea, gosta de cheirar flores (bd1964: 48), é vaidoso e preocupado com o aspecto (bd1972ii: 37), é instruído (bd1962: 5). É pacato e pouco conflituoso, sendo o gaulês identificável que menos se envolve em zaragatas e pancadarias, exceptuando Astérix e Panoramix<sup>27</sup>. É o único gaulês que escapa ao pesado ambiente em *La Zizanie* (1970i); em *Le Domaine des dieux* (1971), não entra na euforia do comércio de peixe e antiguidades com os romanos.

#### A riqueza da conjugação de factores

As várias camadas de leitura são um dos atributos do humor de Uderzo e Goscinny. Começando pelo próprio nome de Assurancetourix, a tradução directa seria “seguro contra todos os riscos”, não estando relacionado

27. Em termos gerais, Assurancetourix apenas é visto duas vezes na fila da poção mágica (bd1972ii: 40; bd1973: 11), quatro vezes combatendo romanos (bd1971: 44; bd1972ii: 40, 42-43; bd1973: 11; bd1974: 45) e duas vezes voluntariamente envolvido em zaragatas (bd1970i: 47; 1972ii: 11-12).

com qualquer aspecto musical. A adaptação do nome a cada língua pode ser uma caracterização agregada, normalmente associada a aspectos musicais – forçando uma escolha sem neutralidade –, alguns deles pouco abonatórios (Cacophonix, Malacoustix, Malmuziks). É certo que pode traduzir aspectos idiossincráticos de cada língua (Campos Pardillos, 1992: 103-107), neste caso, favorecendo o *gag*, mas retirando duplicidade à personagem. Na própria apresentação dos álbuns é referido que “tout les autres pensent qu’il est innommable”, o que, no extremo, significa indizível ou inqualificável, uma depreciação menos específica do que “abominável” da tradução portuguesa. Como faz notar Rouvière, o chefe normando refere a actuação do bardo como “ça” (bd1967i: 43), como algo incrível, difícil de verbalizar e apenas evocável pelo efeito que provoca nos corpos (2011: 209). A este propósito, a mesma nomenclatura poderia ser aplicada a uma actuação sublime (ex.: incrível, formidável, bestial, tremenda). Deve ser salientado que, em nenhum momento, no texto original em francês, é descrita a voz de Assurancetourix como desafinada, sendo a descrição mais concreta e depreciativa como “Ouais! Notre barde a une voix de sistre [n. r.: sorte de crécelle métallique], mais il ne ment pas” (bd1972ii: 36).

A duplicidade da valia musical e estilo esotérico é, precisamente, uma das mais valias da personagem. A isto acresce a eventual falta de oportunidade das suas propostas musicais e a renitência dos conterrâneos na fruição musical fora do seu ciclo de preferências. Há ocasiões em que a funcionalidade da sua música é requerida e outras em que o seu papel decisivo na história relega para segundo plano a intolerância à sua prática musical (bd1967i, bd1971). Acresce que, dentro das personagens que mais se lhe opõem, não constam os perspicazes Astérix e Panoramix. Os principais críticos são Cétautomatix e Ordralfabétix, eles próprios muito conflituosos entre si.

### **O ódio de estimação de Cétautomatix**

O ferreiro gaulês é, de todas as personagens, o mais intolerante com o bardo, ao ponto de o ameaçar e agredir de forma injustificada, prevenindo qualquer veleidade musical. Mais do que isso, chega a ser premeditada a es-

pera de uma ocasião de canto para conseqüente agressão (bd1969ii: 24); ou anunciar a partida de Abraracourcix, Astérix e Obélix para o bardo desejar cantar e ter um pretexto para lhe bater (bd1968i: 8); ou agredir por interposta pessoa com a justificação de não bater no “velho destroço” de Agecanonix (bd1970i: 47). É curioso que essa aversão venha de alguém cuja profissão é bastante ruidosa, uma vez que inclui martelar metais.

## 5. Análise da problemática na BD

### A voz no centro de tudo

O que provoca tanto desagrado é o canto de Assurancetourix, mais do que a sua destreza instrumental: “não, não cantarás” é a recorrente frase de oposição à sua prática musical. Por norma, basta manifestar a sua intenção de cantar para ser ameaçado ou agredido. É verdade que há momentos em que o seu canto é requerido ou aceite, embora por razões bizarras: tratamento de choque para amnésia de Panoramix (bd1966i: 13), expulsar Normandos (bd1967i: 43-46), quando está áfono (bd1970i: 5, 9), expulsar condóminos (bd1971: 39), e para Obélix ilustrar as enormes saudades da aldeia (bd1975: 17). Os únicos que verdadeiramente apreciam Assurancetourix são Goudurix (bd1967i: 8, 43-44) e Pepe (bd1969ii: 20).

### Factores favoráveis à musicalidade de Assurancetourix

Em defesa de uma possível vanguarda estilística ou musicalidade abonatória, podem ser apresentados os seguintes factos:

**Prática musical.** É o único gaulês com prática musical regular e, no limite, é o melhor músico ou instrumentista da aldeia – mesmo que seja o único. De notar que a depreciação musical é sempre feita por não músicos, ou seja, sem avaliação por pares.

**Proficiência instrumental.** É chamado para musicar bailes e fá-lo com aparente competência (bd1961: 19-20; bd1967i: 7, 48).

**Apreciado por gente criativa.** Goudurix, o cidadão sobrinho de Abraracourcix, fica admirado com a sonoridade do bardo, dizendo

que “tremendo, parceiro! [...] Está a perder o seu tempo aqui; faria furor no *Olimpux* de Lutécia” (bd1967i: 8); Pepe, a espontânea criança filha de um chefe hispânico, diz que a voz dele faz lembrar-lhe o seu país<sup>28</sup> (bd1969ii: 20).

**Divergência de interesses musicais.** Como foi visto, o interesse da música por parte dos gauleses é, em geral, meramente utilitário<sup>29</sup>. Não há desejo de ouvir música como elemento autónomo, como espectadores melómanos. Muito acima disso está comer e beber, combater romanos e envolverem-se em zaragatas<sup>30</sup>. Assurancetourix encara a música como arte<sup>31</sup> (bd1971: 39), aprecia as qualidades artísticas<sup>32</sup> (bd1979: 10), sendo capaz de se abrigar das confusões e mergulhar na “sua nuvem poética” (bd1970i: 21). Sente-se incompreendido (bd1961: 10), acha as pessoas ignorantes (bd1964: 46) e gostaria de pisar grandes palcos (bd1972ii: 48).

Haverá algum momento na BD em que os gauleses apreciem o canto de outrem? Não, de facto tal não sucede. Se é verdade que Astérix e Obélix não suportam o exuberante canto dos Helvécios, lembrando-lhes o bardo da aldeia (bd1970ii: 37-38), mesmo em situações mais pacatas o canto não lhes suscita fruição musical: ao comunicar a estranha chegada de romanos contentes, fazem-no dizendo: “Sim, chefe! Cantavam. Mal, mas cantavam”<sup>33</sup> (bd1979: 6).

**O género também conta.** Deve ser salientado que, exceptuando alguma excusa<sup>34</sup>, são as personagens masculinas que são intolerantes ao canto de Assurancetourix. Pode ser argumentado que a exposição narrativa feminina é menor, embora conte com personagens importantes ou recor-

28. “Especialmente as cabras”, mas possivelmente o *proto-flamenco* dos nómadas.

29. Os romanos pouco divergem neste aspecto. Já o teatro, para os romanos, tem uma função mais central como arte, embora ela própria possa conter várias artes (representação, literatura, dança e música).

30. Caius Saugrenus preconiza que “[u]ma vez que [os gauleses] não têm outra coisa senão combater, é preciso ocupá-los com outras coisas” (bd1976: 12).

31. “Poderei, finalmente, praticar a minha arte rodeado de pessoas requintadas!” (bd1971: 39).

32. “O nosso druida tem razão; as qualidades artísticas são mais importantes que a força bruta. Vejam eu, por exemplo...” (bd1979: 10).

33. Visualmente, neste exemplo, a notação, a letra e a maior parte dos sinais de propagação do som são regulares, sem torcimentos e zigzagues.

34. Onde uma personagem feminina se retira dizendo “Maman m’attend!” (bd1967i: 8).

rentes como Cleópatra, Bonemine, Ielosubmarine, a senhora Agecanonix, Falbala e Zaza.

Mas, de facto, não há provas visuais de repulsa feminina pelo canto de Assurancetourix. Os casos dúbios são os seguintes: na actuação nocturna de Assurancetourix, em *Le Domaine des dieux* (1971: 40), os queixumes são acusmáticos, não sendo possível aferir o género dos queixosos; na viagem de ida e volta de Assurancetourix, em *Astérix et les Normands* (1967i: 34, 36), a personagem feminina queixa-se de que o bardo talha o leite da ordenha da vaca, tanto podendo ser interpretado como um dano colateral infringido ao animal e ao leite recolhido como a um eventual desagrado directamente relacionado com a música.

**Preconceito e intolerância.** Em rigor, Assurancetourix canta efectivamente em apenas um terço dos álbuns, já contando com as situações requeridas ou toleradas. Um número muito inferior aos 22 álbuns em que é depreciado, ameaçado e agredido sem sequer ter cantado (todos os álbuns, caso ser amarrado no banquete final seja critério). Em termos de banquete final, apenas está sentado à mesa em sete ocasiões – mesmo que agredido (bd1975), receoso (bd1968ii) e sob protestos (bd1961).

### **Factores desfavoráveis à musicalidade de Assurancetourix**

Em defesa de uma possível dissonância total, cacofonia ou apreciações musicais desfavoráveis, podem ser apresentados os seguintes factos:

**Desagrado generalizado.** A repulsa pelo canto de Assurancetourix é generalizada e transversal a vários povos e culturas. Tirando Pepe e Goudurix – e abstraindo a questão do género –, ninguém aprecia o seu canto. Além do desagrado dos humanos, também os animais se assustam com o canto de Assurancetourix (bd1964: 6, 41; bd1967i: 34, 36), podendo indicar que a sua dissonância ultrapassa o âmbito cultural e situa-se dentro de fenómenos acústicos de grande bizzaria. Embora possa ser considerado coincidência, o próprio humor de Taranis é desafiado pela oferta do canto de Assurancetourix (bd1972ii: 6).

**Signos de representação musical.** A notação e onomatopéias associadas ao canto de Assurancetourix são, muitas vezes, retorcidas, zigzagueantes, por ventura pouco abonatórias. Tendo em conta que são elementos que representam o som e a música, e fazendo uma analogia gráfica com os diálogos, transmitem a mensagem de inabilidade musical – embora esta aceção possa ser considerada como interpretativa.

### **Situações de visualização evitada**

Existem situações em que, por contexto narrativo, Assurancetourix supostamente canta, mas a sua visualização foi evitada. Em *Astérix aux jeux Olympiques* (1968ii: 21), comparando as 4ª e 6ª vinhetas, nesta última, tendo um ponto de vista ligeiramente diferente, Assurancetourix fica tapado por Abraracourcix, justamente quando cantam na festa de despedida da galera. Outro exemplo pode ser observado em *Obélix et Compagnie* (1976): a aldeia preparou um presente surpresa para o aniversário de Obélix, com Assurancetourix envolvido (*Idem*: 10); contudo, enquanto Obélix massacra os romanos e os gauleses cantam “Feliz aniversário”, o bardo não é visualizado (*Idem*: 11).

Em ambas as situações, a visualização do bardo cantando em harmonia com os conterrâneos gauleses abriria precedentes de tolerância ao seu canto, colocando em risco a rejeição generalizada. Seja por conveniência, seja por coincidência, de facto, a visualização é evitada.

## **6. A transposição de Assurancetourix para o cinema**

Convém referir a dificuldade em arranjar critérios estanques na apreciação do canto de Assurancetourix, nomeadamente quando o vocalizo é demasiado curto para fazer uma apreciação cabal (por vezes, menos de 1 segundo). Além disso, ao haver concretização sonora, são vários os parâmetros envolvidos, como a afinação, a colocação de voz, o estilo e a estética, pelo que se torna difícil arranjar categorias inequívocas. Por isso, paradoxalmente, apesar de contar com o som concreto do audiovisual, a própria apreciação do canto pode tornar-se subjectiva. Acresce a variabilidade da importância

da personagem – muito mais do que na BD: dos 14 filmes, o bardo não aparece em dois (fir2002, fir2012), somente por breves segundos e sem qualquer intervenção em um (fa1985); e com diálogos e algum destaque, mas sem nenhum momento musical – tocado ou cantado –, em outro (fa2018). Existem outros filmes com situações em que Assurancetourix não chega a cantar, sendo impedido de o fazer, embora entremeie com outros momentos onde o faz.

Por norma, o canto de Assurancetourix situa-se entre (i) um desempenho fraco, mas insuficiente para transpor uma sensação de desconforto minimamente parecida com o representado na BD; (ii) e não despiciente ou aceitável. Em termos de excepção, existem casos onde o canto é deveras fraco (fa1994, fa2006, fir1999), em alguns casos constituído por breves vocalizos. Existem situações com suspensão sonora do canto, preenchida por música extra-diegética (fa1989, 51m14s; fa1994, 2m37s).

Existem situações onde o canto de Assurancetourix aparece com elevado nível de desempenho, embora o contexto seja muito especial. O primeiro caso é um número musical em estilo *pop-rock* que corresponde à alucinação de Panoramix depois de ser atingido por um menir, ou seja, ao ponto de escuta subjectivo de alguém que ficou louco (fa1989, 8m12s). O segundo caso reveste-se de apreciação dupla (fa2014, 42m57s, 1h14m46s): (i) após beber a poção mágica, o bardo fica com uma projecção vocal de tal forma potente que provoca uma onda de choque suficientemente forte para abanar edifícios; (ii) embora por detrás dessa cortina sonora seja possível ouvir uma camada de canto lírico de elevada competência.

## 7. Conclusão

Uma primeira apreciação, quiçá coincidente com algum bom senso, indica que o canto de Assurancetourix é musicalmente indigente, sendo a causa do repúdio das gentes e animais presentes na BD. Contudo, dada a ausência de concretização sonora, outros elementos podem construir uma interpretação alternativa: o canto de Assurancetourix é altamente incompreendido, seja esteticamente ou enquanto prática musical autónoma. De notar que o

gênero feminino é muito mais tolerante ao canto e que os interesses das populações são, em geral, por zaragatas, jogos, prazeres da comida e bebida, dança e, no caso dos romanos, acresce o teatro e o circo máximo.

Alguns aspectos extra-musicais como o ódio de estimação de Cétautomatix e o facto de Assurancetourix ser uma personagem diferente causam-lhe grandes dissabores e ajudam a construir uma imagem musical desfavorável. A isso acresce a interpretação de algumas traduções, nem sempre capazes de preservar a ambiguidade e riqueza do original francófono.

A concretização audiovisual vem confirmar a divergência da musicalidade do bardo, que varia entre actuações vocais não despicientes e outras mediócras; e entre som vocal perfeitamente concretizável e concretizações sonoras irrealistas. Acresce que aquilo que é ouvido pelo espectador varia entre aquilo que os conterrâneos de Assurancetourix ouvem na diegese da história e o ponto de escuta distorcido de uma determinada personagem. De notar também a solução de evitar a concretização sonora, seja ela total ou parcial, permitindo usufruir, numa certa escala, da não concretização sonora presente na BD.

Voltando à saga da BD, poder-se-á afirmar que a plenitude auditiva estará na própria cabeça do leitor/ouvinte, onde a opção de reconstituir uma dissonância imaginada ou uma vanguarda incompreendida – ou outra interpretação alternativa – é deixada ao seu critério. É esse som mental do leitor da BD e da literatura que a concretização cinematográfica dificilmente pode alcançar.

### **Referências bibliográficas**

- Adorno, T. W. [1931] (1903-1969). (2002). Why Is the New Art So Hard to Understand? In R. Leppert (Ed.), S. H. Gillespie (Trad.), *Essays on Music* (pp. 127-134). California: University of California Press.
- Beard, D., & Gload, K. (2005). *Musicology: the key concepts*. London: Routledge.

- Campos Pardillos, M. A. (1992). Las Dificultades de Traducir el Humor: Astérix le Gaulois – Asterix the Gaul – Asterix el Galo. *BABEL-AFIAL (Aspectos de Filología Inglesa e Alemana)*, n.º 01, 103-123.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Ed. & Trad.) *Film Quarterly*, vol. 48. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Eisner, W. (1996). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. EUA: Poorhouse Press.
- Forceville, C. (2011). Pictorial runes in Tintin and the Picaros. *Journal of Pragmatics*, 43(3), 875-890. Disponível em: <http://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.07.014>.
- Fresnault-Deruelle, P. (1993). Le fantasma de la parole. In *L'Éloquence des images, Images fixes III* (pp. 229-239). Paris: Presses Universitaires de France.
- Khordoc, C. (2001). The Comic Book's Soundtrack: Visual Sound Effects in Asterix. In R. Varnum & C. T. Gibbons (Eds.), *The language of comics: word and image* (pp. 156-173). Jackson: University Press of Mississippi.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nova Iorque: HarperPerennial.
- Michels, U. (2003). *Atlas da Música I*. Lisboa: Gradiva.
- Oxenham, A. J. (2013). The Perception of Musical Tones. In D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (3.ª ed., pp. 1-33). Cambridge, MA: Academic Press.
- Rasch, R. A., & Plomp, R. (1982). The Perception of Musical Tones. In D. Deutsch (Ed.), *Psychology of Music* (1.ª ed., pp. 1-24). Cambridge, MA: Academic Press.
- Rosen, C. (2001). The Irrelevance of Serious Music. In *Critical Entertainments: Music Old and New* (pp. 294-318). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rouvière, N. (2011). Trois figures antimusicales de la BD franco-belge: la Castafiore, Gaston Lagaffe et Assurancetourix. *Recherches & Travaux*, 78, 195-211.

- Sacks, O. (2008). *Musicofilia – Histórias sobre a Música e o Cérebro (Revisto e Ampliado)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Saraceni, M. (2003). *The language of comics*. London: Routledge (Intertext).
- Scruton, R. (2009). Why read Adorno? In *Understanding Music: Philosophy and Interpretation* (pp. 205-227). Londres e Nova Iorque: Continuum.
- Stanley, J. (2006). *Música Clássica: Os grandes compositores e as suas obras primas*. Lisboa: Editorial Estampa.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-PRÁTICA PARA UMA PEDAGOGIA DA AUDIOVISÃO

Pedro Florêncio

### 1.

Frederick Wiseman é um realizador peculiar. Realizou perto de um filme por ano ao longo dos últimos cinquenta anos e assim foi compondo, até hoje, uma filmografia que ficou famosa nos meios do cinema por se evidenciar como um longo colosso documental. Desde a sua primeira longa-metragem, sobre uma prisão psiquiátrica em 1967 (*Titicut Follies*), que o realizador se dedicou a filmar, salvo raras exceções, documentários sobre as mais diversas instituições ocidentais, desde espaços fechados como escolas, universidades, esquadras, hospitais, tribunais, museus ou igrejas, até comunidades residentes em lugares mais amplos como vilas, bairros, cidades, jardins ou projectos de reabilitação social específicos. Hoje, o cinema de Wiseman continua a interessar muito pela mesma razão pela qual se tornou famoso desde o seu início, que é o facto da sua filmografia estabelecer um olhar panorâmico sobre a condição humana a partir de descrições das mais representativas instituições ocidentais da segunda metade do século XX e início do século XXI.

Ao nível pessoal, no cinema de Wiseman, interessou-me sempre algo mais além destes ‘chavões’; interessou-me uma certa subtilidade do não-dito, ou daquilo que se presente além do que é visível a olho nu. O que os seus quase cinquenta filmes evidenciam, muito além de uma grafia do visível que é própria da documentalidade ine-

rente à imagem cinematográfica, é mais do que uma simples autoria. É, sobretudo, a proposta de um sistema de pensamento e práticas singulares que, à semelhança daquilo que Michel Foucault (1992: 58) identificou nos sistemas de discursividade espoletados por um Marx, um Nietzsche ou um Freud, se pauta por uma riqueza dialógica que ora despedaça, ora reconstrói grilhetas, categorias e contextos interpretativos. Penso, portanto, que temos também aqui em mãos uma filmografia sobre a qual, à luz da ‘abertura’ de interpretações possíveis proporcionadas pelos seus ricos conceitos, quando reduzida a um universo estritamente documental, se está a ser pouco produtivo face ao potencial do que pode ser dito sobre a mesma. O ponto que mais me interessa no cinema de Wiseman, talvez por se relacionar tão intensamente com a minha prática artística pessoal, apura a dimensão fenomenológica do acto cinematográfico: falo do conjunto de imagens rítmicas que se enformam de acordo com a motricidade humana, isto é, de formas das quais relewa uma ideia de ‘transporte’ do corpo do espectador para o seio da situação representada. Quando vemos um filme de Wiseman, não há nada que não vejamos senão *como* se lá estivéssemos – e, aqui, como na minha investigação de doutoramento que dediquei à obra do realizador, esse *como* é o aspecto fundamental.

Neste aspecto, o que ainda antecede a fase de montagem em Wiseman é um modelo de produção, uma práxis, que se sustenta numa corporalidade viva no espaço e que com esse espaço estabelece uma relação de pura presença. Nesse sentido, falarei neste artigo apenas de uma possível correspondência física entre o ritmo cinematográfico da vida e o corpo perceptivo do observador, relação essa que me parece ser de grande utilidade às ferramentas privilegiadas com que o cinema e as restantes artes visuais trabalham sobre um mundo representável. Começemos por citar Michel Chion que, em *Audiovisão* (2011: 108), nos diz:

O ritmo é um elemento do vocabulário cinematográfico que não é nem especificamente sonoro nem visual. [...] Por outras palavras, quando um fenómeno rítmico nos chega por uma via sensorial, essa via, o olho ou o ouvido, é talvez apenas o canal pelo qual nos chega o ritmo, nada mais.

Depois de ter entrado no ouvido ou no olho, o fenómeno atinge-nos alguma área cerebral ligada às áreas da motricidade, e é só a este nível que é ritmicamente descodificado.

No seguimento destas considerações, Chion propôs a equivalência do fenómeno sonoro ao visual através do termo *audiovisão*. É essa equivalência – que, no fundo, não é mais do que uma tentativa de relativizar o poder da imagem perante as potencialidades sonoras – que nos interessa radicalizar, tendo como apoio filmográfico a obra de Frederick Wiseman. Com o seu cinema e à luz da teoria de Chion, vislumbramos uma possibilidade de explorar e questionar filosoficamente um mundo-ambiente que nos rodeia.

## 2.

Quem já viu qualquer filme de Wiseman sabe bem o quão ambígua uma cena pode ser no que respeita à paciência subjectiva para se continuar a ouvir, com atenção, aquele ou aqueles que nela estão a fazer uso da palavra. Muitas das discussões podem ser tão pertinentes como insuportáveis, tão entusiasmantes como entediantes, dependendo do ponto de vista, capacidade de concentração e paciência de cada espectador. Assembleias, plenários, reuniões, debates, encontros de grupo, etc., constituem muitas das cenas centrais destes filmes, não só por revelarem dramaticamente os procedimentos fundamentais do funcionamento institucional dos espaços sociais que retratam, mas, acima de tudo, por serem cenas que esculpem uma certa fisicalidade dos espaços documentados num tempo e lugar singulares.

Ao nível representacional, a dimensão sonora é, nessa abordagem com propensão para a atenção sobre a palavra, um motor de arranque para uma metodologia singular de aproximação ao mundo – um *ethos* de trabalho que começa na escuta. Ela instaura um processo que se inicia num acto de escuta *dos* e *nos* espaços. Este acto caracteriza-se eticamente pela prioridade hierárquica que dá à voz humana e que realça as temáticas pelas quais os filmes de Wiseman se pautam: espaços institucionais, que são definidos por aqueles que os habitam, que neles falam e que neles agem num momento histórico, circunstancial e circunscrito.

Há que referir um ponto determinante que corrobora estas ilações sobre a escuta: é que Wiseman nunca é o responsável pela imagem nos seus filmes, mas sim pela captação de som. Durante as filmagens, o primeiro modo de contemplação é necessariamente auditivo. Ou seja, as imagens captadas pelo operador de câmara servem-lhe somente *a posteriori*, como um arquivo que ajuda à reconstituição da dramaticidade das cenas presenciadas, na sua forma sintetizada. Do som como base de rememoração e reescrita do visível, Wiseman procede a uma reconstituição dramática da totalidade da duração das situações testemunhadas. A fragmentação do espaço, reunido em imagens diferentes, é, por isso, subjugada à síntese da totalidade dramática procurada pelo som. Em suma: o som estabelece a base da experiência total; a imagem reproduz a sensação da experiência fragmentada.

As imagens, neste processo de síntese representacional, funcionam como ilustrações do testemunho sonoro. Reduzir uma conversa de 40 minutos a uma cena de 10 minutos tem sempre por base uma síntese sonora em que os diálogos seleccionados devem fazer sentido ao reproduzir sinteticamente aquilo que foi dito de substancial ao longo do acontecimento presenciado. A imagem visual, nesse processo de síntese, é essencialmente um elemento que ‘tapa-buracos’. Desta opção resulta um desinteresse estilístico pelo primado da visão, em planos que chegam, por vezes, a parecer ‘toscos’ ou ‘descuidados’ em prol da dramaticidade da cena.

Wiseman tem sempre duas prioridades nesta abordagem estética: reproduzir a acção através da ilusória sensação de continuidade e reconstituir fielmente aquilo que ele presenciou subjectivamente. A prevalência do som, nessa reconstituição, revela não só uma desconfiança em relação à natureza subjectiva de cada ponto de vista visual, mas abre, também, espaço para a ideia de uma memória simultânea que é vivida com o espectador. É uma técnica de re-presentificação que apura a ideia de encontro com o Outro no *aqui e agora* de cada imagem audiovisual.

Na poética cinematográfica de Wiseman, é a materialidade sonora do mundo que está na base de uma *imagem* do mundo. Nestes filmes, o realizador/

espectador é, por isso, mais um *écouteur* do que um *voyeur*. Está no meio deles, mais do que perante eles. A percepção está vinculada, desde as filmagens, não só ao olhar da câmara, mas, sobretudo, à escuta do microfone – enquanto ferramenta essencial de um modo de atenção humano. Mais do que o que ‘se vê’, é o que ‘se ouve’ que conduz a dramaturgia do que presenciamos. Não é, pois, uma mera curiosidade que a função do realizador, nas rodagens, tenha sido desde sempre a de captação de som. Essa função é a primeira estação prática de uma atitude ética que é comum a tudo o que um filme de Wiseman envolve conceptualmente: ouvir o que os outros têm para dizer; mostrar o mundo dos humanos em movimento; dar a pensar a complexidade das situações que ocorrem em espaços sociais concretos.

### 3.

De forma análoga, um dos maiores contributos da teoria sonora de Michel Chion foi o de nela se contestar, sem pudor, uma “definição ontologicamente visual” do cinema. Diz o autor (2011: 114):

Ontologicamente falando, bem como historicamente, a situação do som no cinema tem que ver com um ‘acréscimo’. Com efeito, tudo se prende com o facto de que, mesmo dotado do som síncrono trinta anos sem dele necessitar, e saturado por uma banda sonora que, nestes últimos anos, se tornou cada vez mais rica, brilhante e retumbante, o cinema não deixou de conservar intacta a sua definição ontologicamente visual.

‘Queixa-se’ também Chion de que a “progressão quantitativa do som – em quantidade de potência, quantidade de informação e número de pistas sonoras simultâneas – não retirou então a imagem do seu pedestal”, ou seja, apesar das suas potencialidades estéticas, o “som continua a ser o que nos faz ver no ecrã aquilo que ele quer que nele vejamos” (*Ibid.*). Há, para este autor, tanto uma história como uma nova prática do som por fazer, no que respeita à importância estética e ética do seu lugar no seio da *imagem*.

As propostas de Michel Chion demonstram certamente um forte e necessário contributo para uma compreensão futura do aspecto sonoro do cinema.

Não obstante, pecam ainda por privilegiar uma concepção sensorial do mesmo, isto é, uma concepção estritamente espectacular da sua função. Falta uma teoria estética do som que se antecipe à visualidade prevalecente na imagem, para que com ela se possa radicalizar uma propriedade que transcende a mera representação, ou seja, que ‘puxe’ o cinema, ainda antes de ser arte ou documento, para o lado de cá do ecrã – como forma de pensar o mundo.

#### 4.

Há outros vários aspectos passíveis de exploração e aprofundamento com base nesta ideia e que remetem sempre para relações entre cinema e espaço a partir de uma hermenêutica do cinema de Wiseman. Mas, neste breve artigo, farei uso das breves linhas que me restam para lançar pistas para uma pedagogia que penso ser produtiva de se incutir no seio do ensino artístico no geral – e urgente de se impor ao nível do ensino cinematográfico em particular.

Esta pedagogia parece-me pertinente – talvez mesmo incontornável – se pensarmos que, hoje, somos vítimas de um enorme processo levado a cabo por certas e vastas ‘escolas’ da atenção que, durante os séculos XIX, XX e XXI, estreitaram e continuarão a estreitar os modos de olhar e pensar o mundo. A cinematização em progresso do mundo exterior, a que vamos assistindo expressar-se nas mais diversas microtecnologias, jamais se poderia ter realizado sem uma dimensão sonora espectacularizante que acompanhou, desde sempre, a diluição dos espaços físicos no imaginário colectivo. Na potência dessa dimensão reside, ainda assim, uma poética da salvação perante o “ataque do som artificial” (Sloterdijk, 2008) que nos começa a rodear omnipresentemente. O termo *audiovisão*, cunhado por Michel Chion, não podia por isso ser mais inspirador. Mas talvez o alerta mais perspicaz diante desta tragédia continuada tenha sido Robert Bresson, quando disse que: “Cinema, rádio, televisão, revistas são uma escola de desatenção: [nelas] olhamos sem ver, ouvimos sem escutar” (2000: 95). A perspicácia desta afirmação não está no diagnóstico do efeito (a desatenção) ou das causas (o

cinema, a rádio, a televisão e as revistas), mas na pertinente equiparação estética, dentro deste aforismo, entre o acto de ver, o acto de ler e o acto de escutar o mundo.

Duas últimas e muito breves notas, então.

Em primeiro lugar, mais do que objectos de arte, o projecto estético que defendo funda-se, essencialmente, em tentativas que depositem na conceptualização e plasticidade do som uma função relacional de ataque ao espaço representacional. O princípio genérico que quero explorar é este: a imagem-sonora, quando pensada como um projecto sobre o invisível que subjaz ao visível, reencena a graça da presença divina; a sua poética assemelha-se àquela que nos liga ao mundo num acto de suspensão e de pura presença.

Em segundo lugar, é preciso ultrapassar o receio de tomar uma posição contra o primado de visualidade, não só também, mas sobretudo quando falamos de artes visuais. Não falo de uma simples iconoclastia, mas sim de um novo *partis pris* que tenha na base metodológica de qualquer processo de *aprender a ver* uma subsidiação originária da escuta. Procuo, aqui, uma forma de fazer dos ouvidos um meio entre o pensamento e o mundo.

Para tal, é preciso repensar urgentemente os conceitos pedagógicos de: *Enquadramento sonoro*, para com ele se estabelecerem novas prioridades éticas e estéticas práticas que tenham como base a demora de uma relação recíproca com aqueles que são representados; *Funcionalidade*, pois o vasto inconsciente que subjaz aos processos de audição mostram como é limitador entender o som no seu aspecto simplesmente ilustrativo, compósito ou sensorial (em suma, espectacularizante); *Corporalização*, pois entre o acto de escutar e a tarefa de captar tecnicamente ‘bem’ ou com ‘eficácia’ reside a diferença essencial entre o encontro com o mundo e a mera tarefa representacional do mesmo, redefinindo-se assim os padrões do gesto de *tomada de atenção* que é consubstancial a toda a prática artística.

Estes conceitos pedagógicos, entre tantos outros possíveis, podem e devem exacerbar a atenção dada ao que acontece através da escuta, pois são de-

terminantes para uma representação mental do espaço e do tempo ainda antes do momento de filmagem e de montagem. A pedagogia da audiovisual, inspirando-nos no termo que pedimos emprestado a Chion e que ilustrá-mos com a práxis do cinema de Wiseman, intensifica um modo de ver intrinsecamente humano – aliás, *demasiado humano* –, que é o de estarmos condenados a moldar um mundo que, apesar da sua exuberante e abundante representabilidade, continua e continuará a caracterizar-se pelos meandros da sua invisibilidade, ou das formas como escapa ao nosso olhar.

Concluamos, assim, usando como mote desta pedagogia um outro aforismo de Bresson sobre uma das muitas potências, senão mesmo a maior, da arte do cinematógrafo: “Traduzir o vento invisível pela água que ele esculpe ao passar.”

NOTA:

O conteúdo deste texto reproduz a natureza da exposição oral praticada na conferência ocorrida em Novembro de 2018, na Universidade da Beira Interior. O fundamento e o desenvolvimento das suas principais ideias estão patentes na minha tese de Doutoramento em Artes, intitulada *Cinema e Espaço – Anotações a partir da filmografia de Frederick Wiseman*, defendida em Dezembro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e com publicação prevista para 2019.

### **Referências bibliográficas**

- Bresson, R. (2000). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Foucault, M. (1992). *O que É um Autor?* Lisboa: Vega.
- Sloterdijk, P. (2008). *O Estranhamento do Mundo*. Lisboa: Relógio D'Água.

**Autoria  
e Organização**

**Ana Catarina Pereira** – Professora Auxiliar na Universidade da Beira Interior e Doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, pela mesma universidade. É representante da Faculdade de Artes e Letras na Comissão para a Igualdade da UBI. Investigadora do centro LabCom, desenvolve a sua pesquisa nas áreas de Estudos Feministas Fílmicos, Cinema em Português, Pedagogia e Artes, com diversos artigos em revistas internacionais. Sendo uma das fundadoras e co-organizadoras da Conferência Internacional de Cinema e Outras Artes, realizada anualmente na UBI, é também coordenadora do GT de Estudos Fílmicos da SOPCOM, e júri convidada da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, do ICA e de diversos festivais. É autora dos livros *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (2016) e *Estudo do Tecido Operário Têxtil da Cova da Beira* (2007). Co-organizou as obras *Filmes (Ir)refletidos* (2018); *UBICinema 2007/2017; Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses* (2013); e *Colectânea de Poesia – Poetas do Fundão* (2011), entre outras. Gere o site Universal Concreto, com informação actualizada sobre o seu trabalho: [www.universalconcreto.org](http://www.universalconcreto.org).

**Anabela Dinis Branco de Oliveira** – Professora Auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e investigadora no LabCom. Doutorada em Literatura Comparada, orienta a sua investigação científica no âmbito dos estudos interartes, nomeadamente nas relações entre literatura e cinema, literatura e arquitetura e também na cinematografia de Manoel de Oliveira, Fellini e Jacques Tati. Leciona vários seminários no âmbito da análise do discurso fílmico e das relações dialógicas entre o cinema e as outras artes. Tem comunicações apresentadas em múltiplos colóquios e publicações em revistas

nacionais e internacionais. Tem sido conferencista convidada nas universidades de Paris III, Paris Ouest Nanterre La Défense, Utrecht, Varsóvia, Lublin e Gdańsk, e participado em júris e *workshops* em festivais e mostras de escolas de cinema (Avanca, MIFEC, Festival de Cinema de Ourense, Festfilm-Montpellier, Cinanima, São Tomé Fest Film, Arroios Film Festival, Porto Femme International Film Festival) e nos júris nacionais do ICA (2014-2019). É Diretora do RIOS – Festival Internacional de Cinema Documental e Transmedia e Coorganizadora do Encontro Internacional O Cinema e as Outras Artes.

**Alfredo Taunay Colins** – Doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior (UBI). Mestre em Cinema pela UBI. Investigador colaborador do centro de investigação LabCom da UBI. Investigador bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. Membro da organização da Conferência Internacional de Cinema e Outras Artes, realizada anualmente na UBI. Desde o Mestrado desenvolve pesquisa sobre o Cinema Queer, tendo apresentado comunicações sobre o tema em vários eventos científicos e publicado artigos em livros e revistas científicas. Graduado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no Brasil, possui experiência em produção de Rádio, Televisão, Cinema e Eventos (Culturais e Científicos), sendo júri de alguns festivais de cinema no Brasil e em Portugal. Colaborador do Shortcutz Covilhã.

**Ana Luísa Azevedo** – Ana Luísa Azevedo é bolseira de doutoramento em Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão na FCSH/UNL. É mestre em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias também pela FCSH/UNL (2013). Integra o Observatório em Estudos Visuais e Arqueologia dos Media do ICNOVA, com o qual constituiu a equipa de organização da conferência internacional “Counter-Image” (2019) e do ciclo “Conversas Foto-fílmicas”. Integra também a organização da conferência internacional “Campos de Colaboração” (2019). Está a desenvolver a sua tese sobre diários em vídeo, tema sobre o qual tem apresentado comunicações em eventos internacionais e publicado em revistas científicas.

**André Malhado** – Doutorando em Ciências Musicais Históricas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA) e detentor de uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/145674/2019). Completou um curso de Produção e Criação Musical (2014) na Escola de Tecnologias, Inovação e Criação (ETIC) e uma licenciatura em Ciências Musicais (2017) na FCSH/NOVA. Concluiu o mestrado em Ciência Musicais – Musicologia Histórica (2019) na FCSH/NOVA, com uma dissertação sobre música e audiovisuais *ciberpunk* produzidos entre 1982 e 2017. As suas áreas de interesse são a Sociologia da Música, Música e Audiovisual, Música e Media, Estudos de Cibercultura e Estudos de Género. Desde 2016, é colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da FCSH/NOVA, onde é membro do grupo Teoria Crítica e Comunicação e dos núcleos de Estudos Avançados em Sociologia da Música (SociMus) e de Estudos em Música e Cibercultura (CysMus). É coeditor e autor de um capítulo do livro *Log In, Live On: Música e Cibercultura na era da Internet das Coisas* (2018) e cocoordenador e autor de um capítulo do livro *Convergências musicais: gosto, identidade e mundo* (no prelo e com lançamento previsto para 2020).

**André Rui Graça** – Consultor de projetos na esfera empresarial e investigador integrado, sem vínculo laboral, do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra (CEIS-20). Possui Doutoramento (PhD) e Mestrado (MA) em Estudos Fílmicos, pela University College London. É Licenciado em Estudos Artísticos e Pós-Graduado, com um MBA para Executivos, pela Universidade de Coimbra. A sua investigação tem incidido em dois ramos principais: o mercado, as condições materiais e a circulação do cinema português; e teoria dos cineastas. Relativamente a este último tópico, tem coordenado, desde 2014, o Grupo de Trabalho da AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento) acerca de Teoria dos Cineastas e tem vindo a coeditar livros e dossiês temáticos sobre esta área. Tem tido uma atividade redatorial prolífica, tanto em publicações académicas como extra-académicas, e tem vindo a apresentar a sua investigação em várias instituições internacionais de topo.

**António Júlio Andrade Rebelo** – Professor do Ensino Secundário, com 38 anos de serviço e a lecionar, desde o ano letivo 1984/85, na Escola Secundária/3 Rainha Santa Isabel de Estremoz. Licenciado em Filosofia, em 1981, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Doutorado em Filosofia, em 2014, pela Universidade de Évora, com a defesa pública da tese intitulada *As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*, tendo tido como orientadores os Professores Carlos Melo Ferreira e Olivier Feron. Participação em colóquios e seminários: Fundação Calouste Gulbenkian; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Universidade da Beira Interior, Covilhã; Universidad de Valladolid; Universidad de Castilla La Mancha; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, com apresentação de comunicações nas áreas da Filosofia e Cinema, e Filosofia e Música. Obra publicada: *A Maldade no Cinema de Ingmar Bergman*, Edições Colibri, 2016.

**Carlos Alberto de Matos Trindade** – Nasceu no Porto, em 1957. É Licenciado em Artes Plásticas/Pintura (FBAUP, 1981) e Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012), e é membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo). Desde 1982, é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), de que foi um dos fundadores, e onde tem exercido diversos cargos: actualmente, é o Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Investigador Responsável do projecto ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas”, no âmbito do qual já apresentou algumas comunicações. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em cerca de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro; está representado em algumas colecções públicas e privadas. Entre 1976 e 1981, trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes em 16 mm subsidiados pelo IPC, produzidos por Cinematógrafo – Colectivo de intervenção, de que foi um dos fundadores. Em 2015, recomeçou a trabalhar em cinema, tendo já realizado duas curtas-metragens, apresentadas em alguns festivais internacionais de cinema.

**Eduardo Paz Barroso** – É professor universitário e programador cultural, autor de uma dezena de livros, de cerca de meia centena de catálogos e de inúmeros ensaios e artigos no âmbito da estética, artes plásticas, artes do espectáculo, cinema e análise dos *media*. Conferencista e crítico de arte, comissário de exposições de artes plásticas e colóquios em instituições públicas e privadas desde 1980 até ao presente.

Professor Catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, obteve o título de Agregado pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (2009). É Doutor em Ciências da Comunicação, especialidade em Comunicação e Cultura, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2002) e licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1986). Foi o primeiro Director do Teatro Nacional São João (1992-95) e consultor do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian (1996/2002). Desenvolveu extensa actividade como jornalista profissional em vários órgãos de comunicação social (1980/92), sendo, actualmente, comentador do Jornal 2 da RTP. Em 2018, comissariou a exposição *Coliseu Porto 75 Anos de Histórias*, que teve por referência uma das mais emblemáticas obras do arquitecto Cassiano Branco e editou o respectivo catálogo do qual é também um dos co-autores. Integrou o painel de júris do ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual e foi membro da Comissão Executiva do Centenário Manoel de Oliveira. É investigador do LabCom (Laboratory of Communication and Arts), Universidade da Beira Interior. Actualmente, é presidente do Coliseu do Porto, nomeado pela Área Metropolitana do Porto, Câmara Municipal do Porto e Ministério da Cultura.

**Elisenda Díaz Garcés** – Graduada en Estudios Literarios en la Universidad de Barcelona donde desarrolló una especialización comparativa en el ámbito francés del *nouveau roman* y la *nouvelle vague*. Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la Universidad Pompeu Fabra donde presentó la disertación titulada *El proceso de creación en el cine: El espectador en différance*, que tenía por objeto la representación fílmica del proceso creativo de las artes y pensamiento visual que esta generaba como experiencia espectral de la diferencia y repetición. Actualmente, doctoranda en Teoría Literaria de la Universitat Autònoma de

Barcelona con el proyecto de estudiar la representación que el cine ha llevado a cabo de la figura del actor de cine y de teatro. Investigadora interesada en las relaciones que el cine establece con las demás artes y con su propia condición artística, aunque también, especialmente, interesada en la narrativa audiovisual.

**Fausto Cruchinho** – Doutorado em Estudos Artísticos, área de especialização em Estudos Fílmicos e da Imagem, pela Universidade de Coimbra, com a apresentação da tese *Roberto Rossellini: a “televisão de autor”*. Mestre em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais, pela Universidade Paris 8-Saint Denis, com a apresentação da dissertação *Le désir amoureux dans “Les cannibales” de Manoel de Oliveira*. Licenciado em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra.

**Francisco Acioly de Lucena Neto** – Investigador nas áreas dos Estudos Fílmicos, Estudos Comparativos do Audiovisual, Estudos Cinematográficos Ibero e Iberoamericano, Literatura Brasileira, Afro-brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. Mestre em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia, Polónia. Doutorando em Comunicação e Informação Contemporânea na Universidade de Santiago de Compostela, Galícia – Espanha.

**Gaspere Trapani** – Doutorado em Estudos de Cultura na Universidade Católica com uma tese sobre a Comunicação Política de Silvio Berlusconi, começou os seus estudos no âmbito da Literatura Portuguesa, na Universidade de Milão, prosseguindo-os, mais tarde, em Portugal, na Universidade Católica com um Mestrado em Línguas Estrangeiras Aplicadas. Investigador do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura), é actualmente tradutor e docente de Língua e Literatura Italiana no Instituto Italiano de Cultura em Portugal e de Língua Italiana na FLUL e na Universidade Católi-

ca de Lisboa. Orador em diversas conferências, é autor de vários artigos em italiano, inglês e português. O último – “A imagem da imagem: *A Sicília de Giovanni Verga no cinema de Luchino Visconti*” – foi publicado, este ano, na revista *Nova Síntese*.

**Jorge Vaz Gomes** – Mestre em Arte Multimédia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. É realizador, editor, fotógrafo e ator e tem trabalhado em cinema, televisão e documentário ao longo dos últimos quinze anos. Realizou, entre outros trabalhos, as curtas-metragens *Jean-Claude* (Menção honrosa IndieLisboa 2016) e *Mapa-esquisito* (Competição Oficial IndieLisboa 2018 e Prémio melhor filme Português CINENOVA 2019).

**Juliana Chacon Humphreys** – Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsista CAPES), mestre em Comunicação e Cultura Midiática pela Universidade Paulista, pós-graduada em Comunicação e Marketing pela Escola Superior de Propaganda e Marketing e graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Anhembi Morumbi. É professora a tempo integral e pesquisadora do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo. Seu foco de pesquisa está nos estudos intermediáticos, especialmente voltados para a temática do fantástico/horror no entretenimento e na literatura, com especial interesse nas figuras vampirescas e na personagem Drácula, sobre a qual possui artigos publicados e participações em congressos internacionais. Está iniciando um novo ciclo de pesquisa voltado para as artes plásticas no Brasil, ainda com foco no estudo da imagem. Desenvolve junto aos alunos de graduação estudos sobre mídia social e mídia digital.

**Juliana Froehlich** – Doutora em Film Studies and Visual Culture pela University of Antwerp (Bélgica), onde foi bolsista CAPES. Membro voluntário do Visual and Digital Research Center – University of Antwerp. Publicou sobre métodos de pesquisa em arte contemporânea e apresentou trabalhos sobre as relações entre artes visuais e cinema. Atualmente, pesquisa teorias do grotesco moderno entre cinema

e artes visuais, em paralelo à pesquisa de práticas experimentais nessas mesmas linguagens. Professora palestrante no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, também oferece cursos livres sobre as temáticas de pesquisa já desenvolvidas. É mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (2013). Psicóloga e Bacharel em Psicologia também pela Universidade de São Paulo (2010). Tem experiência na área de Artes Visuais (artes plásticas, vídeo e cinema) com ênfase em Crítica e Teoria das Artes Visuais e Cinema.

**Liliana Rosa** – Professora na Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes (ESTA), Instituto Politécnico de Tomar (IPT). Investigadora integrada no Instituto de Filosofia da Nova (Ifilnova) / Laboratório de Cinema e Filosofia (CineLab), Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Doutora (2017) e mestre (2009) em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema e Televisão, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Licenciada em Design Multimédia (2007) pela Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha (ESAD CR). Membro dos projetos: PTDC/FER-ETC/30378/2017 – “Integration of Refugees in Portugal: Assessing Moral Duties and Integration Policies in the Context of European Values and Policies” (Ifilnova / NOVA FCSH); e “História Crítica do Cinema Português” (CEAA / ESAP). Investigadora do programa de disseminação “Cinema & Filosofia na Biblioteca” (CineLab / Ifilnova / NOVA FCSH). Dinamizadora do grupo de investigação “Cinema and Politics: Philosophical Approaches” (CineLab / Ifilnova / NOVA FCSH). Sendo uma das fundadoras e coorganizadoras do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes, realizado anualmente na Universidade da Beira Interior (UBI), é também cocoordenadora do grupo de trabalho “Cinema e outras Artes” da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). É uma das fundadoras e coorganizadoras da Conferência Internacional Cinema, Philosophy and..., realizada na NOVA FCSH. (lcvrosa@gmail.com)

**Luís Nogueira** – É presidente do Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, onde é Professor Auxiliar. Foi diretor da licenciatura em Cinema entre 2008 e 2015. Leciona ou lecionou unidades curriculares como Géneros Cinematográficos,

Laboratório de Guionismo, Montagem, História do Cinema, Animação, Fotografia e Cinema e Outras Artes.

A relação do cinema com as demais artes e mídia, como a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia, a banda desenhada, o videoclipe ou os novos meios digitais, bem como a intertextualidade, a intermedialidade e a transmedialidade são outros temas do seu interesse. Doutorou-se com a tese *Narrativas Fílmicas e Videojogos. Articulações e dissensões*. A dissertação de mestrado denomina-se *Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos*. Publicou diversos manuais de cinema como *Laboratório de Guionismo, Géneros Cinematográficos, Planificação e Montagem, Os Cineastas e a sua Arte e Histórias do Cinema*. Outros textos sobre temas diversos da sétima arte estão compilados nos livros *Cinema e Digital: Ensaios, Especulações, Expectativas* e *Cinema Múltiplo: Figuras, Temas, Estilos, Dispositivos* (todos eles disponíveis em [livroslabcom.ubi.pt](http://livroslabcom.ubi.pt)).

**Maria Alzuguir Gutierrez** – É pesquisadora e professora de cinema. Seus estudos estão voltados para o cinema realizado entre os anos 1960 e 1970 na América Latina. Tem interesse pelas relações cinema/letras e cinema/teatro. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado a respeito da incorporação das ideias de Brecht no cinema da América Latina. Publicou artigos em revistas especializadas de diversos países. Ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina. Durante o doutorado e o pós-doutorado realizou estágios de pesquisa na Universidade de Stanford (EUA) e no Ibero-Amerikanisches Institut (Alemanha), com o apoio da FAPESP.

**Maria Elisa Coelho de Almeida Trindade** – Doutoranda em Educação Artística pela FBAUP. Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão pela FBAUP (2013), com a dissertação intitulada *Desenho e Cinema*. Licenciada em Educação Visual e Tecnológica pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (2000), é Professora de Artes Visuais e Educação Visual e Tecnológica. Como Artista Plástica, tem participado em várias exposições, no país e no estrangeiro. Coordenou a mesa de trabalhos subordinada ao tema “Cinema: Arte, Ciência e Cultura”, na 5.ª Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo (2016), onde também apresentou

a comunicação *Do Desenho ao Cinema*. Membro da equipa do projeto ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas”. Participou na 6.ª Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo, com a comunicação *Referências artísticas no Cinema: contribuição dos Departamentos artísticos e dos directores de fotografia* (coautoria). Participou no Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes (2017) com a comunicação *A utilidade do desenho na concepção visual da narrativa fílmica*.

**Maria do Rosário Lupi Bello** – Professora Auxiliar na Universidade Aberta, em Lisboa, onde coordena a Licenciatura em Humanidades, leciona nas áreas dos Estudos Fílmicos, da Teoria da Literatura, da Cultura Portuguesa e dos Estudos Interartes. Do seu Doutoramento resultou a publicação de *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de Amor de Perdição* (2005), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (reeditado em 2008). Como professora convidada, lecionou, em Portugal, Narratologia Fílmica, na Universidade de Coimbra, e Tradição dos Grandes Livros, na Universidade Católica; e, no Brasil, os cursos de Pós-Graduação em Literatura e Cinema (na USP e na UNESP), Dramaturgia e Cinema, Literatura e Cinema – incursões camilianas e O Cinema e os seus Duplos (na UNESP). Tem desenvolvido a sua investigação e publicado regularmente nas áreas da Teoria da Narrativa e dos Estudos Fílmicos, com particular enfoque em Manoel de Oliveira.

**Morgana Gama de Lima** – Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA/Brasil), com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal) pelo Programa de Doutoramento Sanduíche no Exterior – CAPES. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (2014), com investigação sobre cinema brasileiro e religiosidade, possui graduação em Relações Públicas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2008), e Produção Cultural (UFBA, 2009), com experiência na elaboração de projetos culturais. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscom/UFBA), onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas.

**Natalia Luiza Carneiro Lopes Acioly** – Investigadora nas áreas da Literatura Pós-moderna, Aquisição de Linguagem, Psicanálise freudo-lacanianana, Filosofia Contemporânea Continental. Graduada em Letras pela Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Brasil. Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Brasil. Doutoranda na Universidade de Varsóvia, Departamento “Artes Liberales” sob a direção do Prof. Dr hab. SzymonWróbel. Conduz a sua pesquisa sobre Samuel Beckett. Contemplada com bolsa de estudos MNiSW – Ministério da Bolsista de Ciências e Ensino Superior da Polônia.

**Nelson Araújo** – Formado em Cinema, na Escola Superior Artística do Porto (2004), possui o Diploma de Estudos Avançados (2008) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo. É Mestre em Estudos Artísticos (2010) pela Faculdade de Belas Artes do Porto e Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo (2015). Tem publicado diversos artigos em revistas dedicadas aos Estudos Fílmicos, tendo coordenado o livro *Manoel de Oliveira – Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica* (2014), Lisboa: Edições 70. É autor da obra: *Cinema Português: Interceções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX* (2016), Lisboa: Edições 70. É diretor da Licenciatura em Cinema e Audiovisual da Escola Superior Artística do Porto, instituição onde leciona as unidades curriculares: História do Cinema Português, História do Cinema, Expressão Audiovisual e Metodologias da Realização. É investigador integrado no Centro de Estudos Arnaldo Araújo, vice-presidente da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento e integra a comissão organizadora do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes.

**Paulo Dias** – Assistente Convidado no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior e Assistente na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Licenciado em Ensino da Música (Ramo de Piano), pela Universidade de Aveiro (1996). Pós-graduado em Psicologia da Música pela Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto (2004). Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes (Informática Musical) pela Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa (2019), apresentando a tese *Performance instrumental de ele-*

*mentos musicais e sonoros discretos e não-discretos através de uma superfície táctil visualmente configurável.* Bolsa de doutoramento FCT (2011-2015). Pianista dos grupos Piazzollando e 4Portango, tendo, no seio deste último, actuado na Cimeira Mundial do Tango (1998), em Lisboa, e composto e executado música para o filme *Mortinho por Chegar a Casa* (1996), dos realizadores Carlos da Silva e George Sluizer. Presentemente, dedica-se à investigação de música e cinema, música e cultura e interacção audiovisual.

**Pedro Florêncio** – Licenciado pela ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema), tem um mestrado em Cinema pela FCSH/UNL e é doutorado em Artes pela Universidade de Lisboa, onde desenvolveu uma dissertação sobre Cinema e Espaço a partir de uma análise do cinema de Frederick Wiseman. Lecciona História do Cinema na Licenciatura de Ciências da Comunicação na FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Documentário na ETIC (Escola de Tecnologias Inovação e Criação) e Representação Espacial na EPJP (Escola Profissional Jean Piaget). É coordenador do Plano Nacional de Cinema no IDS (Instituto para o Desenvolvimento Social). Realizou, em 2011, a curta-metragem *Banana Motherf\*cker*, que recebeu diversos prémios internacionais. Em 2014, realizou *Onde o meu amigo pintou um quadro*, exibido em vários festivais nacionais e internacionais desde então. Em 2017, realizou a média-metragem *À Tarde*, que recebeu o Prémio Especial do Júri na Competição Nacional do DocLisboa 2017. *Turno do Dia* é a sua primeira longa-metragem e estreou no DocLisboa 2018.

**Sofia Mota Freitas** – Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Licenciou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos e concluiu, em 2016, o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição, com a dissertação *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*. As suas áreas de interesse são a Literatura Portuguesa, os Estudos Interartísticos e os Estudos de Dança, estando neste momento a desenvolver trabalho de articulação nessas áreas.











*Cinema e Outras Artes* assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*.

O terceiro volume, *Cinema e Outras Artes III*, retoma a profunda e eterna relação entre Cinema, Literatura e Poesia. A Pintura e os múltiplos processos criativos são também objeto de estudo em várias e valiosas contribuições.

