

Sentidos figurados

João Maria Mendes

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

VOLUME 4

FACIALIZAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.
ESPECIFICIDADES PORTUGUESAS
E ESTUDOS DE CASOS.

TÍTULO

Sentidos figurados

VOLUME 4

Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas e estudos de casos.

AUTOR

João Maria Mendes

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2018



Todos os direitos reservados

Novembro de 2019

ISBN

OBRA COMPLETA: 978-989-98774-6-7

VOLUME 4: 978-989-54510-1-2

DEP. LEGAL N.º 457821/19

NOTA SOBRE A PRESENTE EDIÇÃO

Devido a imperativos editoriais, o conjunto de ensaios a que dei o título *Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa* foi aqui dividido em quatro volumes, cada um dos quais recebeu, por esse motivo, um subtítulo autónomo que o distingue dos restantes.

VOLUME 1: *Da magia de Lascaux ao animismo cinematográfico e à sociedade do espectáculo.*

VOLUME 2: *Da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias e o mundo formatado como narrativa.*

VOLUME 3: *A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema. Utopia, eucronia e distopia.*

VOLUME 4: *Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas e estudos de casos.*

O volume 1 publica o índice geral da obra. Os índices dos restantes listam apenas os conteúdos de cada um. A bibliografia final, que inclui a totalidade dos autores e obras citadas, é publicada no volume 4.

JOÃO MARIA MENDES

ÍNDICE

VOLUME 4

Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas e estudos de casos.

13. O cyborg em seu ecossistema	13
O novo <i>sensorium</i> tecno-científico e as suas imagens	18
A interação homem-máquina em Schuhl e Moscovici	23
Fantasmas de auto-destruição	27
Corpos extremos	30
Casamentos para a vida	32
Virtualização da experiência	34
Dádivas perturbadoras	35
Micro-adenda sobre o humanismo	37
14. Facialidades e <i>acheiropoietos</i>	39
A obsessão de figurar o infigurável	45
A doutrina de Niceia II	47
Jesus: invenção do protótipo icónico	48
Frontalidade	51
Estádio do espelho, <i>Gaze</i>	53
Temas e personagens	56
Papel dos <i>acheiropoietos</i>	58
<i>Non si vede affato niente</i>	60
Agrafagem aos nomes	61
Aura, técnica, estética	63
<i>Præfigurare, defigurare</i>	65
Relações com a <i>mimesis</i>	68

<i>As real presences</i>	71
<i>Parousia: passados e futuros presentes</i>	73
15. Facialidades, fotografia, cinema	77
Uma aventura em Arles	78
A frontalidade chega ao cinema	81
Máquinas de quatro olhos	84
Fundos e paisagens	89
Passagem por Lévinas	90
Agamben e as singularidades quaisquer	93
Câmara clara e seus objectos	96
Vertigem do movimento	99
Passado, morte, ressurreição	102
Novos trabalhos da figuração	106
16. A “escola portuguesa” de cinema	109
O “novo cinema” e os anos Gulbenkian	113
Os filmes do PREC	123
O papel de Fernando Lopes e de A.-P. Vasconcelos	126
Um novo estado da arte	128
Escola Portuguesa: génese do conceito	129
<i>Trás-os-Montes e Amor de Perdição</i>	133
Estreias e recepção de <i>Trás-os-Montes</i>	135
A “geração de 80”	140
A “geração de 90” e os “novíssimos”	142
Revisão e reescrita: a “ <i>School of Reis</i> ”	143
“Escola portuguesa” e Escola de Cinema	145
Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis	148
Identificação de uma fileira	158
O presente e o futuro	163
Notas	168
Anexo 1: António Reis e Margarida Cordeiro	
• uma entrevista de Maio de 1985	169
O esplendor da obra	172
Compulsão	173
Intimismo	174
Notas	177

Anexo 2: Quatro filmes portugueses	179
<i>A vida invisível</i> , Vítor Gonçalves (2013):	
anos que passam como horas	180
<i>E agora? Lembra-me</i> , de Joaquim Pinto (2013):	
O que faço eu aqui	192
<i>Tabu</i> (2012):	
viagem de Miguel Gomes a um paraíso perdido	201
<i>Deste lado da ressurreição</i> (2011):	
viagem de Joaquim Sapinho ao pietismo flagelante	208
Bibliografia: autores e textos citados	217
Obras publicadas de João Maria Mendes	261

O *cyborg* em seu ecossistema

“Vamos supor que sou cego e uso uma bengala. Lá vou eu, toc, toc, toc. Onde é que eu termino? Será que minha mente vai até o limite da minha pele? Até o cabo da bengala? Termina a meio da bengala? Ou vai até à ponta da bengala?”

GREGORY BATESON, 1972: 459.

“Quando, durante o nefasto banquete de Tântalo, Deméter inadvertidamente engoliu o ombro de Pélops, os deuses substituíram-no por uma peça de marfim de tal modo bem ajustada que (...) o herói, recomposto, pôde ainda viver longos anos, e aparentemente feliz”.

VICTOR STOICHITA, *O efeito Pigmalião*, 2008, citando Píndaro, Virgílio e Ovídio

“A ficção científica contemporânea está cheia de *cyborgs* – criaturas que são simultaneamente animais e máquinas e que povoam mundos ambigualmente naturais e construídos. Também a medicina moderna está cheia de *cyborgs* e de casamentos entre organismos e máquinas (...). Uma guerra moderna é uma orgia de *cyborgs*, gerida por C3I (Command – Control – Communication – Intelligence), um dispositivo que custou 83 mil milhões de dólares no orçamento da defesa americana de 1984 (...). No final do séc. XX (...), todos somos quimeras, híbridos de máquinas e organismos teorizados e fabricados. Numa palavra, todos somos *cyborgs*. O *cyborg* é a nossa ontologia e determina as nossas políticas”.

DONNA HARAWAY, «Cyborg Manifesto», 1991.

O CORPO, MATÉRIA EFÊMERA destinada a tornar-se cinza depois de ter sido carne e “alma”, “espírito”, “mente” ou “vida neuronal”, primeira e última evidência do nosso existir como animais humanos, concentra em si os desasossegos que condicionam essa existência e a imagem que, nela, temos de nós. Anjo incarnado e carne sem transcendência, o corpo humano é também o objecto do poder de outrem sobre nós, de nós sobre outrem e de cada um sobre si mesmo, lugar de prazer e dor. Reprodutor e determinado pelo género, pode também ser um “terceiro corpo”, como dele disse Hélène Cixous. A sua mente discute o equilíbrio precário entre sobredeterminação e livre arbítrio. E tudo isto constringido por uma vertigem temporal – a consciência da sua duração – que tanto gera ansiedade perante a morte e a finitude como escassas figuras da sua aceitação. É esse corpo que a humanidade nunca cessou de tentar “melhorar”, ora educando-o, ora inventando para ele próteses, esforçando-se por superar as suas limitações naturais e para lhe oferecer suplementos de ser. A ciborguização resulta desse esforço e a sua idade é a do mito: Ícaro quis voar como Pégaso, adaptando asas ao seu corpo.

Ícaro Por seu turno as imagens do corpo, as suas infindáveis figurações ao longo da história humana, fabricaram um labirinto de espelhos onde ele se foi revendo, re-conhecendo e reinventando. Mas como operam essas *imagines* do corpo, as mediações e a homeostase entre a experiência humana e o seu *Lebenswelt* (mundo vivido), entre a aventura humana e a memória de si mesma? Depois da pintura e da fotografia, o cinema e as imagens e sons a que este e a televisão deram origem – e que geraram grande parte da realidade virtual pós-cinemática com que hoje lidamos – são responsáveis por uma fracção significativa da nova síntese de entidades naturais e fabricadas que integram esse *Lebenswelt*. Mas para entendermos o papel determinante das imagens desse mundo “inteiramente mobilizado pela técnica” (Jünger, 1932) precisaremos de empreender uma incursão em territórios povoados por *cyborgs*, andróides, *replicants* e *clones*, mimóides.

Cybernetic organism Quantos exemplos poderíamos ir buscar à vida corrente para confirmar que o nosso corpo se tornou, em parte, o resultado de uma *bricolage* bio-técnica? O termo *cyborg* é a abreviatura de *cybernetic organism*. Ora, só falamos de cibernética desde que em 1948 Norman Wiener a definiu como “o estudo científico do controlo e da comunicação no animal e na máquina”. Mas, na segunda metade do séc. XX, a nova disciplina multiplicou-se e subdividiu-se, invadindo os estudos em inteligência artificial, robótica, visão computadorizada, bio-engenharia, engenharia

biomédica, biónica, neurociência, ergonomia; alargou-se, ainda, à psicologia, à educação e ao *management*. A ciborguização contemporânea, porém, enraíza-se profundamente na tradição da abordagem do corpo humano pela medicina e está em linha e em continuidade com uma história milenar de intervenções protésicas.

Ao longo dos séculos, de prótese em prótese, a medicina foi transformando os corpos em *bricolages* parcialmente compostas por artefactos: dentaduras postiças (os primeiros dentes de madeira são egípcios, de há 4.400 anos), pernas e mãos artificiais (novamente egípcias, de há 3000 anos), lunetas e óculos (as primeiras datam do final do séc. XIII), drenos, antecedem os órgãos transplantados, os corações artificiais (Denton Cooley, 1969), os aparelhos de sustentação da vida, as lentes de contacto, a retina e a córnea manufacturadas e os olhos biónicos, as neuro-próteses, o re-desenho e a re-escultura do corpo pela cirurgia plástica, a fecundação *in vitro* e a procriação em laboratório. Esta explosão de ciborguizações resulta, assim, de um vasto *continuum* de experimentações bem sucedidas que conhecemos da longa duração; e exprimem a antiga ideia de *technê* que os gregos prezavam antes de todas as outras: a que ajudava a natureza a fazer o que esta não conseguiria fazer sozinha.

Neste sentido, e apesar da sua designação ser recente, o *cyborg* tem a idade da civilização: houve implantes artificiais no corpo humano no Império do Meio, no mundo egípcio, helenístico e romano, na Europa medieval e na do renascimento. O que é hoje novo é a sua sofisticação neurobiológica, a multidão de componentes electrónicas e numéricas que os possibilitam e incrementam, a par da instalação banalizada do que a seguir designarei por novo *sensorium* tecno-científico. Ao longo da segunda metade do séc. XX, os progressos da ciborguização aceleraram e operou-se neles um conjunto de saltos qualitativos decisivos. Mas parece ser um facto que cada época tem de si mesma a percepção de que nela se operam saltos qualitativos decisivos – uma percepção que provavelmente é característica da aventura humana no mundo.

Como escreveram Deleuze e Guattari no *Anti Edipe* (1972), o corpo humano habituou-se de há muito a “fazer máquina” com os mais variados artefactos: o do remador com o seu remo, o do violinista com o seu violino, o do ciclista com a sua bicicleta, o do astronauta com a sua nave, o do explorador de fundos marinhos com o seu escafandro ou batiscafo. E, na experiência médica, não é apenas o aperfeiçoamento do corpo por artefactos protésicos que está em causa: a farmacologia nunca parou de especializar o

seu controlo sobre as paixões, os desejos e os desvios da mente, e esta habituou-se a depender quimicamente daquela para garantir o seu “re-equilíbrio” em situação perturbada. Aquilo por que, há quase dois mil anos, Juvenal nos incitou a rezar – uma *mens sana in corpore sano* – passou, assim, a depender dos *cocktails* químicos e da *bricolage* médica, tanto ou mais que dos clássicos ginásios.

A partir da transição dos séc. XIX para o XX e das suas *belles époques*, cada novo patamar do progresso técnico-científico produziu efeitos de articulação maquínica com o corpo e/ou a psique humana. Um bom exemplo é o da socialização e expansão dos usos da electricidade: a máquina penal americana inventou a cadeira eléctrica (1889), longamente testada em laboratórios de Edison, para executar condenados à pena capital; a psiquiatria inglesa inventou os electrochoques (a *electroconvulsive therapy*, ECT, 1939) para reconduzir grandes depressivos à “normalidade”; a medicina americana inventou os eléctrodos desfibriladores para devolver à vida corpos vítimas de paragem cardíaca (1947). Ou seja, entre finais do séc. XIX e ao longo da primeira metade do séc. XX, a electricidade passou a servir ao mesmo tempo a morte programada, a vida prolongável e, entre as duas, a ressurreição. E o cinema inventou um morto-vivo animado por descargas eléctricas provocadas por tempestades naturais, Frankenstein (*Universal Pictures*, 1931, adaptado de uma novela de 1818), um dos seus primeiros *cyborgs*, a um tempo recolagem de corpos despedaçados e resultado de uma nova aliança imaginária entre natureza e tecnociência. Frankenstein, o feitiço que se vai premonitoriamente virar contra o feiticeiro, integra assim a galeria ficcional do que viriam mais tarde a ser as problemáticas criaturas da era cibernética – resultantes da fusão, por vezes perversa e catastrófica, entre a autopoiese natural e o dispositivo manufacturado (artesanal, mecânico, eléctrico ou electrónico).

A moderna ideia de *cyborg* também implicou que passássemos a considerar os nossos próprios corpos como laboratórios experimentais. José Luís Garcia (1999: 515) recorda a este respeito um dos exemplos citados por Giorgio Agamben no seu *Homo Sacer*: o do biólogo Wilson, que, tendo diagnosticado leucemia em si próprio, transformou o seu corpo em laboratório, experimentando nele quantidade de fármacos até então não-testados no homem; o corpo de Wilson deixou assim de ser íntimo e privado – passou a ser lugar de experimentos eventualmente úteis a todos os seus contemporâneos – sem no entanto passar a ser público, porque só como corpo próprio podia ultrapassar os limites éticos e jurídicos da sua época. A vida de Wilson

passou a ser uma *experimental life* (*id. ibid.*), como a de todas as cobaias e a de todos os protótipos de *cyborgs*.

Hoje, confirmando a antiga definição do *logos* grego como estando em primeiro lugar associado à visão, passámos a *scannerizar* tudo, do fundo dos mares ao interior do corpo humano, e mandamos telescópios/satélites fotografar e cartografar a três dimensões os mil milhões de estrelas da Via Láctea. O caminho trilhado entre o raio x (que tem a mesma idade que o *cinématographe* dos Lumière) e a ecografia (nascida nas décadas de 40-50 do séc. XX) implicou a socialização banalizada da imagem do interior do corpo de cada um. Qualquer engarrafamento nas urgências do serviço público hospitalar pode hoje pôr-nos diante do ecrã onde pulsam as vísceras de quem nos antecede na maca.

*A scannerização
generalizada*

O interior do corpo de cada um deixa, assim, de ser íntimo e privado e passa a ser semi-público ou público: estamos a um passo de ver no *face book*, ali colocadas por grávidas felizes, ecografias de fetos nas suas primeiras semanas, o que recolocará na agenda política a questão de Tomás de Aquino sobre quando começa a vida e sobre o direito à interrupção voluntária da gravidez. É que as imagens *scannerizadas* do interior do corpo não são representações, são *insights* indexicais da “realidade de primeira ordem” de Watzlawick, que permitem capturar e analisar novos perfis invisíveis do mundo através de novas tecnologias perceptivas e produtoras de imagens técnicas: o dispositivo instala um novo *sensorium* perceptivo e oferece uma nova “visão das essências”, na sua versão de mundo positivista e objectivo, captado por micro ou macroscópios. Entre a fotografia, o cinema e a mais recente imagologia clínica, o corpo e a mente humana também aprenderam a fazer máquina com as imagens que os espelham, mesmo que distorcidamente: imagens onde um e outra se re-conhecem e re-vêem.

A recente polémica em torno da scannerização integral dos corpos de passageiros nos aeroportos, generalizada pela obsessão securitária posterior aos atentados de 11 de Setembro de 2001, exprime novos aspectos da promiscuidade entre íntimo, privado e público, por um lado, e ameaça o direito à protecção da imagem de cada um. O *full-body scanner* é um dispositivo que detecta quaisquer objectos, metálicos ou não (é essa a sua mais-valia face aos antigos detectores de metais) escondidos no corpo, sem que o indivíduo observado tenha de se despir e sem que seja necessário contacto físico com ele. O operador do *scanner* pode ver tudo, incluindo implantes no corpo de cada um, tampões intravaginais, etc., e isso em diversos graus de definição da imagem, dependendo da tecnologia usada. Advogados que defendem os

direitos de passageiros têm considerado que o *full-body scanning* é tendencialmente voyeurista e intrusivo. E o blog tecnológico *Gizmodo* provou em 2010 que as imagens dos passageiros nus podem ser facilmente gravadas (dezenas de milhar delas foram-no), manipuladas e distribuídas na Internet, apesar de tais procedimentos estarem proibidos por lei.

O novo *sensorium* tecno-científico e as suas imagens

SE POR UM LADO o termo ciborguização é usado na formação das equipas das unidades de cuidados intensivos e de recobro, por outro a mesma ciborguização generaliza-se nos procedimentos mais banais, porque um número cada vez maior de interfaces quotidianos são maquínicos. As antigas senhas e palavras-passe (que uma vez Lacan considerou constitutivas de cada grupo humano) foram substituídas pela robótica que nos identifica pela impressão digital, pela voz ou pela retina; digitamos constantemente novas senhas e palavras-passe em interfaces para que os seus portais se nos abram: são máquinas que respondem, hoje, aos nossos “Abre-te Sésamo” e “Abracadabra”. Nos tribunais, a acusação pública passou a dispensar a prova testemunhal de um crime, substituindo-a pelo rasto de ADN deixado pelo suspeito no local. Dia-a-dia, a “mobilização total do mundo pela técnica” põe-nos diante da expansão desse novo *sensorium* tecno-científico – o novo dispositivo perceptivo que, social e politicamente, propende para o autoritarismo, como denunciado pelo *1984* de Orwell (1949). Hal, o computador do *2001* de Kubrick, cresceu e multiplicou-se; e entre os seus familiares proliferam hoje empregados domésticos, vigilantes, cobradores e polícias sem alma (mas dotados de inteligência artificial) que interagem connosco no dia-a-dia.

*Novos
Abracadabras*

Entendido no seu âmbito mais geral, este *sensorium* tecno-científico instaurou, assim, um novo ecossistema a um tempo autoritário e dialógico, que invadiu o espaço público, o privado e o íntimo. Nele coexistem: os progressos técnico-científicos concretos, que se traduzem nos novos maquinismos e dispositivos que tendem para a robotização generalizada; a multiforme ciborguização do corpo humano; e as imagens que fazem ecoar o valor de signo de uns e de outra. Os progressos concretos e a ciborguização pertencem à primeira e segunda ordens de realidade de Watzlawick; as imagens, à segunda e terceira – há assim, entre eles, recobrimento parcial. Os progressos concretos, os valores que eles para nós adquirem e a sua expressão simbólica

e imaginária são as três componentes inseparáveis e complementares desse novo *sensorium*: os efeitos da era dos *chips*, dos implantes e dos micro-dispositivos vindos das nano-engenharias e das electrónicas são duplicados pelo imaginário imagético-narrativo que, eufórico ou disfórico, os reitera e feiticiza. Deste modo mudam, ao mesmo tempo, o mundo material de que fazemos parte e a sua redundante representação. E essa representação espelha, imita, glosa, confirma e antecipa a mudança concreta, reafirmando-nos continuamente a sua realidade. Não há “realidade concreta” sem valores nem sem a sua contínua ficcionalização imagética-narrativa.

Efeito colateral dessa representação: os seus ecrãs, antenas e sensores substituíram os antigos confessionários paroquiais e nem precisamos de lhes admitir as nossas culpas: eles sabem cada vez mais sobre nós – pense-se na quantidade de informação pessoal que pode ser armazenada num simples “cartão de cidadão” ou no que o *Google* sabe sobre quem o utiliza. Do mesmo modo que aprendemos, com a medicina, as vantagens dos catéteres e dos drenos, também aprenderemos a utilidade do implante de *micro-chips*, para que não possamos dar um passo sem que o “sistema” saiba, em qualquer momento, onde estamos e a fazer o quê. Na nossa obsessão securitária, aceitámos sucedâneos da prisão domiciliária ou da liberdade condicional onde a pulseira electrónica coabita com anéis, brincos e *piercings* e vai talvez tornar-se objecto de *design*.

Banalizado, o novo *sensorium* tecno-científico tornou-se no rosto corrente das sociedades de controlo contemporâneas inspiradas no panóptico de Foucault. E esse controlo foi-se tornando mais intrusivo e biopolítico, embora bem tolerado pela moda e pelo *Zeitgeist*: passou a ser um inquestionado *fact of life*. O *milieu humain* passou a incluir o seu *ersatz* tecnológico ou a diluir-se nele, e as imagens que dele dão testemunho incorporam-se no *Lebenswelt* de cada um e geram uma rede infinita de espelhos onde o vemos constantemente reflectido e/ou deformado. A *imagerie* deste ecossistema e dos seus corpos ciborguizados é parte integrante da sua socialização. É grande a *parte das imagens* no estabelecimento das homeostases entre real e virtual. Como diz Couchot (1999: 27):

“No mundo virtual, o sujeito partilha com o objecto e a imagem propriedades idênticas que são próprias da simulação. Objecto, sujeito e imagem re-alinham-se e des-hierarquizam-se. Objecto, sujeito e imagem derivam então uns *Sujeito, objecto e imagem* em relação aos outros, interpenetram-se e hibridizam-se”.

A constatação de Couchot é importante para o que aqui me ocupa. No novo *Lebenswelt* que inclui o virtual, não são apenas sujeito e objecto que se fundem imersivamente, não é apenas a mente que finalmente reconhece como básica a sua natureza *embodied*: a imagem, também ela parte desse *Lebenswelt*, associa-se des-hierarquicamente ao sujeito/objecto e à mente, mistura-se quiasmaticamente (aí está, de novo, o *quiasma* de Merleau-Ponty) com eles. Vemos tantas imagens artefactas como fabricamos filmes mentais. O nosso cérebro pensa como um filme, por associação heteróclita de imagens cinemáticas. No ecossistema feito de real + virtual, a imagem assume a postura activa do sujeito-vidente que Vivian Sobchack (1992) intuiu no seu *The Address of the Eye*, ao mesmo tempo que está ali para ser vista, sem perder a sua antiga função de espelho, janela ou quadro. Antevemos o trânsito que nos precede num ecrã porque um dispositivo vidente o viu antes de nós, do mesmo modo que identificamos os sintomas de uma doença numa ecografia e que scannerizamos todo o real – o visível e o invisível-a-olho-nu.

O mundo multimodo da imagem associou-se tão intimamente às rotinas, micro-acontecimentos e micro-percepções da experiência vivida que se tornou indissociável dela: uma mãe recente passeia o seu bebé no seu carrinho; cruza-se com uma amiga que espreita a criança e gaba a sua beleza; responde a mãe: “E ainda tu não viste as fotografias dele...”. A fotogenia substitui o original. Esta singela anedota alude ao poder catalizador das imagens na vida contemporânea, embora elas sejam apenas parte do *sensorium* tecno-científico que reconfigurou o nosso *Lebenswelt*. A imagem ainda será index, ícone ou símbolo como a definiu Peirce, ou as três coisas ao mesmo tempo como na fotografia e no cinema; mas instalou-se irreversivelmente na *natura naturata* de Spinoza – a natureza que inclui todos os artefactos que com ela convivem e que resulta de uma cadeia de causalidades e de acasos que já não somos capazes de inventariar.

Quanto ao “corpo”, ele é sempre, independentemente do número de artefactos que incorpora, resultado de uma cozinha cujos ingredientes principais são a “carne” e as suas imagens – são as imagens do “corpo” que lhe dão individualidade e identidade, que nos permitem re-conhecê-lo, ao mesmo tempo que o socializam e o situam num ou mais grupos de pertença. A *imago* do corpo próprio e a dos outros continua a ser a originada no “estado do espelho” de Lacan, mas esse espelho passou a ser a totalidade do mundo virtual que integra o *Lebenswelt* como seu *ersatz*. Repare-se de novo no casamento entre “real” e “virtual” que assim concretizámos: ao mesmo tempo que scannerizamos milimetricamente o interior e o exterior do corpo,

passámos a navegar nos mares ou nos céus utilizando as respectivas cartografias técnicas, ou seja, *operamos* a navegação muito mais no mapa do que no território. Como diz Bragança de Miranda (1999: 313, 314), os espaços da experiência positivista do mundo são integrados nos espaços do VR-nauta (o navegador da realidade virtual). Já não aprendemos a conduzir automóveis nem aviões apenas nos seus habitáculos: sentamo-nos no lugar do piloto num simulador electrónico. O simulador é suposto replicar todas as condições vivenciais da pilotagem e incorpora-se no nosso *Lebenswelt*.

Ciborguizados em unidades de recobro, podemos atrasar a morte natural se nos ligarem a máquinas que aprenderam a lidar com o nosso corpo biológico; ou vivemos com órgãos transplantados, naturais ou feitos de materiais que não rejeitamos; multiplicamos as próteses de toda a ordem; clonamos e criamos vida em laboratório, intervindo profundamente na ordem natural; a transgénese ensinou-nos a intervir em genomas, modificando-os e adaptando-os; e a farmacologia reduz e normaliza os nossos desequilíbrios psíquicos e as nossas paixões. Bio-engenharia, investigação farmacêutica, genética, cirurgia e biotecnologias mobilizaram-se para “melhorar” o corpo humano em matéria de aparência e de performance, materializando um desígnio com que a Renascença e a Idade Moderna apenas tinham sonhado. Esta “ultrapassagem” do corpo biológico tradicional transfigurou ao mesmo tempo a antiga separação entre as esferas do público, do privado e do íntimo. E as novas representações desse corpo “otimizado” entram em diálogo com o imaginário dos corpos cibernetizados, feito de *cyborgs* eternamente jovens, andróides complacentes, *replicants* hiper-performativos, *clones* sem crises de identidade. Conhecemo-los da vida real como do cinema, que tem por eles um afecto particular.

Nos laboratórias da realidade virtual, lugares extremos do novo empório informacional, sensores, luvas e próteses ópticas materializam a inovação no novo *sensorium* perceptivo. Ali, a produção técnica da realidade virtual e os seus interfaces imitam a ciborguização clínica do corpo: alteramos o mundo a partir de imagens como alteramos a condição da nossa carne, sendo que essa alteração da condição da carne é sempre feita em nome da procura de um corpo mais perfeito. É a esta luz que pode ser entendida a *body art* de uma artista como Orlan, que filmou e por vezes transmitiu em directo cirurgias estéticas feitas no seu próprio corpo para o re-desenhar e re-esculpir. Nestes procedimentos auto-mutiladores, porém, instaura-se uma guerra surda no seio de cada sujeito-objecto-imagem: a guerra entre o corpo (cultural, redesenhável, idealizado) e a carne, que sempre propende para o

*A body art
de Orlan*

regresso à *natura naturans* de Spinoza – aquela que, entregue a si própria, se auto-reproduz fractalmente idêntica a si mesma, movida pelos seus acasos e necessidades. Como diz ainda Bragança de Miranda (1999: 313):

“... A carne fica indefesa perante a tecnologia, reintegrando-se na natureza, rodeada de uma imensa panóplia de técnicas médicas e clínicas, ao mesmo tempo que o mundo virtual gerado pelos computadores (...) cria mundos de envolvimento imediata pela manipulação da imagem”.

Não é apenas, porém, a “manipulação da imagem” que está em causa nesta nova relação entre “carne” e tecnologia: a articulação *mente-corpo-máquina* é muitas vezes real e não apenas imagética, como bem sabe a porno-ciborguização, que envolve, quer experiência física, quer a sua apresentação mediática indexical. O imaginário figurativo relativo aos *pornocyborgs* expandiu-se inicialmente a partir da banda desenhada *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, em 1962: a protagonista viajava entre planetas e muitas das suas aventuras envolviam episódios sexuais com *aliens* e/ou *robots* que a seduziam. Num álbum de 1964, a mesma protagonista experimentava sexo com uma “máquina excessiva”, o *orgasmotron*, mais tarde relançado por Woody Allen em *Sleeper*, de 1973. No filme adaptado da banda desenhada por Roger Vadim em 1968, essa máquina era uma espécie de concha de molusco cujos movimentos internos provocavam um prazer excessivo na vítima, podendo induzir-lhe a morte. Mais tarde, os *sites* porno multiplicaram o *intercourse* com *sexmachines*: a tradição falocrática da pornografia regressava com estes novos dispositivos de interacção. E recentemente surgiram oficinas de *Post-Porno Cyborgs*, destinadas a subverter a representação do sexo cinematográfico e televisivo e a produzir vídeos em ambiente declaradamente *queer*, onde o corpo interage com dispositivos electrónicos de estimulação, em vídeos destinados a plataformas como a *CUDS TV* ou a *Mundo Paralelo TV*. Estas “oficinas”, clubes restritos de iniciados, oferecem aos participantes, diz a publicidade desta “dissidência sexual”, a possibilidade de “desnaturalizarem” os seus corpos, artificializando-os por interacção com artefactos que facilitam a aquisição de um corpo “trans”: os iniciados experimentam “o desdobramento tecnológico do corpo e uma experiência pós-humana, a de sujeitos cyborgs”. Tais conteúdos viajam frequentemente de site para site, fugindo à sua desactivação; e as oficinas realizam-se “em lugares secretos, apenas revelados a inscritxs”, como as orgias do *Eyes Wide Shut* de Kubrick.

A interacção homem-máquina em Schuhl e Moscovici

LEVANTAM ESTAS PRÁTICAS questões essencialmente novas? Não o creio. A ciborguização contemporânea é, nos seus diversos perfis, uma nova etapa da história da interacção entre homens e maquinismos, uma reconfiguração pós-cibernética do animal-máquina e do homem-autómato que já tinham fascinado Descartes e Leibniz. No capítulo final do seu pequeno livro *Machinisme et Philosophie*, capítulo escrito a partir de programas gravados para a rádio em 1938, Pierre-Maxime Schuhl chamava a atenção para o amolador que dá ao pedal com o pé enquanto a mão leva, à pedra que roda, o gume da faca que quer afiar – exemplo idêntico aos que Deleuze e Guattari (*op. cit.*) invocariam para sustentar que o corpo humano está desde há muito habituado a “fazer máquina” com numerosos aparelhos e utensílios – experiência que os mundos da guerra e do trabalho já na antiguidade clássica tinham tornado banal. Um ano antes do início da segunda guerra mundial, Schuhl sublinhava que, ao observarmos o homem como *animal-máquina* ou como *máquina-viva* (definições inspiradas em Descartes, Leibniz e La Mettrie), “não devemos esquecer a sua especificidade de ser humano”, ou seja: não devemos esquecer que a interacção homem-máquina, hoje redesenhada pelos desenvolvimentos pós-cibernéticos e das inteligências artificiais, envolve questões de ontologia, de ética e a reconsideração do que a filosofia e a história das ideias designaram, em certa época, por humanismo:

“Nada nos conduz mais necessariamente ao estudo da *Natureza do Homem* do que a oposição entre *Homem e Máquina*; e nada nos ajuda, tanto como essa oposição, a abordar os difíceis problemas que ela coloca. Por um lado, o espantoso desenvolvimento das máquinas que se multiplicam à nossa volta obriga-nos ao exame do homem que as inventa e utiliza, como dantes, há vinte e quatro séculos, a voga da discussão da natureza levou Sócrates a lembrar aos seus contemporâneos a necessidade de se conhecerem a si mesmos e a do auto-domínio. E no entanto o homem [também] nos aparece (...) como uma estranha máquina (...). Examine-se o comportamento do homem em geral e constataremos, como Leibniz, que em três quartos das nossas acções somos autómatos. (...) Mas essa máquina que o homem é (...) é uma máquina viva (...) que, dizia Descartes, (...) fala de modo racional, (...) sofre, (...) pensa (...) e se revolta perante a injustiça (...) mesmo e sobretudo quando esta se apoia na força” (*loc. cit.*, 134-135).

A reflexão de Schuhl sobre a relação homem-máquina ao longo da “história humana da natureza” (conceito desenvolvido por Serge Moscovici e que deu título a um seu livro de 1968) surgiu dez anos antes do primeiro uso, por Norman Wiener, do termo *cibernética*, quando, portanto, ainda ninguém falava de *cyborgs*, nem de animais clonados em laboratório, nem de robots dotados de inteligência e de memória artificial, nem, na ficção, de *replicants* ou *mimóides*. Schuhl relançou-a (em 3.^a edição) em 1969, acrescentando ao texto da 2.^a edição uma introdução de 1953 e dois anexos finais da época da 1.^a mas que desta não constavam.

No seu vasto ensaio, Moscovici centrou-se na história geral das “forças produtivas”, numa perspectiva néo-marxista – interessou-lhe descrever de que modo a acção humana gerou sucessivas eras ou “estados” da natureza, que sinteticamente reduziu a três: a natureza “orgânica”, com que o *faber/sapiens* longamente interagiu e que pouco foi por ele modificada; a natureza “mecânica”, vinda do sonho aristotélico e cartesiano que visava tornar o homem em dono e senhor (*maître et possesseur*) da natureza através da proliferação de máquinas-ferramentas, sonho que se materializou, para o melhor e para o pior, nas duas revoluções industriais e nos enormes progressos técnicos do séc. XIX; e finalmente a natureza “cibernética”, a contemporânea, já profundamente alterada pela acção humana e desviada da sua auto-poiese, e onde o homem intervém no processo de auto-reprodução dessa natureza, reorientando-o e “melhorando-o”.

30 anos antes, Schuhl centrara-se na história dos maquinismos e na relação entre o animal humano e os artefactos com que ele “faz máquina”, formulação depois recuperada por Deleuze e Guattari. Schuhl fazia então sua a tradição vinda de Leibniz, para quem o homem era em grande parte “autómato” e evocava o fascínio que fora, antes, o de Descartes pelos *automata* dos jardins renascentistas e do séc. XVII, instalações mecânicas criados pela engenharia hidráulica e que imitavam o movimento natural ou vozes de animais, descritas por Salomon de Caus em *Les Raisons des Forces Mouvantes* (1615) e que são as antecessoras dos *robots* actuais:

“Foi o ideal de Descartes: os autómatos do seu tempo serviram-lhe de modelo para edificar a sua teoria dos animais-máquinas; esta, por sua vez, levou à construção de dispositivos automáticos ainda mais aperfeiçoados; na antiguidade, tais aparelhos não tinham servido senão para distrair curiosos, ou para impressionar fiéis nos templos egípcios; em Bizâncio, utilizou-se a maquinaria para fins diplomáticos: quando o imperador recebia embaixadores estrangeiros (...) em

primeira audiência, os leões que ornavam o trono do *autocrator*, movidos por um sábio mecanismo, rugiam enquanto o trono se elevava em direcção ao tecto. E Leonardo da Vinci construiu, para a recepção de Francisco I em Pavia, um leão automático que, avançando para o rei, cobria os seus pés de flores de lis” (1938, reed.1969: 143).

Das máquinas de guerra da antiguidade aos *automata* de Descartes e Leibniz e aos *cyborgs* actuais, um vasto percurso foi feito, que incluiu as transformações da relação homem-máquina nas duas grandes revoluções industriais – a que nos conduziu da manufactura à máquina a vapor e a da socialização da electricidade e dos combustíveis fósseis: as máquinas entraram em todas as indústrias como substitutas do antigo trabalho escravo, e portanto como instrumentos de libertação do homem das tarefas mais pesadas, antes de se terem tornado em dispositivos de escravização do mesmo homem – uma reversão glosada pela literatura social do séc. XIX e de que Chaplin ainda fez a caricatura em *Tempos Modernos*. Escrevia Schuhl, referindo-se às máquinas de guerra do seu tempo como perigos maiores da maquinização da experiência humana do mundo:

“Mantenhamos presente no nosso espírito o temível poder destruidor das máquinas de guerra modernas (...). Diz-se que não devemos deixar as crianças brincarem com o fogo; mas os homens, que são crianças grandes, e os povos também, brincam com potências bem maiores que as do fogo. Os mesmos engenheiros que constroem os paquetes gigantes, esses mundos artificiais onde se reúnem todos os progressos das nossas técnicas, também constroem os torpedos que os afundam em poucos instantes” (loc. cit.: 149).

As apreensões de Schuhl perante a ambivalência do progresso técnico – função do “bom” ou “mau” uso que dele se fazia – ecoavam na perplexidade com que o mundo, saído 20 anos antes da primeira guerra mundial, reavaliava o optimismo industrialista do séc. XIX e a sua crença na irreversibilidade do progresso civilizacional. A euforia transformava-se em disforia, e essa disforia iria disparar, ainda na primeira metade do século XX, com a segunda guerra mundial, que só terminaria com o nascimento da era atómica, em forma de novas armas de destruição maciça até então inimagináveis. E estávamos ainda longe da guerra contemporânea, essa “orgia de *cyborgs*” gerida por C3I, a que Donna Haraway se referiu no seu «Cyborg Manifesto» de 1991.

A redução das questões suscitadas pela socialização de novas invenções, novas máquinas ou novas tecnologias ao seu “bom” ou “mau” uso supõe que as definamos essencialmente como *neutras* – os seus efeitos dependem, não do que *são* essas invenções, máquinas ou tecnologias, mas de como e em quê as usamos; tal redução significa que, se elas não são em si mesmas nem “boas” nem “más”, o único problema que suscitam é de natureza *moral*. Mas bem sabemos como as ecologias políticas e as contra-culturas tecnológicas emergentes no dealbar dos anos 70 do séc. XX (bem representadas, entre outros, pelo Theodor Roszak de *The Making of a Counter Culture – Reflections on the Technocratic Society & Its Youthful Opposition*, de 1970) rejeitaram essa ideia da *neutralidade* congénita das tecnologias e seus dispositivos, observando-as em função das suas possíveis aplicações e serventias implícitas, mais do que do seu “bom” ou “mau” uso. Esse reposicionamento levou, por exemplo, à defesa, militante e ideológica, de tecnologias ditas *soft* (doces) contra tecnologias ditas *hard* (agressivas). Porém o posicionamento de Schuhl nesta matéria, herdado do de Bergson e anterior a esta rediscussão, é tipicamente *humanista* e *moralista*, e ele exprime-o, de resto, de modo irónico; referindo-se à “nova barbárie” representada pelas máquinas de guerra do seu tempo, diz ele (op. cit.: 119):

“É a máquina que devemos culpar por essa nova barbárie? (...) Isso seria fazer como os antigos sacerdotes atenienses que, depois de sacrificarem um boi (...), instruíam o processo da faca que o matou e a condenavam a ser deitada ao mar como responsável dessa morte”.

Particularmente significativo é que Schuhl se refira igualmente ao carácter “ilusório” e “perigoso”, não apenas das máquinas e artefactos produtivos, mas também do novo mundo das imagens simulacrais e das suas potências, então representado pelo cinema (o seu texto, recordemo-lo, foi escrito poucos anos após o surgimento do filme sonoro, e bem antes da socialização da televisão):

“As invenções modernas oferecem-nos inesgotáveis possibilidades; mas o perigo está em usá-las mal (...), como quando deixamos correr à nossa frente uma sucessão de sons e de imagens num ecrã onde desfilam sombras mas atrás do qual nada se passa” (loc. cit.: 148).

Também Schuhl temia, assim, os poderes alucinatórios e alienantes das imagens instituidoras de “falsas realidades”, sobretudo as das *moving pictures*. É a mesma desconfiança experimentada, de diferentes modos, por Freud, Calvino ou Flusser, directa ou indirectamente herdada dos iconoclastas. Não só no universo da produção material e da guerra, mas também no do espectáculo e das suas artes, o “mau uso” do progresso produzia o reverso da benfeitoria inovação; e o cinema, também ele resultante da evolução de dispositivos maquínicos, podia, assim, escravizar e alienar os seus espectadores, eternizando neles a experiência ilusória dos prisioneiros da caverna de Platão, do mesmo modo que as máquinas, inventadas para libertar o homem, ameaçavam mais tarde reconduzi-lo à escravidão. A “sociedade do espectáculo” de Debord, reduzindo o cinema a essa caverna como depois ironicamente fez Badiou, tornava-se na outra face, faustiana, dos progressos originalmente positivos (cf. *supra*, sobre Debord, *A vitória do simulacro e do maravilhoso verdadeiro*; e sobre Badiou, *Que coisa é o filme*).

Fantasmas de auto-destruição

O NOVO PODER das imagens na configuração do ecossistema do *cyborg* contemporâneo acabou por também gerar os seus monstros, como num sistema de compensações e contrapartidas: referindo-se, num momento já pós-cinemático, ao despauzamento e à dificuldade com que os nossos *corpovividos* (*our lived-bodies*) se adaptam a um *habitat* social e interpessoal invadido por uma infinidade de ecrãs multifuncionais e pelas suas imagens “realistas” ou alucinatórias, que se tornam parte irrecusável do *Lebenswelt*, virtualizando-o e apagando sucessivamente as fronteiras e as terras-de-ninguém que separam “real” e “virtual”, anota por exemplo Vivian Sobchack (*loc. cit.*: 301-302):

“Não surpreende que as nossas várias narrativas (académicas e populares) sejam hoje dominadas por tentativas de *re-conhecer* o corpo biológico na sua versão de corpo informado por uma tecno-lógica que lhe permitirá viver em espaços que a nossa cultura electrónica criou, espaços que interpelam a nossa consciência mas recusam os nossos corpos. *Cyborgs*, andróides e *replicants* ocupam os nossos pensamentos, alimentam as nossas emoções e conduzem superficialmente as nossas narrativas, enquanto, nessas mesmas narrativas, os corpos humanos são repetidamente (...) desmembrados e desintegrados – ora cheios de buracos de

balas, ora dilacerados por facas, ora queimados e derretidos pelo fogo ou por substâncias tóxicas”.

Não creio que esses novos espaços “recusem os nossos corpos”, antes creio que se colam a eles, os incluem e lhes oferecem de si mesmos imagens especulares reconhecíveis que contribuem decisivamente para o equilíbrio precário das homeostases que os suportam. Mas dir-se-ia, de facto, que as “novas” imagens de destruição dos corpos-vividos nas nossas narrativas ficcionais e imagéticas – tão caras ao cinema – dão forma a um fantasma de auto-punição: serão uma contrapartida negativa, auto-infligida pela nossa cedência de espaço “real” às imagens que nos obrigam a conviver com um mundo de que discutimos a falsidade e onde proliferam ídolos que se auto-sustentam numa realidade ontologicamente incerta. Tal incerteza gera uma angústia e uma ansiedade semelhante à antiga desconfiança grega face às imagens, porque estas ameaçavam instaurar um duplo do mundo que, embora fictício, era tão verosímil e aparentemente tão fiável quanto o mundo “verdadeiro”. O problema é que o nosso corpo-vivido sofre, se dói, sangra e morre, enquanto no novo mundo virtual esses incidentes só ocorrem simbolicamente. Apesar disso, e no que toca às imagens desses corpos e do seu mundo, tornou-se cada vez mais difícil distinguir *aparência* e *realidade*, devido à cada vez maior eficácia simbólica dos simulacros que criamos: cada vez mais eles parecem sofrer, doer-se, sangrar e morrer.

No cinema e no mundo audiovisual a que ele deu origem, o gosto auto-punitivo pela destruição simbólica do corpo-vivido – a imposição espectacular da *imago* do “corpo despedaçado” ou do “corpo aos pedaços” da psicanálise – pode ter tido início com o olho cortado por uma lâmina em *Un chien andalou* de Buñuel e Dalí (1929), mas demorou a ganhar foros de cidadania, quer com *Hara-kiri* (Masaki Kobayashi, 1962), onde um samurai se suicida com um sabre falso cuja lâmina foi substituída por bambu, quer, pouco tempo depois, na sequência de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) em que o casal protagonista é metralhado em câmara lenta. Este tipo de imagens confirmou a sua cidadania em *The Godfather* (F. F. Coppola, 1972) e tornou-se moeda corrente de um infundável cortejo de cenas de violência cinematográfica como as de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) e muitas outras. Também no mundo das imagens, a utopia ciborguiana – a euforia do “corpo perfeito” para o qual supostamente caminhamos – convive com as suas distopias e disforias: não há sonho de felicidade sem o seu correspondente pesadelo. No registo popular dos *blockbusters* para adolescentes,

séries como *Terminator*, *Robocop*, *Cyborg*, *Nemesis*, *Cyber-Tracker* ou filmes como *The Death Machine* e *Chopping Mall* alimentam a distopia da relação homem-máquina e estão cheios de destruições de corpos, tanto naturais como artificiais ou híbridos.



Harakiri (Masaki Kobayashi, 1962). Morte de Bonnie e Clyde no filme de Arthur Penn (1967). *Raging Bull* (Scorsese, 1980). *Terminator*, de James Cameron (1984) (fotogramas reenquadrados dos filmes).

Como menos letalmente escreveu Bragança de Miranda em *Corpo e imagem* (2012: 86): a propriedade do corpo (do corpo próprio, do corpo de cada um), que “fundou a ideia mesma de propriedade em geral” – os servos da gleba e o primeiro proletariado não eram proprietários senão dos seus próprios corpos – era violada pelos antigos poderes “pela tortura, escarificações e marcações de todo gênero”, como ontem um mercador fazia com os seus escravos e ainda um criador de gado faz com as suas reses. Hoje, porém, em tempos de cosmopolitismo global e de biopolítica como meio de controlo generalizado da vida individual em sociedade, são os proprietários do corpo que desejam ardentemente tais intervenções...

A biopolítica banalizada

“...torturando-o pela ginástica, as dietas, a cirurgia estética, o aperfeiçoamento genético ou a virtualização. As imagens com que se mascarava [o corpo] (...) regressam a ele como *clones*, *cyborgs* ou *replicants*, consciências desincorporadas, fazendo-o implodir na prática”.

Abundam os exemplos que evidenciam este fenómeno: sem nada alterar no seu corpo, uma jovem contemporânea pode usar no mesmo dia diversas cabeleiras e pestanas postiças, lentes de contacto com íris de várias cores, diferentes unhas artificiais, para além de *piercings* e falsas tatuagens; a cosmética permite-lhe mudar o tom da pele e a expressão do rosto; a roupa e o calçado que usa podem dar-lhe um número infinito de figuras, de *disfarces*. Recorrendo à *bio engineering*, pode modificar o volume e o desenho dos seios com implantes, reduzir gorduras por lipo-aspiração, controlar o desenvolvimento muscular por meio de químicos anabolizantes. Sob a pele, na pele e sobre ela, o seu corpo exprime, assim, uma cultura da diversidade das figurações possíveis do seu *self*. E é possível que tenha aculturado esse *self* à sua própria mutabilidade figural, e que não sofra de problemas proprioceptivos nem de instabilidade da sua identidade pessoal. Por isso disse atrás que o corpo é mais “cultural” do que “natural”, embora a “carne” seja sempre a sua primeira e derradeira natureza: vejam-se as cirurgias plásticas a que tantos actores e atrizes se submetem para alterarem o seu *facies*, como ainda recentemente Renée Zellweger, tornada irreconhecível por intervenções que “correram mal”.

Corpos extremos

A TWIGGY dos anos 60 do séc. XX propôs o corpo quase anoréxico como novo ideal de beleza e de elegância, desqualificando as adiposidades que o Renascimento e a sua vasta posteridade tinham canonizado. O sistema da moda, que agora se inscreve sob a pele, na pele e sobre a pele, determina grande parte do gosto socializado – sendo certo que a moda pode e talvez deva ser criada por cada um de nós. Em contraste com a busca do corpo perfeito, porém, as artes contemporâneas tendem a propor inúmeras figurações de “corpos extremos”, assim designados por representarem uma tendência para a desfiguração, a fealdade e a degenerescência do corpo ideal. Tentando entender essa proliferação de “corpos extremos” nos museus e galerias (obesos de Lucian Freud, corpos mutilados da *body-art*, antropometrias e sudários de Yves Klein, doentes obscenos de Rustin, *clones* de Paul Rebeyrolle, cinema *gore*, fotos de transformações corporais de Matthew Barney), diz Simone Korff-Sausse (2004), psicanalista, que estas representações de corpos submetidas por artistas a sofrimentos que põem em evidência a fealdade são idênticas aos corpos com que a medicina se confronta nas

contemporâneas “clínicas do extremo” – auto-mutilações, anorexias, envelhecimento, sida, malformações adquiridas, danos físicos irreversíveis, monstros sexuais:

“As produções artísticas contemporâneas estão muito próximas do que o pessoal médico encontra nas novas clínicas do corpo (piercings, escarificações, tatuagens, cirurgias estéticas, auto-mutilações, transsexualidade). Das operações estéticas banais às transformações corporais radicais e mutilantes, o sujeito desafia as leis da realidade corporal que não satisfaz o seu desejo.

As “clínicas do extremo”

As artes plásticas, como os casos clínicos, dão então testemunho de um universo psíquico dominado pelo visual, onde é preciso passar à acção, dar a ver já que não se pensa, onde o que não pôde ser mentalizado deve ser objectivado no corpo”.

A exibição desafiante desses “corpos extremos” põe em evidência um novo mal-estar constitutivo do *Dasein* (o *estar no mundo* de Heidegger) e faz-se, assim, também à custa da alteração radical da imagem do corpo, alteração intimamente ligada à auto-punição, ao sofrimento e às patologias. Mas dir-se-á que esses “corpos extremos” das artes contemporâneas estão bem ancorados na melhor tradição das artes ocidentais: não herdam eles de quase dois mil anos de representações do Cristo na cruz, de martírios dos santos, da morte infligida por tortura a missionários, do sofrimento dos condenados às penas eternas dos infernos? A imagética do corpo martirizado enraíza-se na fábrica de imagens, na “fábrica de sonhos” do catolicismo.

O novo *cinema do corpo* francês, a que aludimos com Martine Beugnet (2007), ou cinema do “novo extremismo” (Palmer, 2011; Horeck e Kendall, 2011), ou “da transgressão”, marcado, entre outros, por autores como Claire Denis (*Trouble Every Day*), Philippe Grandrieux (*La Vie nouvelle*), Gaspar Noé (*Irréversible*), Olivier Assayas’s (*Demonlover*), Bruno Dumont (*Twenty-nine Palms*), Lucile Hadzihalilovic (*Innocence*), partilha esta tendência para mostrar “corpos extremos”, designadamente através de cenas de intimidade brutal, de sexo forçado e de situações de corpo-a-corpo de grande violência. Aqui não se criam *cyborgs*: levam-se ao paroxismo relações carnavais entre corpos naturais.

Repitamo-lo: o corpo sempre foi tanto “cultural” quanto “natural”, embora seja o corpo “natural” que, na realidade de primeira ordem de Watzlawick, nasce, cresce, vive e morre. O corpo “cultural” sempre duplicou o corpo “natural”, atribuindo-lhe um lugar simbólico e imaginário na antiga

transcendência vertical ou na posterior imanência horizontal. As figurações do corpo “natural” pelo corpo “cultural”, sempre historiais e inscritas em epistemas (Foucault) ou aquários (Veyne), visaram na Grécia pré-platônica nunca desligar *soma* e *psychê* (corpo carnal e mente); mas entre o platonismo e o cristianismo essa tentativa foi derrotada pela lenta imposição do dualismo corpo-alma ou pela convicção de que o corpo é o túmulo da alma (*soma sema*). O corpo, maquinismo material e efêmero, perdeu então importância face à alma que o habita temporariamente, mas que seria eterna ou perpétua – um dualismo que transportou consigo todas as metempsicoses e que perdurou até à ficção contemporânea e até todas as crenças na reencarnação.

Casamentos para a vida

REGRESSEMOS à ciborguização contemporânea: hoje, a ideia de que o corpo maquínico é recauchutável e eventualmente ressuscitável mediante uma sucessão cada vez mais extensa de intervenções protésicas e genéticas (órgãos artificiais, cirurgias plásticas, reprogramações visando a actualização permanente do *upload* orgânico) fazem de novo implodir o dualismo corpo-alma herdado, reaproximando a ideia de corpo da proposta pelas biotecnologias. Por esta via, estaremos, assim, mais próximos do materialismo radical atrás referido. No universo ficcional, a proliferação de *cyborgs* exprime talvez o desejo de que mudemos tão depressa como o mundo que as nossas técnicas mudam – um desejo que não tem sido fácil satisfazer.

No séc. XIX, a percepção da separação entre alma e corpo pelo nascimento das novas imagens e sons indexicais deste mesmo corpo terão, em parte, alterado as regras do jogo: por um momento as imagens pareceram ganhar autonomia, construindo um ecossistema próprio. Mas ao mesmo tempo a fotografia e o cinema introduziram mais intimamente a imagem nas relações corpo-alma, ou corpo-mente. Diz Bragança de Miranda (2012: 94-95) a este respeito, referindo-se àquele momento de suposta deriva:

“A invenção da fotografia e do cinema, mas também do gramofone (...) permite datar o momento em que as imagens se separam dos corpos e iniciam as suas derivas e errâncias”.

Mas de facto essa deriva e essa errância foram apenas momentâneas. As imagens ganharam decerto autonomia, mas muito depressa regressaram à sua antiga natureza de amantes do corpo. As imagens da fotografia e do cinema, bem como os sons do gramofone, só se separaram dos corpos durante o tempo de que necessitaram para se tornarem *espectáculo* no sentido de Guy Debord. Uma vez ganha essa relativa autonomia, regressaram ao convívio íntimo com os corpos de que emanavam, dos quais não quiseram nunca separar-se, como os mimóides de *Solaris* (cf., *infra*, *Dádivas perturbadoras*) não querem separar-se dos seus hospedeiros, daqueles a quem são oferecidos. É um “casamento para a vida”. As representações imagéticas do corpo não “querem” separar-se dele; “querem”, pelo contrário, invadi-lo, apropriar-se dele e transfigurá-lo como o parasita faz com o hospedeiro, operando como nos delírios patológicos de repersonalização vestimentária descritos por Faure, em que alguém fabrica para si vestimentas inventadas de “general”, de “príncipe” ou de “cardeal”. A “imagem de si” interfere na identidade e altera-a, como na máscara carnavalesca, na dança, no teatro ou na performance. Se apenas mimetiza o existente, como a antiga *imago* romana, e se sobrevive ao seu modelo, é porque se tornou, como disse Hanna Arendt, no artefacto que “oferece aos mortais uma estadia num mundo mais durável do que eles próprios”, como fez o retrato durante séculos na pintura e depois fotografia e cinema repetiram, extremando essa contiguidade por via da sua indexicalidade, da co-naturalidade com a coisa ou pessoa re-apresentada.

Fortes da sua co-naturalidade indexical com os corpos materiais que replicavam, impelidas e justificadas pelo *horror vacui* gerado pelo eclipse parcial da alma, as imagens foto-cinematográficas precipitaram-se para ocupar esse lugar deixado vago: primeiro representantes vicariais, depois simulacros, tornaram-se num sucedâneo vitalista do sopro divino que animara Adão (esse ainda apenas feito de barro ou pó), após a criação do novo corpo biotécnico. As imagens contemporâneas do corpo explodem em todos os sentidos como uma tempestade infundável, e fazem sobre esse mesmo corpo a mesma pressão dantes feita pela *natureza-naturante* sobre a aventura humana do mundo: tornam-se parte decisiva do *Lebenswelt* que vivenciamos e modificam-no.

Virtualização da experiência

PARA PENSADORES como Walter Benjamin, porém, vivenciar irreflectidamente o *Lebenswelt* não era sinónimo de experimentar e conhecer o mundo: para ele, a transformação da mera vivência (*erlebnis*) em experiência (*erfahrung*) envolvia *transmissão e narração*. Ora, um dos traços mais glosados da cultura contemporânea é precisamente o empobrecimento radical da experiência a favor do mero fluxo vivencial sensacionista e não reflectido, mal transmitido e mal narrado. Sem memória adquirida e transmitida, a vivência não se transforma em património, perde-se como os sonhos. O excesso de informação, o contacto intenso, mas não transmitido nem narrado, com a proliferação de estímulos perceptivos, grande parte dos quais oriundos das realidades virtuais, impõe-nos a incomunicabilidade do *Lebenswelt* pré-epistemológico e confina-nos às suas fronteiras. Benjamin antecipou esta situação desde *Experiência e Pobreza* (1933), dizendo que “os homens aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente a sua pobreza exterior e interior que algo de *decente* [sic] possa resultar disso”. E pouco depois, em *O Narrador* (1936), associava essa incomunicabilidade à vivência de situações traumáticas profundas, como as que milhões de homens conheceram na primeira guerra mundial. É célebre a passagem em que ele diz que “a cotação da experiência baixou”:

“Dir-se-ia que uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais garantida de todas, passou a faltar-nos: a faculdade de compararmos as nossas experiências. É fácil entender uma das causas deste fenómeno: a cotação da experiência baixou e parece prolongar a sua queda. (...) Com a Grande Guerra tornou-se manifesto um processo que desde então passou a imparável. Pois não nos demos conta, no armistício, que as pessoas voltavam mudas da frente? Não mais ricas, mas mais pobres em matéria de experiência comunicável? E que esperávamos nós? Nunca a experiência fora tão desmentida – a experiência estratégica pela guerra de posições, a experiência material pela inflação, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora para a escola de *tramway* puxado por cavalos achava-se ao ar livre, numa paisagem onde tudo mudara menos as nuvens; e, no campo de acção de correntes mortais e de explosões deletérias, minúsculo, o pobre corpo humano”.

A virtualização da vivência do mundo e a sua tecnicização prolongam e acentuam essa “revisão em baixa da cotação da experiência”, por ampliarem

a terra de ninguém entre aparência e realidade. Esse apagamento progressivo das antigas fronteiras entre real e virtual gerou um novo território desregulado onde se fundem, de modo pouco reflectido, as nossas vivências do mundo: essa terra de ninguém é o nosso novo ecossistema, o nosso novo *habitus*.

Quanto às imagens, embora integrem e em parte constituam esse novo ecossistema e esse novo *habitus* onde a *erlebnis* disputa o espaço à *erfahrung*, elas manifestam-se também como um perfil fugitivo e etéreo da realidade – o perfil que W. G. Sebald (2001) tão sugestivamente esboçou, a propósito da antiga revelação fotográfica, no seu *Austerlitz*:

“O que sempre me fascinou no trabalho fotográfico foi aquele instante em que vemos surgir no papel exposto, e como que vindas do nada, as sombras da realidade, exactamente como as recordações (...) que aparecem em nós a meio da noite e que, mal as queremos reter, subitamente escurecem e nos escapam, como a prova deixada tempo de mais no banho do revelador”.

Não longe da viagem pessoal do Barthes de *La chambre claire* à fotografia, também Maria Gabriela Llansol registou, no seu *Finita*, a perturbação da temporalidade que a imagem fotográfica suscita, mesmo quando revisitada no mero registo do álbum e não no da revelação em laboratório:

“Ontem estive a ver fotografias – toda uma série de movimentos do passado. Também eu vivo agora a experiência da abolição do Tempo. Julgo poder atingir tudo onde tudo está, e cada coisa (que consigo nomear antes que ela tenha ligeiramente passado). É um estado novo que não tinha podido prever no estado antigo” (*loc. cit.*, 119).

Dádivas perturbadoras

AINDA SOB A ÉGIDE DO “EFEITO PIGMALIÃO”, concluirei em paragens mais próximas do cinema tal como o conhecemos, com os seus *doppelgänger*, *cyborgs*, *replicants* e *clones*. A fechar o seu *The Address of the Eye*, Vivian Sobchack (1992: 309) evoca a cena de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) em que Roy, o líder dos *replicants* fugitivos que voltaram à Terra em busca da chave da sua sobrevivência, interroga o homem que fabricou os seus olhos e lhe diz, ironicamente: “Se ao menos pudesses ver o que eu vi com estes teus

olhos”, referindo-se ao que de estranho, terrível ou inimaginável com eles conheceu. Assustado, o homem responde-lhe que não tem respostas para suas perguntas, e que mais lhe valeria fazê-las à Tyrell Corporation, o potentado de engenharia genética que o construiu e programou – e que sabe, portanto, quando será Roy “desactivado”, ou seja, quando “morrerá”. Ignorando o programa de que é mera parte executante mas orgulhoso da qualidade dos artefactos que fabrica, o “fazedor de olhos” de *Blade Runner* é uma metáfora da auto-inocentação do piloto que largou as bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki: *eu só piloto aviões, não sei nada de bombas*.

Os olhos do *replicant* de *Blade Runner* são uma metáfora do cinema e do que os seus filmes vêem: artefactos fabricados por um especialista, são uma sofisticada tecnologia perceptiva concebida para emular o olhar humano como parte do *apparatus* inventado para o replicar e ultrapassar. O filme de Ridley Scott está, de resto, recheado de *gadgets* ópticos (a máquina

*Os gadgets ópticos
de Blade Runner*

do teste Voight-Kampff, amplificadores, *zooms* e reenquadra-
dores de imagens) que ora antecipam, como na ficção tecno-
científica de Jules Verne, utensílios visuais que vieram a
existir, ora constituem futuríveis das “máquinas de ver” do séc. XXI, herdeiras remotas da *camera obscura* de Della Porta e de Vermeer, do *perspectographe* de Albrecht Dürer e do *daguerreotype* de 1837. Mesma coisa para a câmara que grava sonhos em *Até ao fim do mundo* (Wenders, 1991).

Mas a chave de significação antropológica das performances destas “máquinas de ver” continua a ser a frase de Roy: “Se ao menos pudesses ver o que eu vi com estes teus olhos”, porque os dispositivos de *Blade Runner* não se limitam, como o cinema nunca se limitou, a replicar e a emular o olhar humano: o cinema viu e vê coisas que o olhar humano não vê, como já Benjamin (1936) tão insistentemente salientara. Numa era em que passámos a criar vida em laboratório, uma era dominada pelas biotecnologias, pela robótica e pelas nano-tecnologias, esses dispositivos parecerão até, mais cedo do que tarde, simpáticas antiquinhas, comparáveis aos descontinuados *mutoscopes*, *stereoscopes* e *phenakistoscopes* que precederam os filmes e que venderemos aos sábados nas feiras de velharias e nos *marchés aux puces* deste mundo.

Outra metáfora do cinema, inspirada na falsa Helena de Eurípidés e no Pigmalião de Ovídio, são, como vimos atrás, os *mimóides* de *Solaris*, de Tarkovski, mais tarde objecto de *remake* por Soderbergh (2002), embora este tenha deitado fora a dimensão “filosófica” da narrativa. Em ambos os filmes (*Solaris* e *Blade Runner*), depois da *inquietante estranheza* inicial – a

Unheimliche de Freud – causada pelos *replicants/mimóides*, é possível e “natural” (devido à co-naturalidade, ou indexicalidade extrema, que os liga àqueles a que dão corpo) conviver com eles como com pessoas reais e até apaixonarmo-nos por eles, como Pigmalião pela sua Galateia: no final de *Blade Runner*, o protagonista, Deckard, decide fugir com Rachael, *replicant* de última geração, escolhendo-a como companheira em vez de a matar, como deveria ter feito para completar a sua missão. No *Solaris* de Tarkovski, Kelvin reage contra a auto-destruição final da mimóide de Hari, decidindo não regressar à Terra e *aprender a aceitar* as dádivas do planeta. Em ambos os casos, o final da narrativa exprime um passo decisivo de maiêutica socrática, reconhecendo os protagonistas que não avançarão no *nosce te ipsum* (conhece-te a ti próprio) se não aprenderem a viver com duplos tecno-biológicos em (quase) tudo semelhantes aos seus próprios *corpos-vividos*. No filme de Tarkovski como no de Scott, o tema principal é, assim, a longa viagem até ao reconhecimento empático da alteridade e da semelhança radicais – ambas ao mesmo tempo –, até ao difícil estabelecimento de um novo “nós”, de uma nova comunidade, de um novo grupo de pertença e da nova homeostase por ele gerada.

Micro-adenda sobre o humanismo

SERÃO OS CYBORGS “O FUTURO DA HUMANIDADE”? Uma palavra apenas, a título de adenda, sobre a articulação entre tal futuro e a ideia “humanista” herdada do Renascimento: apesar da cyborguização generalizada e do novo *sensorium* técnico-científico que a acompanha, o ensino das artes e da cultura não abdica, nas suas diversas versões e vertentes, da postura genericamente *humanista* – uma postura herdada a que tal ensino está eticamente amarrado pela natureza da sua missão. O substantivo abstracto *humanismo* apenas se tornou comum em meados do século XIX e só se manteve incólume até aos primeiros anos posteriores à segunda guerra mundial: marxistas e personalistas cristãos consideraram-se humanistas; Sartre publicou em 1946 *O existencialismo é um humanismo*, oferecendo à nova filosofia um passado reconhecível e respeitável; até Henri de Lubac, teólogo, reconheceu o humanismo de alguns ateísmos. Felizmente, Fernand Robert investigou a arqueologia do termo: para os italianos do *Quattrocento*, o qualificativo *umanista* designava, antes de mais, um professor de gramática e retórica; e ao longo da segunda metade do século XX, o termo humanismo voltou a

designar sobretudo o período sociocultural e a atitude renascentista cultivada, entre outros, por Petrarca e Erasmo, ou seja: moderou a sua universalidade e relativizou-se.

A postura humanista contemporânea não ignora nem menospreza, portanto, a crítica a que o termo foi sendo sujeito na segunda metade do séc. XX, nem o facto de ele estar, como mostraram Gilmore (*The World of Humanism-1453-1517*, 1952), Panovski (*Renaissance and Renascences in Western Art*, 2 vol., 1960) e Chastel (*l'Âge de l'humanisme*, 1963), historialmente associado a uma ideia de *homem* e de *progresso da humanidade* ainda representada pelo iluminismo, que acreditou na suposta marcha unidireccional de culturas e civilizações – uma ideia que a contemporaneidade abandonou. O humanismo teve, assim, a sua época áurea – um generoso século – mas depois entrou em ocaso e a sua centralidade foi-se discretamente reduzindo. Começou por ser uma ideia que defendia o conjunto dos passos a dar em direcção ao futuro do homem entendido como um universal, mas sobreviveu mal ao diferencialismo antropológico que discutiu criticamente essa universalidade. Humanismo tornou-se, assim, um termo sob suspeita e prudencialmente evitado: quem continuou a usá-lo acriticamente passou a suscitar desconfiança intelectual, porque não entendera que ele exprimia a recaída numa ideologia de que a antropologia se afastou e que caíra em desuso.

Aqui, adoptamo-lo, nessa nova acepção reduzida, como quase sinónimo de *filantropia*, como os dicionários em geral acabaram por o fixar: “teoria ou doutrina que promove a pessoa humana e o seu desenvolvimento; culto do que é humano” (Renan); “movimento assumido pelos humanistas do Renascimento e caracterizado por um esforço de valorização do espírito”; “formação do ser humano pela cultura literária ou científica” (síntese das definições do Robert, J.M.M.). É nesta acepção – fruto dos juízos críticos que o redelimitaram como uma memória póstuma – que os ensinamentos e as pedagogias, incluindo os das artes e das culturas, dele não abdicam: não existem, em princípio, ensinamentos e pedagogias “anti-humanistas”, ou que tenham transformado o humanismo em “lixo da História”.

O reconhecimento dos progressos contínuos da ciborguização e da robotização contemporâneas inscreve-se na mais vasta reflexão sobre a especificidade do humano, como sublinhara Schuhl, também ele um “humanista”, analisando as relações entre máquinas e homens desde a antiguidade até à pesada ressaca da segunda guerra mundial.

Facialidades e *acheiropoietos*

“Porque se comportam as pessoas como se as imagens estivessem vivas, como se as obras de arte tivessem mentes próprias, como se as imagens tivessem o poder de influenciar os seres humanos, pedindo-nos coisas, persuadindo, seduzindo e conduzindo os nossos passos?”

THOMAS MITCHELL, *What Do Pictures Want?*, 2005.

“Oscar Wilde salientou que as pessoas não viam os nevoeiros antes de certos pintores do séc. XIX as terem ensinado a vê-los. E pode dizer-se que ninguém via muita da variedade e da subtileza do semblante humano antes da era do cinema”.

SUSAN SONTAG, «A estética do silêncio», 1967.

“A história da arte é a história de uma sucessão de transgressões bem sucedidas.”

SUSAN SONTAG, *id. ibid.*

“É possível a uma pessoa, independentemente do lugar onde nasceu e onde vive, tornar-se mediterrânica. A mediterraneidade não se herda, adquire-se. É uma distinção, não uma vantagem”.

PEDRAG MATVEJEVITCH, *Breviário Mediterrânico*, 1987.

QUE TEM O CINEMA A VER com os cismas de iconófilos e iconoclastas, com o litígio entre Roma e Bizâncio, com o desejo de dar figura ao invisível ou ao infigurável? Recorde-se a discussão entre Didi-Huberman e Claude Lanzman em torno das quatro fotografias feitas por um *Sonderkommando* em Auschwitz: é legítimo, ilegítimo mostrá-las? Este cisma específico enraíza-se em opções éticas mas a sua origem remonta ao entendimento religioso do que se “pode” e “deve” figurar. Como afirmei desde o *Enquadramento* inicial destes textos, a história do mundo “ocidental” não teria sido a que foi se a igreja de Roma não tivesse desempenhado, desde os seus primeiros tempos, o papel de madrinha da produção de imagens. Séculos antes de Hollywood, Vaticano e seus príncipes montaram e financiaram a principal fábrica de sonhos desse mundo. Por isso, cedo ou tarde, quem se ocupa de artes da imagem (escultura, pintura, fotografia, cinema, instalação...), ou sobre elas pensa, é confrontado com a questão de saber o que se operou no cristianismo, originariamente herdeiro da tradição mosaísta e da interdição de figurar, para que ele se tenha tornado na principal máquina figurativa daquilo a que chamamos “Ocidente”, desde o fim da antiguidade clássica ao milénio da Idade Média, ao Renascimento e ao barroco.

Como se articula tal reflexão com a que o cinema nos propõe? Recorde-se o que atrás (v. *Que coisa é o filme*) disse, evocando Deleuze e Kristeva, sobre a “catolicidade” do cinema e sobre a sua propensão para acalentar crenças, especialmente a crença *num mundo que é preciso tornar visível*, figurando-o. Logo nesse *Enquadramento* admiti que, para pensar o cinema, teria de regressar ao diferendo entre iconófilos e iconoclastas e à centralidade da figuração, sobretudo na catolicidade, apesar das longas hesitações teológicas do Vaticano sobre o estatuto das imagens e da correcção violenta e dogmática dessas hesitações pelo concílio de Trento (1545–63), motor do centralismo papal na luta contra os reformismos protestantes.

É esse desvio que agora faço, na forma de um exercício compreensivo, revisitando o tempo em que as igrejas de Roma e Bizâncio discutiram o papel das imagens nos seus cultos e cederam, cada uma a seu modo, aos poderes dessas imagens. A questão foi originalmente mediterrânica e jogou-se entre Jerusalém, Roma e Bizâncio (ligada ao Egeu pelo mar de Mármara), mas também no Egipto com a sua arte copta do Fayum e em Cartago, Chipre e Creta, em Éfeso e Edessa e na posteridade das paragens de Saulo de Tarso na Cesareia e em Sídon, Salamina e Antióquia, em Rodes, Patmos e Samos, na Galácia, Mísia e Macedónia, depois pela costa da Tessália até Atenas e em cativoiro a caminho de Roma, por Malta e Messina. Questão a que é

impossível escapar, porque, nesse mundo cristão de que somos herdeiros, ela sempre acompanhou as modalidades de figuração da divindade, e por extensão as do sagrado. Questão decisiva, ainda, a um tempo figural e narrativa, porque a compulsão para figurar o Antigo e o Novo Testamentos formatou, em boa parte, a história das artes desse Ocidente cristão, amarrando-se aos textos *kerigmáticos* fundadores da nova crença, como a figuração grega e romana se tinham amarrado às suas teofanias, aos seus mitos e fábulas, aos seus grandes textos épicos, esboçando primeiro uma incerta fronteira, e depois uma vasta terra de ninguém, entre sagrado e profano.

As áreas de investigação que recobrem o vasto período que vai da arte paleocristã à Bizâncio pós-iconoclasma e à lenta aurora da Idade Média estão desde há muito estabilizadas nas histórias das artes, têm sido objecto de fecundas abordagens multidisciplinares e a sua imensa bibliografia especializada não tem parado de crescer, hoje mais acessível devido à progressiva difusão digitalizada de parte dos seus documentos. Não sendo nelas especialista, o que aqui me interessa é a consideração de alguns dos seus elementos característicos como a frontalidade retratista, a passagem da representação mimética à figuração da encarnação divina geradora de uma κοινή (*koimê*, *língua helenística comum*) e de uma αἴσθησις (*aisthesis*, percepção pelos sentidos e pelo intelecto) próprias, a complexa apresentação, pelas formas picturais, dos sentidos da παρουσία (*parousia*, a espera pela segunda vinda do Cristo), e o modo como a teologia se foi relacionando com elas, tentando domar e gerir a contradição entre a tendência para o regresso à idolatria via figurações cristãs e a pesada herança da interdição de figurar o divino, vinda da tradição mosaísta.

Deixo a um especialista (Veyne, 1987: 14-15), a tarefa de caracterizar, de um só fôlego, esse mundo imperial romano que fez sua a civilização helenística, adoptando, ao longo de cinco séculos de aculturação, a sua cultura, arte e religião, antes de nele intervir o cristianismo e a liberdade de culto outorgada por Constantino:

“...No momento em que começa a presente história reina uma civilização mundial (à medida do universo daquele tempo), de Gibraltar ao Indo: a civilização helenística. Um povo situado à margem, também ele helenizado, os romanos, conquista esta área cultural e completa a sua helenização. (...) Roma tornou-se grega exactamente como o Japão contemporâneo se tornou um país do Ocidente. (...) Os romanos são um povo que teve como cultura a cultura de um outro povo, os gregos.”

A tradição mosaísta – a de Moisés, Ezequiel, Josias, iconoclastas que exprimiram a reacção do monoteísmo contra a materialização do divino nos ídolos do politeísmo – viu-se ameaçada desde o séc. II e sempre coabitou com a iconofilia popular, mas resistiu até aos séculos VIII e IX, no iconoclasma de Bizâncio. Quando este se extinguiu, cristãos orientais e ocidentais ultrapassaram “irreversivelmente” o interdito de figuração, passando a acarinhar e a proteger esta última, ao mesmo tempo que tentavam, por diversos meios, regulá-la (mas seguindo diferentes caminhos a partir do cisma de 1054 e da separação litigiosa das igrejas romana e bizantina). Nas artes do Ocidente cristão, a prevalência dos temas bíblicos só voltaria a ser posta em causa pelo regresso à figuração “clássica” e “humanista” da Renascença, e, ainda aí, de forma transitória e matizada. Didi-Huberman (1990: 608-621) coloca a questão de forma expressiva, atento ao seu pendor paradoxal:

*A vitória
da iconofilia
popular*

“Viremo-nos (...) para esse Ocidente cristão cujo posicionamento face aos objectos figurativos é, a vários títulos, exemplar. Nenhuma outra cultura produziu tal quantidade de documentos e de monumentos figurados: os iconoclastas e as destruições de todos os géneros nunca conseguiram reduzir essa impressão de que o Ocidente viveu, desde a aurora da Idade Média, num universo social e religioso onde os homens se moviam sob o olhar, ou mesmo sob a autoridade, das miríades de imagens que iam fabricando com diversos fins – fins que o antropólogo e o historiador devem elucidar tanto quanto possível. A produção e a extraordinária difusão desses objectos figurativos são tanto mais impressionantes quanto, à partida, se fundaram num ódio às imagens ou ‘ídolos’ pagãos, servindo, enquanto ‘ícones’, em questões de crença constantemente expressas em termos de *não-visibilidade*, de *além*, de Verbo divino... Este duplo paradoxo põe-nos imediatamente no âmago do problema: que devemos entender por *figura* no mundo cristão?”

Por outras palavras, o que distingue essa *figura do mundo cristão* da esmagadora figuração clássica grega e helenística, o que distingue o εἰκόν (ícone) cristão do εἶδωλον (ídolo) pagão, o que o separa dos retratos frontais e das figurações da vida quotidiana nos frescos de Pompeia, dos frescos e baixos-relevos dos sarcófagos romanos – questão tão genuinamente hegeliana, que sempre pôs em jogo a relação entre a manifestação artística e o *espírito*? O que emerge, no mundo cristão, que não tivesse já surgido antes dele? A resposta a esta questão é aparentemente simples: do ponto de vista

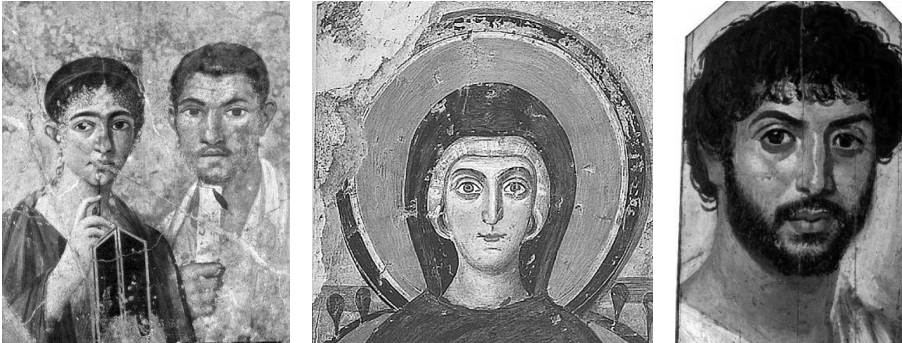
da teologia cristã dos primeiros séculos, o que emerge nessa “nova” iconografia ainda *naïve*, que teima em se impor contra a iconoclastia mosaísta mas evita mal as acusações de idolatria, é a “figuração do infigurável”, a “visibilização do invisível”. Essa iconografia tenta ultrapassar, sem a rejeitar, a representação mimética (condenada por produzir ídolos), e instalar a figurabilidade da encarnação; se ainda procura a semelhança retratista com o modelo, privilegia a “verdade” figural do Verbo feito carne. Na sua gênese, como sabem os historiadores (Küng, 1994: 214-230), parte dessa “nova” figuração cristã, e sobretudo a sua discussão, é Oriental, embora ecoando por todo o Ocidente cristão, das contemporizações da igreja de Roma aos radicalismos da Europa carolíngia. As questões (anatemizantes e mortíferas) com ela relacionadas explodem em Bizâncio, sob o olhar atento das restantes Igrejas:

“... Se as basílicas constantinianas e os seus mosaicos ainda eram comuns às Igrejas do Oriente e do Ocidente, os ícones (em grego *eikôn*, ‘imagem’) são o resultado de um desenvolvimento especificamente oriental. Este desenvolvimento ocorreu sobretudo nos séculos VII-VIII [segundo outros autores desde o séc. VI ou antes, como veremos, *n.a.*], quando as imagens já não desempenhavam apenas o papel de um piedoso memorial, mas eram objecto de uma veneração cultural: esperava-se delas que propiciassem o socorro do santo correspondente. Na época do Império Romano, toda a veneração de imagens era ainda tabu na Igreja (...). Eusébio, por exemplo, banira toda a representação figurada, inclusive a da humanidade terrestre de Cristo (...). No final do séc. IV, Epifânio de Salamina ainda denunciava o culto das imagens, no qual só via uma nova forma de culto dos ídolos” (Küng, 219-220).

Objectar-se-á a Küng que a sua leitura se inscreve numa tradição que menospreza a importância da arte paleo-cristã de Roma, essa arte popular nascida da iconografia do Império, e que começou por recuperar desta última temas pagãos como o eterno retorno das estações do ano (vida para além da morte), a fénix (ressurreição), os jardins (metáforas do paraíso), o navio (viagem iniciática), a palma (bandeira celebratória). Fê-lo, primeiro como arte funerária – frescos das catacumbas, esculturas dos sarcófagos – ilustrando a *commendatio animæ*, depois nos baptistérios como em Dura Europos, e isto desde finais do séc. II e durante todo o III, quando surgem figurações do Bom Pastor (Ezequiel, XXXIV, 12; Lucas, XV, 4; João, X, 11), da fracção

O *Cristo Basileus*,
Imperator,
Cosmocreator

do pão na última ceia, dos ciclos de milagres de Cristo e de Pedro, pintados de modo ora “naturalista” ora “expressionista”. Tradição que menospreza, ainda, a arte cristã triunfal de finais do séc. IV e seguintes, nascida da liberdade de culto em 313, da oficialização do cristianismo por Teodósio I (379-395) e da fusão entre *pax romana* e *pax christiana*: a iconografia imperial, centrada na figura majestática do *imperator* ou *basileus*, desloca-se então para a figuração do Cristo, que surge entronizado, *Cosmocreator* rodeado de assessores (e já não de discípulos), a quem transmite a *traditio legis*; ou de pé, empunhando a cruz que simboliza a sua vitória. Nesse séc. IV, enquanto a capital do Império muda de Roma para Constantinopla, mas sobretudo nos séculos seguintes e a Oriente, o vasto programa de construção de basílicas, lugares de culto, *martiria*, baptistérios, financiado por donativos imperiais e da aristocracia recentemente convertida, propulsiona as artes visuais, encarregadas de decorar os novos espaços cristãos, vindos das catacumbas mas agora triunfantes à luz do dia.



Casal romano: pintura mural numa casa de Pompeia, século I d.C.. A Virgem: catacumbas de Comodilla, Roma, séc. II d.C.. Retrato funerário do Fayum, sécs. II ou III d.C..

De facto, no seio da *orbis* romana do séc. III e seguintes, estabeleceu-se uma κοινή artística cristã, uma linguagem comum ao conjunto do Império (pensemos na arte copta e nos retratos frontais do Fayum, alguns do séc. I), e onde diversas influências regionais desempenham papel constitutivo. Dir-se-ia, parafraseando Hubert Damish (1984: 37), e por analogia com o conceito foucaultiano de *epistemê* e o de *paradigma* de Thomas Kuhn, que entre Roma e Bizâncio se desenvolveu uma αἰσθησις (*aistêsis*) entendida como “rede de vínculos estruturais e dos princípios reguladores, (...) dos meios técnicos (...), dos paradigmas formais e das semelhanças culturais e ideológicas, na qual se enreda a arte de uma época dada”.

A relevância de Bizâncio neste contexto prende-se com a natureza específica do ícone – objecto de culto também ali imposto pela crença popular – e por ser ali que vieram a extremar-se, durante o iconoclasma, as questões teológicas da figuração da divindade: o II concílio de Constantinopla dera, em 692, indicação para se figurar o Cristo “de acordo com o seu aspecto humano”. Mas essa determinação teológica terá propiciado mais idolatria – entre teologia e culto popular sempre houve um jogo do gato e do rato – e o conflito sobre a figuração do Deus-homem ganhou em seguida, no mundo bizantino, a maior amplitude histórica até então conhecida, exigindo a sua solução novas formulações teológicas, indispensáveis para sustentar a *koinè* artística e a consistência relativa da crença e suas manifestações.

A obsessão de figurar o infigurável

TÃO VULNERÁVEL, desde o princípio, a tornar-se veículo de uma nova idolatria, com que argumentário veio a “figuração do infigurável”, a “visibilização do invisível”, a tornar-se idiossincraticamente cristã? A resposta a esta questão foi morosamente construída durante o iconoclasma bizantino pelos teólogos iconófilos João Damasceno (n. *circa* 676, morte entre 754 e 787) o patriarca Nicéforo (758-829) e Teodoro Studita (759-826), cujas doutrinas dominaram a teologia em torno do segundo concílio de Niceia (787) e depois dele (Parry, 1989: 164-183). E a sua chave-mestra é a seguinte: ao *encarnar*, o Deus *infigurável* e *invisível* tornou-se *figura*, *visível*. Como diz Didi-Huberman (*loc. cit.*, 611), apoiando-se no evangelho de João: esse rochedo sobre o qual se ergueu toda uma crença, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, a divina “humanização” (Arasse, 2000), tornou-se “na parada (*enjeu*) absoluta de toda a figuração”. No fundamental, toda a questão passou a residir no confronto entre os dois designativos, εἰδῶλον (ídolo) e εἰκόν (ícone): ídolo designando a totalidade das figurações que precedem a emergência e a socialização do cristianismo como aparelho de poder; ícone designando a imagem que figura a *verdade* da encarnação/humanização. Ídolo refere-se às mil formas enganadoras da *aparência*; ícone refere-se à *aparição* do novo *factum* que, para os cristãos, mudou o mundo, a natureza e o destino da aventura humana.

A “humanização”
divina

Esta parada retórica em torno da figuração do Deus-homem, que hoje nos parece limitada a uma logomaquia trivial, estava destinada a inscrever-se, com numerosos avanços e recuos, na longa duração: Niceia II não pôs

termo ao iconoclasma, e, quando este se extinguiu, seguiram-se, bem para além do cisma posterior, séculos de reiteração do argumentário conciliar: ainda no séc. XV, Bernardino de Siena (*apud* Huberman, *id. ibid.*) escreveria, na sua língua escolástica, e glosando ecos de João Damasceno em Bizâncio, que “o infigurável [se mostrou] na figura (...), o incircunscritível no lugar, o invisível na visão”. Mas a matriz da doutrina iconófila fora, de facto, estabelecida de forma simples pelo evangelho de João – o mais tardio dos quatro adoptados pelo cânone e muito distinto dos três sinópticos que o precederam – na sua narrativa da última ceia, numa passagem de diálogo entre Jesus e Filipe (João, XIV, 8-10):

“Filipe disse-lhe: ‘Senhor, mostra-nos o Pai e isso bastar-nos-á’. Jesus disse-lhe: ‘Há tanto tempo que estou convosco e tu não me conheces, Filipe? Quem me viu, viu o Pai. Como podes tu dizer: ‘Mostra-nos o Pai’? Não acreditas que eu estou no Pai e que o Pai está em mim?’”

“Quem me viu, viu o Pai”. Ou seja: quem o viu, viu a *consustancialidade* na encarnação/humanação. Inumeramente citada através dos tempos para fundar a visibilidade do Deus cristão tornado *figura* humana, esta passagem de diálogo da última ceia viria também a reiterar a importância do *ver*, do *ver e crer*, do *ver para crer*, do *ver* fundador de *crença*, no cristianismo (mesmo e sobretudo se é preciso *ver* o invisível, *ver* o que não está lá para ser visto) – tão decisivo como a crença na ressurreição, diante da visão do túmulo vazio. A prevalência do *ver* sobre os restantes sentidos enraíza-se em Platão e desmerece a exigência háptica, táctil, de Tomé, o discípulo incrédulo que precisou de tocar a chaga, de pôr o dedo na ferida para acreditar. Esse *ver* é simultaneamente *transcendente* (exige que se veja *através de*, *para além de*...), mas ao mesmo tempo empírico e *imanente* (exerce-se nos limites da experiência). Transcendência e imanência não mais deixarão de se disputar no território da figuração e do visível: quando Niceia II concede que venerar uma imagem é venerar o *protótipo*, o referente nela figurado, foge à imanência para favorecer a mais conveniente transcendência (deve venerar-se, *através* da mediação da imagem, o que está *para além*, *por detrás* dela). O artefacto artístico passa a dar testemunho da “presença de uma ausência”.

A doutrina de Niceia II

NICEIA II RESTABELECE temporariamente o uso das imagens, relegitimando-as por direito de tradição, e porque o seu culto – como explicitam, incansavelmente, os teólogos *iconodulos*, ou iconófilos dos séculos VIII e IX – não as tem a elas por objecto, mas sim aos seus modelos (assim se afastando os ícones cristãos dos ídolos do paganismo). A doutrina de Niceia é aceite pelas Igrejas (à excepção da carolíngia), mas anos depois, em 813, o exército traz para o poder um novo imperador vindo da Ásia Menor, que restabelece o iconoclasma. Entretanto, porém, os teólogos iconófilos tinham fixado a doutrina da veneração (e não da adoração) dos ícones, dirigida ao protótipo, cuja presença era garantida pela imagem. Recordem-se os termos em que o concílio autorizou o culto, embora sem pôr termo à querela, que se manteve por mais meio século (Denzinger, 1854; Küng, *op.cit.*, 223-224):

*Entre veneração
e adoração*

“Quanto mais se olhar (...) para estas representações figuradas, mais os que as contemplarem serão levados a recordar-se dos modelos originais, a aspirar a eles e a testemunhar-lhes, ao beijá-los, uma veneração respeitosa [*timetikê proskinesis*], sem que seja uma adoração [*latreia*] verdadeira segundo a nossa fé, que só convém a Deus e a mais ninguém. Mas, do mesmo modo que se faz para a imagem da cruz preciosa e vivificante, para os Santos Evangelhos e para os outros objectos e monumentos sagrados, ofertar-se-á incenso e luz em sua honra, segundo o piedoso costume dos antigos. Com efeito, a reverência prestada a uma imagem remonta ao modelo original [*prototypos*] (Basílio, o Grande). Todo aquele que venera uma imagem venera nela a realidade que aí está representada”.

Monumentos sagrados, incenso e luz são ainda *meios* de Belting e reafirmação do *ver* transcendente de que falei atrás. Escreve, por sua vez, Jolivet-Lévy (*loc. cit.*), em termos que revelam a resiliência do paradigma da representação mimética e da semelhança (Belting, 1994), mas transformados em estereótipos e convenções plásticas autorizadas:

“Ícone e protótipo [ou modelo] não são da mesma essência, mas estão ligados pela *semelhança* [itálico nosso]. Da concepção do ícone, reflexo do protótipo e veículo da energia divina, decorrem as principais características da arte dos ícones: fidelidade a tipos iconográficos consagrados pela tradição e adopção de um estilo hierático, espiritualizado, apropriado a exprimir a presença do sagrado”.

*Reflexos
do modelo*

Consagrados pela tradição: em grande parte, os pintores inspiravam-se uns nos outros e nos ordenamentos que os regiam, procurando em predecessores ou na autoridade eclesial figurações a que se mantivessem fiéis. Küng chama a atenção, de passagem, para um importante argumentário neo-platónico vindo em apoio da reconciliação entre teólogos e devoção popular, e que estipulou a *participação* da imagem no seu protótipo divino:

“A veneração de que se rodeava a imagem dirigia-se ao original: ela visava, em realidade, Cristo, Maria ou os santos... Explicava-se agora isto em linguagem platónica: a imagem feita pela mão do homem *participava* [sublinhado nosso] do seu original divino. (...) Quem beija o ícone, diz-se agora, beija Cristo e os santos em si mesmos, cuja potência e graça estão presentes na imagem” (*loc. cit.*).

E, argumentando a favor dos ícones contra o iconoclasma, escreveria João Damasceno, cujos escritos são um contributo maior para a inscrição da cultura iconófila (é esta sua fórmula que já encontrámos, reescrita por Bernardino de Siena, no séc. XV):

“Visto que o invisível, tendo-se revestido da carne, apareceu visível, podes figurar a semelhança do Cristo que se fez Teofania”.

Jesus: a invenção do protótipo icónico

FIGURAR “A SEMELHANÇA”: mas com base em que protótipo, se em Roma e Bizâncio se chegara a pintar o Cristo, no séc. IV, como um jovem imberbe de cabelos claros e encaracolados (como em muitas figurações do *Bom Pastor*), e se esse jovem imberbe, que nos encara com os seus grandes olhos, exigindo o *double gaze*, é ainda o “Cristo entronizado” pintado por Godesclac (parente de Carlos Magno), em 781-783? Para fixar um modelo e na tentativa de o impor, o próprio João Damasceno descreveria nos seguintes termos a figura do *salvador*, em que alguns dos meus leitores reconhecerão as imagens sobrevividas até à catequese da sua infância, e as figurações do Cristo preferidas por Hollywood:

“Estatura elevada, abundantes sobrancelhas, olhos graciosos, nariz bem proporcionado, cabeleira encaracolada, atitude levemente curvada, tez distinta, barba escura, rosto trigueiro como o da Virgem, dedos longos, voz sonora, palavra

suave. Extremamente agradável de carácter, ele é calmo, resignado, paciente, cheio de todas as virtudes que a razão figura num Deus-homem” (Marcadé, 1989: 744-750).

O teólogo ditava, assim, ao artista, as formas convenientes do que havia a figurar, impondo-lhe o *protótipo inventado* mais aconselhável e também, já então, mais frequente e mais copiado pelos pintores. Na Igreja ocidental circulou, por seu turno, uma carta apócrifa de Lentullus, pró-consul da Palestina, ao Senado de Roma, onde o Cristo era descrito nos seguintes termos:

“Homem de estatura elevada, delgado, de face severa e cheia de virtudes (...). Cabelos cor de vinho: caem, até às orelhas, em anéis sombrios; das orelhas aos ombros, são ondulantes e brilhantes; dos ombros à cintura, partem-se em duas metades, como o usam os nazarenos. A testa é alta e pura; o rosto, liso e levemente avermelhado; o seu porte é doce e carinhoso; o nariz e a boca são perfeitos; a barba é espessa, da cor dos cabelos; os olhos são azuis claros” (*id. ibid.*).

A principal exceção à adopção da doutrina de Niceia II, é, temporariamente, a de Carlos Magno, cabeça da Europa carolíngia, que faz frente aos iconófilos de Bizâncio e rejeita a veneração das imagens – o que sugere a repercussão, no mundo cristão dos séculos VIII e IX, do que estava em causa no iconoclasma oriental. Nos termos de Didi-Huberman («Art et Théologie», *loc. cit.*):

“...Em 790, Carlos Magno em pessoa fazia explodir um novo imbroglío teológico-político, recusando as conclusões do concílio de Niceia (...) ‘porque não foi com pintura que o Cristo nos salvou’ (*Libri carolini*, II, 28). E o bispo Cláudio, de Turim, no início do séc. IX, levou esta postura ao excesso, mandando destruir todas as imagens nas igrejas, mandando queimar cruces e condenando o culto das relíquias. Casuisticamente, a Igreja romana tentava reprimir a intransigência iconoclasta, sem, porém, elaborar uma verdadeira defesa teológica da imagem comparável à que os *iconodulos* bizantinos (...) se tinham encarniçado em erguer. O papa, em geral, contemporizava, tentava ser ‘realista’ e fazia por impor uma posição intermédia entre os riscos de comportamentos idólatras, por um lado, e as heresias iconoclastas, por outro”.

“Não foi com
pintura que o Cristo
nos salvou”

Se inicialmente o cristianismo herdara a interdição mosaísta das imagens, se Clemente de Alexandria e Tertuliano na sua Cartago tinham expresso, com extrema violência, o ódio ao mundo visível, o II Concílio de Niceia, cinco séculos depois, e muito mais tarde o Grande Concílio de Moscovo, de 1666-1667, voltaram a distinguir a figuração autónoma do Pai, radicalmente inacessível e “fonte” da divindade, e a do Filho, sua “imagem”, mantendo a interdição da primeira (interdição por vezes violada nas igrejas “ocidentais”). De iconoclasma em iconoclasma, o ícone foi-se rejustificando com base na *crisologia*: o Deus do Antigo Testamento manteve-se infigurável; o do Novo, o da *boa nova*, ofereceu aos homens a sua imagem incarnada/humanada.

Entre iconoclastas e iconófilos, a teologia cristã regulou, em parte, os primeiros séculos da figuração iconográfica, tentando mantê-la obediente à exegese autorizada mas cedendo à fome de “imagens santas” da devoção popular. Apesar da vitória teológica aparentemente irreversível dos iconófilos de Bizâncio, a questão atravessou grande parte da história da figuração: a *Reforma* viria a gerar, no séc. XVI, um novo iconoclasma, desta vez no coração da Europa. Dir-se-á que, então, na luta dos reformadores contra Roma e a sua teologia, no seu combate à corrupção, às indulgências e ao culto dos santos, ao purgatório, aos sacramentos, ao estatuto da Virgem, a questão das imagens foi relegada para segundo plano. Mas Lutero proibiu o seu culto (embora não o seu *uso*), Zwingli mandou-as queimar e o rigor de Calvino contra elas é iniludível.

A doutrina bem diz “Quem me viu, viu o Pai”, circunscrevendo ao Filho a visibilidade do primeiro. Mas para nele *ver* o quê? Em Roma, como na arte copta ou em Bizâncio, os pintores procuram e encontram, onde podem, as formas práticas dessa nova figurabilidade – é esse o seu problema. E em primeiro lugar copiam os que os precedem na estabilização do cânone figurado, ou obedecem aos esboços da sua escola. Mas ao mesmo tempo eles sabem, como Praxíteles e os retratistas de Pompeia ou do Fayum, que tal figurabilidade depende da imanência das formas que são capazes de propor, depende do que fica inscrito na materialidade da pintura; e que a transcendência é filha de uma teologia em apuros, incomodada pela imanência geradora de idolatria.

Dito de outro modo, a transcendência é uma *poética* defensiva e de exégetas, que faz passar do *não-ser* ao *ser* uma interpretação e a estabiliza, insistindo sempre na necessidade do cânone; a imanência, por sua vez, é uma *poética* mais volátil, vinda das *τέχναι* do artista, que faz passar do *não-ser*

ao *ser* a obra propriamente dita na sua materialidade, no que é capaz de figurar. Está, assim, encenada uma inextinguível guerra de posições, onde transcendência e imanência se tornam antagonistas mortais, como ainda a encíclica *Pascendi Dominici Gregis* (Pio X, 1907) exprimiu, acusando os imanentistas de serem os principais fautores dos “erros do modernismo”. Transcendência e imanência sabem que, perdendo uma delas território face à outra, se arrisca a não ser senão a imaterial sétima face do dado que se imobilizou diante do nosso olhar – sétima face que nunca veremos pegando no dado e procurando-a, e cuja existência só pode ser garantida pelos *olhos da alma*, pela crença. E, ao contrário dos seus pares bizantinos, mais vigiados e censurados pelo aparelho, os pintores da Igreja do Ocidente procuram expressões pessoais para as formas canónicas, conquistando, pouco a pouco, uma relativa liberdade figurar.

Frontalidade

OS CRISTOS BIZANTINOS olham nos olhos o observador. A frontalidade, muitas vezes associada à imobilidade, à *στάσις* (*stasis*) do figurado, designa a vista frontal de figuras (designadamente humanas, mas também de animais e de objectos) numa obra de arte, e em primeiro lugar na pintura. O olhar frontal interpela directamente, “olhos nos olhos”, o do observador, seguindo-o quando este se desloca de um lado para o outro da figura pintada. Efeito especular, portanto, ou efeito das “máquinas de quatro olhos”, as de *eye-to-eye contact*, “rostos (...) ligados dois a dois” pelo olhar (Deleuze e Guattari, 1980: 208 e 217). A frontalidade tornou-se uma das questões que atravessam toda a reflexão, até hoje, sobre as imagens e as artes. No cinema foi interdita durante anos: o actor não olhava para a câmara sob pena de destruir o mundo, fechado sobre si mesmo, da ficção filmada. No teatro foi longamente designada por “facialidade”, por pôr frente a frente o actor, portador de ficção, e o espectador que o encara (Mervant-Roux, 2008). Na antiguidade romana tardia, nos frescos de Pompeia, na pintura paleocristã, nos retratos funerários do Fayum mas também nos ícones bizantinos, na pintura carolíngia, o olhar frontal da figura pintada significou sucessivamente a boa índole do cidadão figurado, a afirmação de um protagonismo relevante, e depois santidade, ou omnisciência, ou que estamos diante do imperador, do monarca, hieraticamente figurados. Mas a frontalidade não é universal: a cabeça de perfil foi, no Egipto antigo,

Eye-to-eye
contact

dominante na figuração de deuses e homens, embora com exceções (retratos funerários, precisamente); e são raros os exemplos de frontalidade na figuração de deuses em vasos gregos.

Antes, porém, de convir à santidade, ao Deus-homem ou ao imperador, a frontalidade pictural serviu para exprimir a pessoa, o homem ou a mulher assim figurados, como se nos olhassem e nos interpelassem directamente. Paul Veyne abre a sua introdução ao “Império Romano” (*loc. cit.*: 20-21) comentando o retrato frontal de um casal, encontrado em Pompeia, portanto anterior a 79 d.C., na casa dita de Terentius Neo – retrato semelhante aos do Fayum, no Egipto romano – e que, na lenta transição do paganismo helenístico e de Roma para o cristianismo, parece prefigurar a passagem do “homem cívico” ao “homem interior”:

“Com eles quebra-se o gelo: para os conhecer basta olhá-los nos olhos; eles próprios nos olham dessa maneira. Não é em todas as épocas que a arte do retrato admite uma tal troca de olhares. Este homem e esta mulher não são objectos, na medida em que nos vêem. (...) São o que nós somos e os olhares trocam-se, em igualdade, por um valor comum. (...) Este homem e esta mulher eram suficientemente ricos para se fazerem pintar. Só na aparência são simples indivíduos; este retrato, que poderíamos tomar por um instantâneo, fixou, como por acaso, as suas identidades [como] tipos individualizados de uma sociedade que se quer, simultaneamente, natural e ideal. O instante coincide com uma verdade sem idade e o indivíduo é uma essência”.

Séculos mais tarde, quando, experimentada pelo cristianismo desde as catacumbas, a frontalidade já adquiriu um claro valor religioso, passamos a vê-la proliferar em frontispícios de sacramentários, livros de salmos, leccionários: entre mil exemplos possíveis, veja-se Lucas no Evangelho de St.º. Agostinho ou de S. Cuthbert de Lindisfarne (século VII), o mesmo Lucas nos Evangelhos de Chad ou de Lichfield (*circa* 700). Como atributo de poder espiritual ou imperial, a figuração frontal, que se estende do séc. I d.C. romano até à Bizâncio pós-iconoclasma, ver-se-á revitalizada pelo revivalismo romano dos séculos IX e X, estendendo-se a carolíngios e ottonianos. O seu uso em pintura foi por vezes descrito como exprimindo insuficiência técnica por parte do artista – o que é manifesto em parte da pintura das catacumbas, da arte paleo-cristã no seu conjunto, mas também em Bizâncio e nos alvares da Idade Média. Mas Arnold Hauser (2003: 35) respondeu a esta crítica desde 1951:

“A atribuição da frontalidade à ausência de capacidade técnica básica pode justificar-se em certa medida, mas o obstinado regresso a esta técnica, mesmo em períodos onde não estão em causa limitações involuntárias da intenção artística, exige outra explicação. Na representação frontal da figura humana, o virar para a frente da parte superior do corpo exprime uma relação directa e definida com o observador (...) A antiga arte oriental (...) estabelece uma aproximação directa com o sujeito receptor: é uma arte que ao mesmo tempo pede o respeito do público e mostra respeitá-lo”.

Comentando a figuração frontal do rei Harold na tapeçaria de Bayeux, Howard Bloch (2007) anota que a sua função é “ver e ser visto”, em contraste com a multidão dos restantes figurados, de perfil ou a três quartos, todos eles envolvidos na acção: “como na arte bizantina, a figuração de perfil é adequada à acção, enquanto a frontal se apropria ao sagrado”, ao poder imperial e à sua representação majestática, como nos mosaicos de Justiniano e Teodora. Salienta o mesmo autor (*loc. cit.*):

“Os mosaicos [bizantinos] incorporaram um sistema moral em que a frontalidade era reservada aos santos e os perfis às figuras satânicas – Satanás na Tentação, Judas na Última Ceia ou traíndo no horto das oliveiras. Como observou Otto Demus, (2008) o olhar dos moralmente abjectos ‘não devia cruzar-se com o do observador’: a teoria iconográfica e o medo popular do mau olhado andavam de mãos dadas”.

*O mau
olhado*

Estádio do espelho, Gaze

A EXPERIÊNCIA da frontalidade – o olhar do outro que se fixa e se projecta em nós a partir da sua imagem frontal – remete directamente para a herança do “estádio do espelho” (*stade du miroir*) lacanianiano, o processo em que a criança percebe a sua própria imagem no espelho, vendo inicialmente nela um desconhecido mas identificando-a depois como sua. Deste modo, antecipa a apreensão e o domínio da sua unidade corporal e concretiza a sua individuação como sujeito/corpo separado dos outros mas vivendo entre outros. O processo decorre entre os 6 e os 18 meses de vida, precedendo a coordenação motora. Retomando, em 1949, um seu primeiro texto de 1936 sobre o mesmo tema, escreve Lacan:

“Basta entender o estádio do espelho *como uma identificação* no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando este assume uma imagem – cuja predestinação, para efeito de fase, é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo de *imago*. A assunção jubilatória da sua imagem pelo ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação, que o pequeno homem é nesta fase *infans*, parece-nos, assim, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica onde o *eu* se precipita numa forma (*gestalt*) primordial, antes de se objectivar na dialéctica da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, a sua função de sujeito” (Lacan, 1949: 449-455).

Poucas linhas depois, referindo-se de novo à *imago* especular, Lacan sublinhará a sua eficácia simbólica (expressão que toma de empréstimo ao Claude Lévi-Strauss de «L'efficacité symbolique», *Revue d'histoire des religions*, Janeiro-Março de 1949) e dirá que ela parece constituir o limiar do mundo visível:

“No que toca às imagos (...), de que é privilégio nosso vermos perfilarem-se, na nossa experiência quotidiana e na penumbra da eficácia simbólica, os rostos velados, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível” (*id. ibid.*).

Ora, se é na imagem especular do sujeito que se funda, para este, o mundo visível, isso significa também que é nela que se funda a posição de *spectator* de cada um de nós. É por esse motivo que numerosos autores passaram a admitir que, depois de Lacan, a reflexão sobre as artes, designadamente sobre a escultura, a pintura, a fotografia e o cinema, mudou – porque ele influenciou de modo decisivo todos os estudos em espectadorialidade. A dinâmica dos mimetismos homeomórficos e heteromórficos (o eu torna-se semelhante a outros e procura nos outros semelhanças consigo mesmo) é simultaneamente, dirá ainda Lacan, “formativa” e “erógena”, perpetuando a sua matriz cognitiva e libidinal.

Mais especificamente, os escritos de Lacan sobre o “estádio do espelho” tiveram repercussão directa na teoria fílmica a partir da década de 70 do séc. XX (Metz, 1975: 3-55 e 108-135, apesar deste autor preferir a definição de um “estado fílmico” à de Lacan), por se ter entendido que a imagem especular fundava globalmente o olhar, o “look”, *the Gaze* (originalmente o olhar fixo, intenso, deliberado que enfrentamos nas representações frontais – o *gaze of direct adress* –, ou que o *spectator* usa, por seu turno, para

retribuir esse olhar ou para ver alguma coisa), mas que passou mais genericamente a designar as diversas formas de olhar, incluindo a de um autor (de imagens) em determinada obra. Este *Gaze* envolve também as relações de poder que ele próprio estabelece, como anota Jonathan Schroeder (1998: 208):

“*To gaze* implica mais que *olhar para* – significa uma relação psicológica de poder em que o *gazer* é superior ao objecto do *gaze*”.

Nas suas *Notes on the Gaze*, escritas para estudantes interessados em analisar as funções do *Gaze* nos *media* visuais, Daniel Chandler (1998) cita James Elkins (1996: 38-39), que descreve muito cinematograficamente os diversos tipos de *gaze* presentes quando visitamos uma exposição de pintura figurativa numa galeria de arte ou num museu:

“O meu, que olho para certa pintura; o da(s) figura(s) da pintura que olham para mim; o das figuras da pintura que olham umas para as outras; o de figuras da pintura que olham para objectos, ou têm o olhar fixo em algo exterior ao quadro, ou têm os olhos fechados; para além destes também se contam, frequentemente, o olhar do guarda da galeria ou do museu, que pode estar olhar para a minha nuca; os olhares das outras pessoas presentes, que podem estar a olhar para mim, ou umas para as outras, ou para as pinturas; e há outros olhares imaginários que rondam por ali: o do artista vendo a sua pintura; o dos modelos das figuras dos quadros, que se devem ter visto a si próprios ali figurados; o de todos os outros que viram aquela(s) mesma(s) pintura(s) – curadores e directores da galeria ou museu, compradores, etc.; e finalmente o das pessoas que nunca viram aquela(s) pintura(s) no original, mas a(s) pode(m) conhecer de reproduções ou descrições”.

Os tipos de *Gaze* estabelecem um código social/cultural do olhar: as crianças são ensinadas a encarar um familiar próximo para o ouvir, mas a não fixarem o seu olhar em estranhos; num qualquer lugar público, olhar fixamente alguém é geralmente entendido como atitude assediante ou socialmente inadequada; em certos povos mantêm-se hábitos de não olhar directamente para certos parentes (por exemplo, um homem não deve olhar nos olhos a sua sogra); em certas relações hierárquicas, é proibido ou desaconselhado o olhar frontal dirigido a quem nos interpela; existem, assim, numerosos tabus do olhar, interiorizados

*Códigos
socioculturais*

pela generalidade dos actantes sociais como normas explícitas ou implícitas circulantes nas sociedades de controlo. E qualquer olhar (e sua duração) é qualificado como ocasional, ausente, abusivo, intrusivo, carinhoso, agressivo, etc., muitas vezes em conformidade com a qualificação da expressão facial correspondente.

No mundo fílmico, a diversidade do *Gaze* é assumida, em primeiro lugar, pelo seu vocabulário técnico: falamos de *gaze* do *spectator* (o olhar do espectador dirigido à imagem no seu conjunto, ou à de uma pessoa, animal ou objecto em particular); de *gaze* intra-diegético (o olhar de uma personagem, ou animal, ou objecto, dirigido a outra ou outro); de *direct gaze* (o olhar frontal de uma personagem, ou animal, ou objecto, para a câmara); do olhar da câmara, do realizador ou do *cameraman* (o modo específico como a câmara vê pessoas, animais, objectos ou paisagens); de *editorial gaze* (o tipo de olhar “institucional” globalmente considerado, que inclui e determina a diversidade dos olhares que caracterizam o filme), etc.

Temas e personagens

REGRESSEMOS aos primeiros tempos do cristianismo: à passagem da invisibilidade do Deus do Antigo Testamento à visibilidade do Verbo feito carne acrescentava-se, nas narrativas evangélicas, a dramaturgia das diversas figurações humanas de Jesus – do jovem que caminha sobre as águas e expulsa os vendilhões do templo ao corpo martirizado do crucificado no Gólgota, depois novamente transfigurado pela vitória sobre a morte e tornado corpo glorioso, luminoso, pronto a regressar ao Pai. Diz ainda Didi-Huberman (1989, *id. ibid.*):

“O que o cristianismo no fundo procurava, nesta parada paradoxal da figuração, era ultrapassar os deuses demasiado visíveis do paganismo greco-latino e o Deus demasiado invisível da religião hebraica”.

A narrativa evangélica da transfiguração, por exemplo, exprime bem o modo como esses textos propuseram visualizações seguras da encarnação/

Acordar e ver a transfiguração

humanização divina. Em Lucas (IX, 29-32), Jesus sobe a montanha para rezar, levando com ele Pedro, João e Tiago, que, naturalmente, adormecem. Eis o que segue:

“... Aconteceu que, enquanto ele rezava, o aspecto do seu rosto se tornou outro, e a roupa que vestia [se tornou] de uma brancura fulgurante. E eis que dois homens conversavam com ele: Moisés e Elias, que, aparecidos em glória, falavam da partida dele e do que ia fazer em Jerusalém. Pedro e os seus companheiros tinham adormecido. Acordando, viram a sua glória e os dois homens junto dele”.

Cedo, desde os séculos III e IV, as figurações do Cristo ou da Virgem viram-se acompanhadas pelas de outras personagens das escrituras e de santos. Frescos proliferaram nas catacumbas romanas e depois nas basílicas. Em Bizâncio, bem antes do iconoclasma, as igrejas penduravam ícones nas colunas e pilares, nas paredes, ou expunham-nos já em capelas ou em oratórios (mais *meios* de Belting) onde se punha o ícone do santo do dia. O que se passou antes da vitória da Εικονοστάσις (*iconóstases, grandes biombos ou separadores*), antes de as δέησις (*deísis*) monumentais (o Cristo ou a Virgem frontalmente representados entre duas outras personagens), por vezes alargadas a outras figuras (arcanjos, apóstolos), ou de episódios das vidas de santos, terem dominado os interiores dos templos? Para se operar esse enorme movimento de báscula, as figurações populares do visível e do invisível tiveram de ser “desanatemizadas” e “salvas”, viveram um longo rito de passagem, tiveram de ser “baptizadas” e de exorcisar a sua condenação inicial, para passarem de teologicamente mal-toleradas a sacramentalmente unguidas, a formas dominantes associadas ao culto.

Vimos que a narrativa evangélica da encarnação/humanação tornou possível a passagem do invisível ao visível. E suscitou outra, ela própria eminentemente figurável, que contava o drama do Deus-homem multiplicando as personagens nele envolvidas – e dando origem a imparáveis figurações da *anunciação*, da *madona com o menino*, do *baptismo* às mãos de João Baptista, da *transfiguração*, da *prédica* e dos *milagres*, da *ressurreição*, da *ascensão*, bem como a retratos dos apóstolos, e mais tarde a figurações da *prisão e flagelação*, da *crucificação*, da *pietà*. Todos estes temas picturais não nasceram, naturalmente, em simultâneo, antes foram chamando uns pelos outros, porque eram elementos, episódios sequenciais da mesma narrativa – os mais tardios são os relativos à paixão e morte. Mas, uma vez picturalmente activados, todos e cada um deles não mais deixaram de se inscrever, ao longo de séculos, na ilustração da boa nova, num formidável mecanismo de repetição anamnésica que revela, a diversos títulos, o seu carácter a um tempo instituinte e obsessional.

Papel dos *acheiropoietos*

A TRADIÇÃO fez remontar ao Lucas evangelista (mas tudo indica tratar-se de erro) as primeiras pinturas de ícones (lembramos os *S. Lucas pintando a Virgem* de Guercino, Mabuse, Van Heemskerck, do quadro de Czestohowa, etc.), e multiplicou as referências a imagens de origem miraculosa, ditas *αχειροποίητος* (*acheiropoietos*), “não feitas pela mão humana”, como na lenda da *Santa Face* de Edessa, atribuída ao próprio Cristo, que teria “impresso” o seu rosto num pano, entregando-o a um pintor, Hannan, para ser enviado ao rei Abgar; a imagem terá, em 544, salvo a cidade de uma investida persa. Chegaram até nós outras histórias de *acheiropoietos*, todas elas dando testemunho de extraordinários feitos das imagens. Noutra versão da *Santa Face*, o rosto do Cristo foi milagrosamente gravado no véu de Verónica (*Vera-eikon*, *Vera Icona*) durante a subida para o Calvário. De um ponto de vista conceptual, esta imagem frontal do rosto suado e ensanguentado do Cristo, “gravada” no véu de uma virgem piedosa, é a matriz de toda a figuração icónica cristã, associada à dor, ao sangue e ao sacrifício, e geradora de uma obsessão penitencial, oposta à mimesis diabólica geradora da *libido spectandi*, a “pulsão de ver” idólatra e associada ao *scandalum*. Diz, noutro texto, Didi-Huberman (1989: 65-73):

“Quando Clemente de Alexandria [no fim do séc. II] pronuncia o seu anátema, que parece definitivo, contra as obras de arte – cujo modelo podia ser a Afrodite de Cnido, a célebre escultura de Praxíteles – fá-lo porque a sua beleza torna os homens érotikoi, servos de um desejo do corpo, tanto mais perverso quanto tal desejo se manifesta por uma matéria inerte, feita como um engano, uma mentira (*Protreptico*, IV, 57). E quando Tertuliano [no mesmo período], declara idólatra todo o prazer de ver ou de ser visto – por exemplo, no teatro – fá-lo porque ‘toda e qualquer forma, grande ou pequena’ (*omnis forma vel formula idolum se dici exposcit*) é obra do diabo, ou seja, ídolo do paganismo” (cf. *De idolatria*, III, 1-4, e *De Spectaculis*, X, 1-13).

É o problema dos ídolos instituidores de “falsa realidade”, de Pigmalião e de Galateia. Pelo contrário, os *acheiropoietos*, não pintados por mão humana, tinham a vantagem de ser parentes das verdades reveladas e estabeleciam a consubstancialidade da relíquia e da imagem – que neles eram uma e a mesma coisa. Mas a proliferação de artífices nos mosteiros cedo concorreu com eles e os venceu: nos séculos VI e VII, em Bizâncio, os ícones

já tinham invadido a devoção popular, que os exigia e neles se revia (nos séculos anteriores a igreja ainda fora sobretudo hostil à figuração, pelo menos “oficialmente”, apesar da importância crescente da arte popular de Roma no séc. III, e da arte triunfal do final do séc. IV e seguintes, que referimos atrás). Em sintonia com os especialistas da época, Küng confirma que o culto das imagens fora imposto “a partir de baixo”, pela crença popular, e que a teologia, “com as suas teorias da encarnação de Deus em Cristo”, e legitimando a pintura do divino na sua forma humana, tentou, sempre dificilmente, justificar retrospectivamente esse culto e corrigi-lo (*loc. cit.*, 220). Diz ele, referindo-se tanto aos *acheiropoietos* como às devoções banalizadas e ao dilema teológico da *ecclesia*, pressionada por iconoclastas e iconófilos:

“Negar a possibilidade de representar Cristo equivalia a negar a encarnação (...). Foram sobretudo os monges que deram origem à *nostalgia* (...) do povo, que desejava *ver* e tinha sede de ajuda, que pretendia tocar com os dedos na *graça* e nos *milagres* (...). Atribuíam-se aos ícones milagres de todas as ordens: podiam curar doentes, ressuscitar mortos, expulsar demónios ou até intervir nas guerras, devolver as flechas ao seu lançador e perturbar o funcionamento dos dispositivos do assédio inimigo” (*loc. cit.*: 224).

Os ícones já então eram imagens portáteis que se passeavam em procissões, se levavam de viagem, em peregrinação ou para a guerra, para ali exercerem os seus poderes, para além de se exporem nas casas e nas lojas. No seu uso menos excessivo, mantinham viva a memória (ou a “presença da ausência”) de um santo, instruía os fiéis nos grandes episódios do Antigo e do Novo Testamentos. Não admira, assim, que o tema da superstição e da idolatria – na origem do iconoclasma – seja recorrente nas abordagens de especialistas, associando-se aos restantes enfoques da questão. Diz, por exemplo, Catherine Jolivet-Lévy (1989: 879-883):

“Investidos, como as relíquias (...), de poderes sobrenaturais, os ícones são usados como objectos mágicos. (...) A distinção entre imagem e protótipo (a personagem representada) tende a apagar-se. (...) A multiplicação dos ícones nos séc. VI e VII, o culto cada vez mais fervoroso que lhes é prestado, ligado à crença na presença quase física da pessoa representada (...), conduzem a numerosos excessos. Desenvolvem-se práticas supersticiosas onde alguns vêem o regresso à idolatria”.

“Magia”, “superstição”, “idolatria”. No mesmo sentido argumenta Küng (loc. cit.), reconhecendo que a “presença de uma ausência” foi reduzida à simples presença *nas* imagens – a divindade já só precisa de subsistir na sua representação, o que se torna num quebra-cabeças para a Igreja do Oriente:

“Desde os séculos V-VI, o mundo cristão oriental já não tinha qualquer escrúpulo em acender velas ou lâmpadas diante das imagens, na igreja ou dentro de casa, em queimar incenso, em beijar as imagens, em lavá-las liturgicamente, em vesti-las ou em ajoelhar-se diante delas – como era usual, noutros tempos, entre os não-cristãos”.

Non si vede affato niente

A VERDADE É QUE AS *SANTAS FACES* do Cristo, os *αχειροποίητος* venerados como *reliquias de contacto*, são profundamente deceptivos. Didi-Huberman (2013) cita Antonio de Waal descrevendo a *Verónica* romana em finais do séc. XIX: “Na verdade, nada se vê” (*non si vede affato niente*); e cita também Paul Vignon, na mesma época, a propósito de uma mostra do sudário de Turim: “Esta vista origina uma decepção: *non si vede niente* (não se vê nada), ouço dizer em toda a parte”. No ocidente, foi preciso esperar pelo início do séc. XIII para que as figurações dos ícones gregos contaminassem a representação do que “não se vê” nos relicários e substituíssem essa invisibilidade, o carácter não-icónico do *vestigium*. Na *Renascença*, as manchas não-figurativas das relíquias (onde *non si vede affato niente*) são, com a condescendência de Roma, irreversivelmente ultrapassadas pela iconicidade do retrato (como acontecera em Bizâncio), herdeiro e gerador de um enredo figurativo que vai sobreviver durante séculos, de contexto em contexto e de *meio em meio*; não pondo conflitualmente em causa a *apresentação aurática* da relíquia, o retrato conquista e ocupa o espaço desta, ignora-a e apodera-se subrepticamente da sua aura – substitui-a. Mas a questão do que se vê o do que não se vê manter-se-á, na pintura, por razões que lhe são próprias e que Daniel Arasse (2000) discutiu, a propósito do que se vê e o que não se vê no *Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano*, de Tintoretto, na *Adoração dos Reis Magos* de Bruegel, Mantegna ou Botticelli, na *Vénus de Urbino* de Ticiano ou, mais uma vez e ainda, n’*As Meninas* de Vélasquez.

“Creste porque me viste. Felizes os que crêem sem ter visto”, diz a Tomé o ressuscitado (João 20, 24-29), antecipando a menoridade do interesse pela

reliquia. Ver ou imaginar como Madalena viu ou imaginou, ver ou imaginar a ressurreição diante do túmulo vazio, pode envolver uma *strong misreading* do que é visto. Mas é preferível para a crença, como toda a posteridade confirmará. Em vez de instalar um desentender deliberado do acontecimento, esse ver-imaginar instaura essa crença e dá-lhe forma, transforma-se em discurso *kérygmático* – discurso instituidor de certeza na fé (Mendes, 2001).

*“Felizes os que
crêem sem
ter visto”*

Demoremo-nos, por mais alguns instantes, no iconoclasma: contra o regresso da idolatria pela mão da iconografia cristã, os imperadores iconoclastas de Constantinopla, apoiados em alguns bispos da Ásia Menor, ordenam a destruição e interdição das imagens de Cristo, da Virgem e dos santos entre 725 e 843 (com um breve intervalo que já referirei) – embora os ícones tenham continuado a ser feitos clandestinamente no território imperial, ou livremente no Egito, Síria, Palestina, porque a sede deles era muita.

Sabemos pouco sobre as motivações históricas do iconoclasma (Gouillard, 1989: 885-886): influência do Islão e do seu “aniconismo”? Do judaísmo sempre próximo? Manobra de controlo de tropas estacionadas na Ásia Menor onde a iconoclastia era mais popular, associada a jogos de redistribuição de poderes na capital? Certo é que o édito de 725 do imperador Leão III condena sobretudo as representações icónicas do Cristo, poupando e exaltando a cruz nua, e invoca como argumento de autoridade a condenação dos ídolos por Moisés e outros patriarcas e profetas. O édito, entendido como herético em Roma e em Jerusalém e pelo próprio patriarca Germano, que abdica, abre a porta a um vasto período de perseguições violentas, de que serão sobretudo alvo monges-pintores e suas ordens monásticas, tratadas de idólatras, e que ao longo da crise emigrarão para Chipre, para a Crimeia e para Roma. O que está em causa é a superstição herdada do paganismo, mas sobretudo a perigosa indistinção entre a figura pintada e o seu modelo ou referente, que o ícone torna presente ou “quase-presente”.

Agrafagem aos nomes

DE VOLTA aos séculos da consagração dos ícones: ao socializarem a multidão infinitamente fértil das figurações de santos, de episódios narrados nas sagradas escrituras, as “artes visuais” cristãs, tanto as eruditas como as populares, desempenharam outro papel fulcral no relacionamento com as verdades

reveladas e com os textos sagrados: permitiram alargar o estreito espaço da sua exegese, exercida na língua policiada dos sucessivos aparelhos sacerdotais e abrindo, em seu torno, espaços de alegoria menos controláveis, porque precisamente produziam *imagens*, e não *mais palavras*, que era indispensável manter na sua literalidade, embora *interpretadas*. Para disciplinarem as suas figurações, diversas e sucessivas gerações de exegetas tentaram garantir o policiamento do sentido, obrigando as imagens a articular-se intimamente com os textos, nomes e palavras das escrituras. De facto, por um largo período que vai até à *Renascença*, as imagens passam a estar literalmente *agrafadas* às palavras das escrituras, passam a *inscrever* em si, na forma de legendas, essas palavras.

Essa associação imposta entre palavras sagradas e imagens por sagrar constituiu, assim, outro motor e outra novidade da figuração: o *Verbo* tinha-se feito *carne*, as imagens davam a ver um e outra; as artes visuais cristãs modificaram a legibilidade das escrituras a partir de dentro, fundindo-se com elas e interpretando-as figuralmente, ora em aliança com a polícia exegetica, ora furtando-se subrepticamente a ela, por vezes em matérias e

*Vivendo com
a polícia
exegetica*

representações estritamente marginais. Um exemplo forte das margens exploradas pela iconografia menos controlada pela exegese é a proliferação de *apocalipses* medievos (mas que se mantém até finais do séc. XV e até mais tarde), profusamente ilustrados, sobrecarregados de desenhos tão delirantes e cifrados quanto os textos que ilustram, recheados de bestiários fantásticos e de monstros imaginários. Como recorda Didi-Huberman (“Puissances...”), S. Boaventura viria, no séc. XIII, a consagrar a impressão, poderosamente deixada pelos textos sagrados, de que estes são a “floresta das florestas”, tantas vezes enigmáticos, acroáticos e indecifráveis nos seus quatro sentidos – *historia*, *allegoria*, *tropologia*, *anagogia* –, revelados por um *Outro* ele próprio indecifrável e pouco cognoscível. As imagens do cristianismo também se impregnaram desses quatro sentidos e se tornaram elas próprias narrativas, alegóricas, tropológicas e anagógicas. A intimidade entre palavras e imagens sob a égide e o poder da *nominatio*, tão característica das iluminuras e da figuração cristã medieval, a Oriente e a Ocidente, é comentada do seguinte modo por Didi-Huberman (loc.cit.):

“A exegese tradicional tem até diversos termos técnicos, entre os quais o de *litteratio*, para designar esse incessante trabalho de florescimento figural em torno de um nome. Alberto o Grande e os seus discípulos, por exemplo, consagraram

livros inteiros – entre os quais um *De laudibus beatae Mariae* de cerca de duas mil colunas *in-quarto* – ao elogio figural do nome e das qualidades da Virgem. Também os nomes do Cristo ou da cruz obcecaram a exegese e engendram, nela, um mundo proliferante de imagens e igualmente de cálculos numerológicos, de poemas ‘figurativos’, de cantos e de gestos rituais. O famoso *De laudibus sanctae crucis*, de Raban Maur, composto no séc. IX, é também significativo a este respeito, articulando letras e números, acrósticos e palíndromos, cores e trajectos geométricos... com o único objectivo de invocar o nome de Cristo”.

Aura, técnica, estética

DIFICILMENTE encontraremos arte literalmente mais aurática do que essa que proliferou entre os séculos II e III e os séculos IX e X, como *koinè* de uma *aisthesis* partilhada e fruída, no Mediterrâneo oriental, em Roma e no Egipto, nas ilhas gregas e na Síria, até Bizâncio. A começar pela literalidade das auréolas ou nimbos circulares de luz branca que rodeiam a cabeça da Virgem nas catacumbas de Comodilla (Roma, séc. II), do Cristo Alfa e Ómega no mesmo local (séc. IV), e que depois encontramos até aos ícones bizantinos, partilhadas por anjos e santos. Mas, sobretudo, esta arte manifesta de modo quase excessivo a aura benjaminiana, “aparição única de um longínquo, qualquer que seja a sua proximidade” (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag*), ao longo dos séculos que separam os ícones paleo-cristãos de Andrei Rublev. Tome-se, de Benjamin (1931; 1936), o observador de certa paisagem e o sentimento que o assalta durante a contemplação, e que não se reproduzirá a não ser por anamnese de uma experiência única:

“Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de Verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que sobre ele deita a sua sombra – esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo” (*loc. cit.*).

As imagens ou esculturas nascidas mágicas e depois integradas em cultos religiosos, e das quais se esperava que manifestassem a divindade, alimentavam, próximas porque eventualmente se lhes podia tocar, mas longínquas porque manifestavam uma deidade que as ultrapassava, essa ambiguidade

intrínseca à definição benjaminiana. Próximas porque abertas à comunicação háptica, táctil; mas longínquas porque suscitavam a nostalgia, a melancolia diante do que apenas se ouve longe, diante do que se afastou, diante do que há-de vir mas mais tarde, sempre mais tarde – uma nostalgia e uma acédia constitutivas da *parousia* cristã (a espera pela segunda vinda do Cristo).

A propósito das *teknai* artísticas propriamente ditas, e dos procedimentos concretos dos pintores, Jolivet-Lévy (*loc. cit*) recorda que, em Bizâncio, a encáustica – mistura de pigmentos coloridos em cera derretida – foi a técnica característica dos séculos VI e VII, cedendo depois lugar à têmpera – diluição de cores em água e ovo – a partir do séc. VIII. O trabalho começava pela escolha da madeira, sobre a qual se colava a tela e um indumento de gesso. O esboço da figura ou da cena era então desenhado (mais tarde, marcado por incisões), dispondo o pintor de cadernos de modelos onde se inspirar (manual de Denis de Fourna, *podlinniks* russos). Sobre um primeiro fundo avermelhado aplicava-se um segundo de ouro, e só então a pintura se iniciava. No final, acrescentava-se o nome do santo ou da cena, aplicava-se um verniz protector, e trabalhava-se eventualmente a moldura ou o estojo de prata, por vezes decorados com incrustações de esmaltes e pedras preciosas. Posteriormente associada à relegitimação das imagens consagrada em Niceia, estabilizara-se também uma estética do ícone, posta em evidência, entre outros, por Olivier Clément (1989: 884-885):

“Redução interiorizante das orelhas e da boca, testa dilatada e luminosa, pescoço inchado pelo Sopro vivificante, rosto tornado ‘todo ele olhos’ (*Corpus macarianum*), ou seja, pura transparência, representação sempre frontal (...), tudo indica

*Uma estética
da desfiguração
/ reconfiguração*

um ser tornado, a um tempo, ‘oração pura’ e puro acolhimento. (...) O ícone (...) faz surgir, e com certo rigor ‘retratista’, uma presença pessoal; o simbolismo mostra essa presença e todo o ambiente cósmico em seu redor, saturado de paz e de luz divina. Carnes e roupa são iluminados pela *assiste* (finas riscas douradas); animais, plantas e rochas são estilizados segundo uma espécie de essencialidade paradisíaca; as arquiteturas tornam-se um jogo surrealista [sic], desafio celeste ao peso deste mundo. (...) A Jerusalém celeste, ou seja, o universo transfigurado que o ícone sugere, (...) é iluminado pela glória de Deus (...). No ícone, a luz não provém de uma fonte precisa, está por todo o lado sem projectar sombras – os iconógrafos chamam ‘luz’ ao próprio fundo da imagem, e toda a realidade parece interiormente iluminada”.

Tais traços constituem um novo passo de saída do paradigma da representação mimética, refigurando rostos, corpos, espaços e fundos. Dir-se-á que o ícone e o seu valor *mistérico*, e não *mimético*, é um novo quase-sacramento da luz e da beleza divina, mostrando uma nova *divino-humanidade* fundada no *Verbo* feito carne e que cresce e se multiplica na comunidade dos santos, dos que viram a luz e a ela se entregaram, por vezes à custa do seu próprio martírio. Esta morosa vitória do figural e da figuração no cristianismo transfigura a imagem dos próprios templos, como diz o mesmo autor (*id. ibid.*):

“Toda a igreja, com a sua arquitectura, os seus frescos, seus mosaicos, constitui um gigantesco ícone que está para o espaço como o desenrolar da liturgia está para o tempo: ‘céu na terra’, simbolização da divino-humanidade, lugar do Espírito onde a carne-para-a-morte se metamorfoseia em *soma pneumatikon*, em corporeidade espiritual”.

Præfigurare, defigurare

DIDI-HUBERMAN salienta (contrariando o paradigma da *mimesis*) que o *trabalho da figura* nessa iconografia cristã cedo deixou de visar a *semelhança* com o protótipo ou modelo. Apoiando-se no *Catholicon*, dicionário do dominicano Giovanni Balbi escrito no séc. XIII, ele sugere que *figurare* só superficialmente significa representar uma coisa com o seu aspecto natural (*forma naturæ*); a um nível mais profundo e essencial, *figurare* é no *Catholicon* equivalente a *præfigurare* e *defigurare*, porque se trata de “transpor ou transportar o sentido [da coisa a significar] para uma outra figura” (*in alliam figuram mutare*). Trata-se, assim, de “se desviar da coisa para a dar a ver” – e é aí que ele vê a “poética da encarnação do Verbo”, a *poiética*, no sentido grego de forma de produção que oferece uma passagem entre o não-ser e o ser (Damish, 1984: 31), ou, noutros termos, uma ponte entre a potência e o acto. Num exercício de reconstrução do que seriam “os dez mandamentos (ou os dez constrangimentos) da figura cristã”, Didi-Huberman lista os seguintes procedimentos, como se, chegado tarde ao atelier do pintor de ícones mas ainda a tempo, lhe recordasse as exigências que o seu trabalho tem de satisfazer (*loc. cit.*: 615-620). Eis, num resumo que não faz justiça aos argumentos do autor, as dez tarefas do iconógrafo segundo Didi-Huberman:

O alargamento da desfiguração “expressionista” cristã

- *Translatio* ou deslocação – comparável ao trabalho do sonho descrito por Freud em 1900, e aproximável dos *signa translata* (signos de deslocação) de St.º Agostinho e do valor tropológico, figural e livre de que falou S. Jerónimo por oposição às histórias encerradas no seu valor manifesto: *historia stricta / tropologia libera*.
- *Memoria* – Insensível ao tempo na sua aceção corrente e à história, a figura cristã constrói-se numa temporalidade e numa memória virtuais, à semelhança dos acontecimentos do Novo Testamento profetizados pelo Antigo, ou do *Avé* dito pelo anjo a Maria na anunciação, que inverte o nome de *Eva*, responsável pela perda do paraíso, enquanto Maria ia ser portadora do *salvador*. De facto, esta tarefa está intimamente relacionada com a temporalidade escatológica característica da *parousia*.
- *Præfiguratio*, ou a iminência – Tomás de Aquino e Alberto o Grande insistiram em que devemos lembrar-nos do passado como do futuro: do pecado original como do juízo final, que estaria iminente. No seu dicionário, Balbi designava esta antecipação por *præfiguratio*.
- *Veritas* – A figura refere-se à totalidade do tempo da experiência cristã, produzindo uma verdade escatológica dogmática, que a imagem transporta mas que a ultrapassa e só é entendida fora dela. Desenvolvendo este tema, voltaríamos a encontrar o combate entre transcendência e imanência.
- *Virtus*, o virtual – Esta tarefa desempenha-se como se a figura obedecesse ao seguinte imperativo: “Não representes nem digas nada que seja inteiramente compreensível. Indica apenas, assinala sem designar, deixa agir em ti a potência do virtual”. Existiria, assim, uma indicação de procura deliberada de uma expressão pictórica ambígua, vaga, ambivalente, que viria a produzir o seu efeito desde as Virgens e arcanjos dos ícones bizantinos até à *Gioconda* de Leonardo.
- *Defiguratio*, dissemelhança – “A grande eficácia da figura consistiria menos na representação do que na perturbação da ordem da representação”: na pintura, o menosprezo da semelhança retratista serve a busca de formas essenciais, adequadas à verdade escatológica e à situação de *parousia*. Na exegese, esta desfiguração exprime a diferença entre a *imitação que mente* (porque deixa escapar a forma essencial das coisas) e a *imitação que diz a verdade* (novamente escatológica); esta *defiguratio* pode estimular figurações deliberadamente metafóricas ou metonímicas, marcadamente simbólicas: o Cristo pode ser melhor

representado pelo rochedo de onde Moisés faz jorrar água para dessecar o seu povo, do que por um jovem barbudo suposto parecer-se com o filho de Maria.

- *Desiderium*, o desejo – Se procurava a *dissemelhança natural*, a figura cristã fazia-o para se projectar na desejada *semelhança sobrenatural*. É nesse movimento que reconhecemos a função anagógica da figura, o seu poder de suscitar uma *subida para o alto*. As figuras religiosas valeriam mais porque são aparições, do que pela sua aparência.
- *Præsentatio*, apresentabilidade – Desprezado o seu valor de representação, a figura oferecia uma presença da mesma natureza que a eucarística, procurando, como na tarefa anterior, ser mais aparição do que aparência.
- *Collocatio*, a potência do lugar – O espaço deixa de ser natural, transfigura-se e passa a excluir-se da verosimilhança: a *collocatio* designa originariamente a operação de “pôr duas coisas heterogéneas no mesmo lugar”, muitas vezes produzindo alegorias: um jardim fechado pode figurar, numa *anunciação*, o corpo de Maria. Com frequência, os objectos dispostos no espaço pictórico onde tomam assento as personagens parecem sobrecarregados de sentidos simbólicos, ora facilmente entendíveis mediante chaves correntes de significação, ora de um exoterismo fechado à compreensão desarmada.
- *Nominatio*, o poder do nome – É a articulação, atrás mencionada, entre palavras sagradas, ou nomes, e sua figuração, em grande parte imposta pelo aparelho exegético, mas igualmente saboreada como geradora de sentido – numaagrafagem dos nomes às coisas que que manterá inscrita nas artes visuais cristãs até finais do séc. XV.

Estas desfigurações e deslocções, estas virtualizações dos lugares, estas formas de exprimir desejos e de fixar prefigurações, põem em evidência um trabalho sobre o real que não visa aproximar-se, mas sim afastar-se dele, e que contraria quaisquer leituras dos ícones enquanto representações ou vontade de representação do real observado.

*Afastar-se
do real*

Mesmo um teólogo e historiador como Küng, não-especialista em artes visuais cristãs, sintetiza nos seguintes termos a missão e as normas que regem o trabalho do pintor de ícones (*loc. cit.*, 225):

“Os ícones devem reproduzir *os arquétipos celestes, os originais divinos*. Como os vitrais multicolores da Idade Média, eles devem deixar transparecer o

significado eterno das figuras humanas. Filósofos russos do séc. XX apostados em reflectir sobre a religião (E.N. Tubetzkoï, P.A. Florenski) ainda reforçaram mais uma teoria das imagens fortemente marcada pelo platonismo. Esta maneira de ver explica o simbolismo relativamente constante das cores e das formas, dos trajas e dos gestos, sobretudo do ouro simbólico (amarelo, ocre) que constitui sempre o fundo. Isto também explica que se opte por uma representação em duas dimensões, que pode espelhar o original, e, inversamente, pelo banimento da estatuária, banimento que a arte bizantina respeita escrupulosamente, sem dúvida porque nos primeiros tempos ela fazia lembrar demasiado os ídolos pagãos”.

Relações com a *mimesis*

TAIS CONSIDERAÇÕES inscrevem-se na mais estrita tradição de menosprezo da *mimesis* pela estética hegeliana: interrogando-se sobre se a arte é aparência e ilusão, diz Hegel (1835), salientando que a realidade de que a arte se ocupa é mais *elevada* que a do mundo corrente, e é criada pelo próprio espírito:

“Não é verdadeiramente real senão o que é em si e para si, a substância da natureza e do espírito – o que, manifestando-se no espaço e no tempo, continua a existir em si e para si (...). Ora, é precisamente a acção dessa força universal que a arte apresenta e faz aparecer. Decerto, essa realidade essencial aparece também no mundo ordinário – interior e exterior – mas confundida com o caos das circunstâncias passageiras, deformada pelas sensações imediatas, misturada com o arbitrário dos estados de alma, dos incidentes, dos caracteres, etc. A arte separa, das formas ilusórias e mentirosas deste mundo imperfeito e instável, a verdade contida nas aparências, para a dotar de uma realidade mais alta, criada pelo próprio espírito. Assim, longe de serem simples aparências puramente ilusórias, as manifestações da arte encerram uma realidade mais elevada e uma existência mais verdadeira do que a existência corrente” [*Esthét.*, ed. Bénard, I, p. 17, ed. Jankélévitch, I, p. 26]. (...) A pintura trabalha, é verdade, também para os olhos, mas os objectos que ela representa não são objectos naturais, com a sua extensão, reais e completos; eles tornam-se um reflexo do espírito, onde este não revela a sua espiritualidade senão destruindo a existência real, transformando-a numa simples aparência que é do domínio do espírito e a ele se dirige” [B., III, p. 341; J., III, p. 208].

Em resposta à questão de saber se, como desde Aristóteles muitos dizem, o objectivo da arte é a imitação, definida como a habilidade para reproduzir, com perfeita fidelidade, os objectos naturais tal como eles se nos oferecem no mundo corrente, escreve Hegel noutro momento (B., I, p. 37; J., I, p. 31):

“Tal reprodução é trabalho supérfluo, porque o que vemos representado e reproduzido em quadros, no palco ou alhures – animais, paisagens, situações humanas – é o que já encontramos nos nossos jardins, em nossa casa ou no círculo mais ou menos estreito dos nossos amigos e conhecidos. Mais: esse trabalho supérfluo pode passar por jogo presunçoso e que fica bem aquém da natureza. Porque a arte é limitada nos seus meios de expressão, e não pode produzir senão ilusões parciais, que não enganam senão um sentido; de facto, quando a arte se limita ao objectivo formal da estrita imitação, não nos oferece, em vez do real e do que vive, senão a caricatura da vida”.

A respeito da *mimesis* escreve Damish (1984: 33), reforçando, em termos mais agressivos, o argumentário hegeliano:

“Toda a arte de imitação implica fraude: fraude na mercadoria – as artes imitativas apenas produzem imagens e não autênticas realidades [*Sofista*, 265b]; e fraude na produção – a imitação é apenas um modo de produção que não implica passagem ao ser, no pleno sentido do termo. Acrescida da astúcia que lhe é emprestada pelo fantástico que joga com o *faux-semblant* (o falso que se faz passar por verdadeiro, o que imita, e cuja possibilidade se torna verosímil). *Mimesis* humana, mas que tem uma correspondente divina: a poiesis que produz a totalidade dos fenómenos (que implica, ela própria, a passagem do não-ser ao ser) e se reveste dum mecanismo diabólico que origina os sonhos, os fantasmas, sombras e ilusões de óptica, em primeiro lugar o reflexo da água que vitimarà Narciso, esse Narciso em que Alberti verá o inventor da pintura, *fior di ogni arte*”.

Mas o Damish que assim se aquece no fogo hegeliano, e sopra nele para o reavivar, é o mesmo que, a uma pedrada de distância, no fôlego seguinte (*loc. cit.*, 35), volta atrás para repôr a questão central sobre a *mimesis*, porque, para se mimar o outro, é preciso de algum modo já fazer parte desse outro, o que requer uma semelhança entre imitador e imitado, e põe em jogo a identidade do primeiro. Que parte do imitado foi inevitavelmente, e por razões *poiéticas*, ou seja, pela arte da passagem do não-ser ao ser, apropriada pelo imitador?

“A pergunta tem certa importância se admitirmos que a *mimesis*, mesmo sob a forma degradada de uma teoria da *imitação*, terá regido, comandado, estruturado desde o início todo ou parte do campo atribuído às ‘artes’ no Ocidente”.

Distraiamos-nos, portanto, mas sem a subestimar, desta aporia, que participa da dúvida de Hegel sobre se toda a arte ocidental não caiu sob a alçada da representação e da semelhança. Logo a seguir, na exposição hegeliana onde estávamos, surgem abruptamente, em forma de quase-anedotas, duas micro-narrativas laterais que são ecos das considerações sobre a natureza supérflua da *mimesis* no argumentário iconoclasta do Islão – porque os pintores produzem corpos sem alma, corpos a quem foi sonogada a *vida* – e onde ressoa, também, o desprezo platónico pelo trabalho da pintura:

As pinturas no Juízo Final “Sabe-se que os Turcos, como todos os maometanos, não toleram que se pintem ou se representem homens nem outras criaturas vivas. J. Bruce, durante a sua viagem à Abissínia, mostrou a um Turco um peixe pintado; o Turco começou por se espantar, mas depois disse-lhe: ‘Se este peixe, no Juízo Final, se erguer contra ti e se queixar de que lhe deste um corpo mas nenhuma alma viva, como responderás tu a tal acusação?’ E também o profeta, como está dito na *Sunna*, respondeu a suas mulheres Ommi Habiba e Ommi Selma, que lhe falavam das pinturas dos templos da Etiópia: ‘Essas pinturas acusarão os seus autores no dia do Juízo’”.

Na tentativa de limitar os relacionamentos excessivos com imagens “mágicas”, de impedir o regresso da idolatria e de esvaziar a credence popular no poder dos *acheiropoietos* e seus sucedâneos, Niceia II tinha, em pleno iconoclasma, decidido que, de futuro, competiria aos bispos e ao clero determinar o que poderia e não poderia ser pintado, assim confinando os pintores de ícones a meros executantes e limitando a sua liberdade criativa, no que constituiu a primeira tentativa de controlo das artes por um aparelho eclesial cristão. A história posterior dos ícones mostrou que os artistas orientais conseguiram manter autonomias criativas relativas, apesar dos frequentes regressos à norma bizantina e à tradição, e à permanência do controlo da arte pelas autoridades eclesiais ortodoxas, que sempre preferiram a *stasis* às mudanças dinâmicas. Como salienta Küng (*loc. cit.* 226):

“...A pintura de ícones tornou-se um acto religioso: não somente se reza e jejua antes de começar, se benzem as cores e os utensílios, como ainda a imagem,

depois de terminada, é consagrada no decurso de uma cerimónia litúrgica especial, e a Igreja confirma a identidade da imagem e do seu modelo. Um ícone apenas é *válido* se reproduzir o nome do sujeito representado ou uma cena bíblica. Compreender-se-á, pois, que os ícones sejam mais do que meros exercícios estéticos (...). São uma espécie de *sacramentais*, ao lado da proclamação da palavra e da celebração eucarística”.

Esta resistência de um aparelho eclesial fundamentalmente conservador, em matéria de procedimentos cultuais e litúrgicos ou para-litúrgicos, recorda-nos a força da fidelidade às formas históricas da *realidade transcendente*, no momento em que devemos ocupar-nos, a propósito dos ícones e das artes visuais cristãs, do peso e da influência da *metafísica da presença*.

As real presences

RECORDO o que atrás dizia sobre a “guerra” entre transcendência e imanência: o que é tornado presente na obra de arte *figurativa*? A presença, suportada pelo argumentário transcendental, torna-se, *de facto*, numa segunda “encarnação” do protótipo no material artístico propriamente dito: na pedra, no marfim, na madeira, na tela, nas cores e no desenho. Presença do sagrado, presença *quase real* do modelo ausente, presença de uma realidade metafísica superior à realidade corrente e criada pelo espírito... A questão da presença atravessa grande parte da história das figurações e do retrato: a figuração garante a presença de um protótipo ausente e venerado, procurando ser dele uma representação fiel apoiada na semelhança, como doutrinaram os iconófilos reabilitadores da imagem dos séculos VIII e IX? Ou, em vez de suscitar a presença fantasmada e espectral “garantida” pelos ícones bizantinos, em vez de participar num exercício aplicado de transcendência – o transporte, à presença do crente, do *grande Outro* actualmente ausente – antes chama a atenção para si própria, como parte do real que integra, mostra e exprime, sugerindo que, a haver divindade, ela está e se revela nas próprias imagens e coisas do mundo, do homem (e no que deles é figurado), sendo-lhes imanente? Noutro texto, Didi-Huberman (1992) ataca directamente as posições onto-teológicas contemporâneas da metafísica da presença, de que George Steiner foi um dos mais populares representantes, através do que defende, por exemplo, no seu *Real Presences* (1989). Diz Didi-Huberman sobre Steiner:

“O que é *tudo*, a seus olhos, é a *gravidade* e a *constância*, como ele diz, de uma presença superlativa, a *presença real* do sentido ‘pleno’. Steiner não esconde a vontade de restaurar (...) um transcendentalismo que se exprime em reivindicações ‘em última análise religiosas’. Não nos espanta, portanto, que o *Contra Steiner* paradigma [que ele defende] possa ser o do ícone do culto bizantino e, mais explicitamente ainda, o do rito eucarístico propriamente dito. (...) Mas é preciso notar que essa *presença*, no enunciado peremptório da sua *realidade*, não oferece nada da *abertura* que diz oferecer. (...) É bem conhecida a operação matricial dessa deslocação filosófica exemplar: ela consistia, exactamente, em praticar uma nova abertura do ponto de vista, capaz de dar a uma expressão secular como essa da *presença real* o seu verdadeiro estatuto de fantasma obsessional. (...) [Ora], a presença nunca se dá enquanto tal, nunca se dá como último ponto de transcendência que o filósofo poderia apanhar em voo no ‘éter da metafísica’” (p. 155-156).

Que a *presença real* do representado seja, precisamente, uma das mais persistentes ilusões da representação mimética, transformada num cânone obsessional condenado a repetir trans-historicamente a sua aparição, mostra-o o facto de os conteúdos, temas e formas do ícone bizantino pouco terem evoluído, *quanto à normatividade que lhes foi imposta*, desde Niceia II, como se a história da figuração e a sua estética ali tivessem ficado, para sempre, jurídica e teologicamente congeladas. Observada como se fosse uma operação, regulamentada e normalizada, de atingimento de realidades transcendentais, o trabalho do pintor de ícones, tal como Steiner parece elogiá-lo, seria sobretudo um exercício de *hipóstase* no sentido pejorativo que, entre outros sentidos, lhe reconhece o *Lalande* (1988): construção de uma “entidade fictícia, abstracção falsamente considerada como realidade, sentido este que se manteve no uso do verbo *hipostasiar* (...); mais geralmente, [*hipostasiar* significa] dar sem razão uma realidade absoluta ao que não é senão relativo.”

Que seres e mundos são então os dos ícones do mosteiro de Sta. Catarina do Sinai, dos *bustos* e das *Santas Faces* do Cristo, da *Virgem entre S. Teodoro e S. Jorge*, do *Cristo reinante*, todos dos séculos VI ou VII, das *Madonas da Clemência* (séculos VII ou VIII) e da *Virgem Hodigitria* (séc. XII) do *S. Sérgio* e das *Cenas da vida de S. Nicolau* (séc. XIII) da *Hospitalidade de Abraão* (fim do séc. XIV), ou da *Transfiguração* pintada por Teófano o Grego, a poucos decénios da queda de Constantinopla, para já não falar da enorme obra preservada de Andrei Rublev? O sentido do seu ser e o tempo a que

esse ser se refere é o da παρουσία (*parousia*, na acepção de espera ou expectativa pela segunda chegada do Cristo: Mateus, 24-25; *Revelação*, 19: 11 ss.; 20: 4-6):

“...Mantenham-se despertos e estejam preparados, pois não sabem a data nem o momento do meu regresso” (Mateus, 25-13).

Parousia: passados e futuros presentes

A *PAROUSIA* DESEMPENHA AQUI um papel crucial: o tempo parou, não é mesurável, está suspenso, porque o seu próximo instante é precisamente o do regresso do Messias e do *final dos tempos*, demore ele a chegar o que demorar; esse *final dos tempos*, esse próximo instante, será a próxima nova realidade, que pode ser alterada e redefinida pela realização das promessas do *salvador*. Noutra acepção, o seu ser e o tempo que se lhe refere são *ousia* (substância), ambos determinando, na ordem ontológico-temporal, a *presença*, sim, mas porque a sua manifestação se refere a um modo determinado do tempo, o *presente*, para utilizarmos termos de Derrida (1968), transportando-os para fora do seu contexto original. Um *presente* e uma hecceidade (do latim escolástico *ecceitas*, de *ecce*, “eis”, como no “Ecce homo” de Pilatos apresentando o Cristo coroado de espinhos) figurais, talvez trabalhados pelos dez atributos de Didi-Huberman, separados da realidade corrente e inteiramente concebidos para dar forma sustentável à *persistência* de um mundo suspenso da temporalidade escatológica, onde *passado* e *futuro* são sempre *passados presentes* e *futuros presentes* (Derrida, loc. cit.).

*Um Kairos
sem Cronos*

Esse mundo pintado e eminentemente aurático da *parousia*, é, ao mesmo tempo, o traço, o vestígio, o rasto persistentemente deixado pela temporalidade escatológica que destruiu a ponte que a ligava à temporalidade do mundo corrente: a temporalidade escatológica da *parousia* não é divisível em partes, não há relógio que a meça, ela é a duração presentificada. Essa duração só não é infinita porque nela se ergue a esperança de que o final dos tempos surja reprogramado pela intervenção do *salvador*. E neste sentido pode, sim, ser ironicamente assimilada a uma hipóstase tal como a encontrámos no *Lalande*. Ou, como diz Derrida (loc. cit.), a um *simulacro*: “Esse rasto não é uma presença, mas sim o simulacro de uma presença que se desloca, se movimenta ou se reenvia para si própria; ela não ocorre

propriamente (*n'a pas proprement lieu*), o *apagamento* pertence à sua estrutura” (*op. cit.*, «La Différance»). Didi-Huberman, que se refere aos mesmos textos de Derrida (*Ce que...: 157*), conclui do seguinte modo:

“Eis portanto a presença entregue ao apagamento (...). Compreender-se-á, nestas condições, que não possamos usar a palavra *presença* a não ser precisando o seu duplo carácter *não real*: ela não é real no sentido que lhe dá Steiner porque não é um ponto de completude e de transcendência do ser; e também não é real porque só nos chega *trabalhada*, espaçada, temporizada, posta em traços ou vestígios – e acabamos de ver Derrida qualificar tais traços como simulacros”.

Simulacros resultantes, e em particular no caso da pintura de que aqui me ocupei, de *teknai* e procedimentos bem precisos (o que pintar primeiro, que cores e suportes usar, como figurar rostos frontalmente e em que posturas figurar os corpos), *teknai* onde vemos evoluírem diferentes “escolas” que as diversificam, dispersando-se no espaço e no tempo, mas inspiradas pelos mesmos *princípios* e pelos mesmos *fins*, partilhando uma heccecidade própria. Simulacros que figuram, na *parousia*, acontecimentos *eufóricos* permanentemente celebrados: a anunciação, a maternidade da Virgem, a prédica do salvador, seus milagres e sua transfiguração, a entrada triunfal em Jerusalém, a expulsão dos vendilhões do Templo, a ressurreição e a segunda transfiguração, a ascensão; e, mais tarde, acontecimentos *disfóricos* – toda a paixão e morte do salvador, figuradas pela agonia no horto das oliveiras, a traição de Judas, o julgamento, a flagelação, o *ecce homo* e o caminho para o Calvário, a crucificação, a descida da cruz e a *pietà*, sendo as duas partes – a eufórica e a disfórica – ambivalentes, e equilibrando-se, apoiada uma na outra, nas narrativas tornadas liturgia.

A secessão cismática do início do séc. XI acabou por separar Roma e Bizâncio, e a tensa *koinè*, a complexa *aisthésis* que sobrevivera, no séc. IV, à mudança da capital para o Oriente, cindiu-se em dois mundos. O íman que as ligava perdeu a sua força de atracção, cedendo a uma “nova” bipolaridade; a coesão da *koinè* esboroou-se e cada uma das suas grandes partes emigrou para diferentes fractais. A pintura nascida do paradigma da encarnação/humanização evoluiu de forma progressivamente mais livre a Ocidente, foi liturgizada a Oriente para não poder libertar-se.

Não cabe aqui a história da evolução artística e das escolas de ícones, repleta de sucessivas expressões locais fruto de obstinações e das suas

circunstâncias. Em tal história seria necessário destacar o classicismo da dinastia macedónica; a opção, no séc. XI, por um estilo severo, que desmaterializou e espiritualizou as figuras; a re-humanização do séc. XII; o refinamento e a elegância da segunda metade do mesmo século e o nascimento do ícone feito em mosaicos; a escola de Chipre do séc. XIII, com as suas cores mais vivas e uma nova expressividade dos rostos; o período dito dos Paleólogos (1261-1453), durante a qual o ícone é reconhecido como arte maior e evolui a passo e passo com os murais, e onde se acentua a expressão de sentimentos e a concepção do espaço; um novo regresso à austeridade e à tradição em Bizâncio a partir de 1330; a proliferação de ateliers nos Balcãs e na Geórgia; o papel dos pintores gregos e a importância crescente das escolas russas vindas dos séculos XI e XII (Kiev, Vladimir, Suzdal, Novgorod), até que Moscovo se tornou, nos séculos XIV e XV, no principal centro de produção de ícones, iluminado pela arte de Andrei Rublev (1360/70-1430) e Denis (nascido c. 1450). Depois da queda de Constantinopla, em 1453, a escola dominante passa a ser a de Creta (então sob domínio veneziano), que funde a tradição bizantina e a influência italiana. Caída por sua vez Creta em mãos turcas, em 1669, os pintores locais espalham-se pelas ilhas do mar Jónico (Zante, Corfu, Cefalónia) ou emigram para Veneza. Entretanto, nos Balcãs, manteve-se a tradição bizantina, sob influência dos gregos e eslavos do monte Athos. E, a partir de meados do séc. XVI, desenvolveu-se uma nova escola na Grécia central, em Jannina e nos Meteoros...

A poeira de mil histórias

Vindas dos dois mundos, o de Roma e o de Bizâncio, subsistiram zonas onde a dupla herança ocidental e oriental se foi entropicamente miscigenando e hibridando. Depois, a secessão entre esses dois mundos veio acrescentar-se à soma de outras que não pararam de se multiplicar no Mediterrâneo até aos nossos dias, tornando toda a área – a área da oliveira e da azeitona – num *puzzle* cujas unicidades só foram parcialmente asseguradas pela sucessão dos impérios regionais. Reconstituir laços a partir dos seus actuais fragmentos e ruínas, a partir do mosaico mediterrânico estilizado, pede uma poética obstinada como a de Pedrag Matvejevitch, fantasmaticamente apostada no regresso do *não-ser* actual ao *ser* revoluto. A areia das praias e dos desertos de toda a região está cheia de restos microscópicos desse mosaico. O que seria, hoje, esse *ser*, senão a anamnese de uma herança em grande parte perdida? Ouçamos o nostálgico optimismo de Matvejevitch na frase que tornei em epígrafe deste texto:

“A mediterraneidade não se herda, adquire-se. É uma distinção, não uma vantagem. Não se trata apenas de história ou de tradições, de geografia ou de raízes, de memória ou de crenças: o Mediterrâneo é também um destino”.

Facialidades, fotografia, cinema

TENTAREI AGORA transportar o tema das facialidades e das facializações para a fotografia e o cinema. Mas não o conseguirei fazer sem voltar a percorrer o caminho que liga esse tema às figurações anteriores. Entre fotografia e cinema e as figurações que uma e outro herdaram existe um terreno demasiado fértil, um húmus comum que gera uma espécie de consaguinidade entre as imagens produzidas pelos diversos suportes ou meios que as transportam.

Quando, ao longo dos anos 60 e 70 do séc. XX, os museus de todo o mundo, a começar pelas principais instituições de referência, se apropriaram da fotografia como mais uma arte entre as outras e passaram a expô-la com regularidade sem a hierarquizar, sem a classificar e sem dar preferência a géneros ou cânones, boa parte da bibliografia especializada deslocou-se, como acontecera com a pintura moderna e contemporânea, para os catálogos de exposições, predominantemente dedicados a autores e à sua obra. Mas, no último quartel do mesmo século, emergiram, fora dos catálogos, alguns textos de referência que ficaram como marcos das diversas abordagens contemporâneas da fotografia – abordagens epocais, mas que legaram traços relevantes à tardo-modernidade ou à pós-modernidade. Contam-se, decerto, entre eles: o *On Photography* de Susan Sontag (1977), resultante de uma série de artigos escritos pela autora para *The New York Review of Books*; «Les Suaires de Véronique», de Michel Tournier (1978), incluído como “conto” ou “narrativa” numa recolha maior (e que, com «Tristan Vox» e «La jeune fille et la mort» compõe uma pequena trilogia do escritor-fotógrafo sobre a fotografia); e *La Chambre claire*, de Roland Barthes (1980). Qualquer dos três nos interessa aqui, porque todos eles se referem, enquanto reflexões sobre fotografia, à figuração do rosto, do corpo humano e a outras questões afins, quer a propósito do retrato quer de diversos outros “géneros” fotográficos. Mas vale a pena citar de imediato Susan Sontag,

porque ela descreveu com precisão, há 40 anos, o momento da apropriação da fotografia pelos museus, e seu efeito nos fotógrafos:

Os fotógrafos relevantes não discutem se a fotografia é uma arte “O facto de os fotógrafos importantes já não quererem discutir se a fotografia é ou não uma arte, excepto para proclamarem que o seu trabalho *não* está envolvido com a arte, mostra até que ponto estão seguros do conceito de arte que o modernismo impôs: quanto melhor é a arte mais ela subverte os seus objectivos tradicionais. E o gosto modernista recebeu de braços abertos esta actividade desprezível que pode ser consumida, quase contra sua vontade, como grande arte. (...) Quando hoje (...) os fotógrafos negam estar a fazer obras de arte, é porque pensam estar a fazer algo ainda melhor. As suas rejeições dizem-nos mais sobre o estatuto atormentado de toda a noção de arte do que sobre se a fotografia é ou não uma arte” (Sontag, 1977: 116).

Uma aventura em Arles

A CURTA NARRATIVA de Michel Tournier é uma parábola sobre uma fotógrafa e o seu modelo, sobre a fotografia na sua versão de actividade que se apropria dos seus objectos (fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada, escreveu também Sontag), pode devorá-los e tornar-se homicida. A cena passa-se em Arles (a Arles de Van Gogh e do Mistral, colada à Camargue), durante os Encontros Internacionais de Fotografia que ali se realizam anualmente, e em cujo dédalo urbano se passeiam, sob o sol de Julho, Ansel Adams e Ernst Haas, Jacques Lartigue e Robert Doisneau, Eva Rubinstein e Gisèle Freund, enquanto Cartier-Bresson evita contactos porque “teme ser, ele próprio, visto” e Brassai traz o chapéu de chuva que, como ele explica, não mais largou desde o dia em que deixou de fumar. Logo após a curta apresentação, alguns dos participantes nos Encontros vão às águas da Camargue fotografar nus de um modelo, Heitor, “tipo mediterrânico, de estatura média”, que se presta ao jogo na sua “animalidade natural”, e que traz ao pescoço um fio de cabedal com um dente furado – viremos a saber que lhe mandaram o amuleto de Bengala, que o dente é de tigre e quem lá o usa não será nunca devorado por tais felinos. No regresso, uma das participantes, Verónica (tinha de ser), queixa-se da “banalidade” do modelo, com o qual só é possível fazer “bilhetes postais”; ela bem levou a sua Distagon de 40 mm, que distorce a perspectiva, mas o que fez com ela não

passará de “originalidade barata”. Meditabunda, a fotógrafa confessa ao narrador que “não desdenharia fazer alguma coisa por aquele Heitorzinho, só que isso exigiria trabalho e sacrifícios...”

Um ano depois, o narrador volta a encontrar Verónica e Heitor nos encontros arlesianos – ela igual a si mesma, ele irreconhecível porque “emagreceu de forma quase alarmante”. Verónica, possessiva e febril, assume-se como responsável pela metamorfose do modelo: se, no ano anterior, Heitor era bonito, e se podiam fazer dele bonitas fotografias, cópias conformes do original mas inferiores a ele, agora é *fotogénico*, e foi ela a tutora da didascália que o trouxe até aqui:

*Desfiguração /
refiguração do
modelo*

“A fotogenia é a faculdade de se conseguirem fotografias que vão *mais longe* do que o objecto real. (...) O homem *fotogénico* surpreende quem, conhecendo-o, vê as suas fotografias pela primeira vez; estas são mais belas do que ele, parecem desvendar uma beleza que até então tinha permanecido escondida. Ora essa beleza não é desvendada pelas fotografias, as fotografias é que a criam”.

O narrador visita-os no casebre-estúdio que ela alugou. O Heitor transfigurado está a tornar-se em imagens que vão *mais longe* do que ele, é o veículo transcendental que leva o espectador *para além* daquilo que o figura. O protótipo está a perder relevância, tornou-se em mero instrumento do *ver*, do olhar que procura as essências por detrás da existência, da contingência. Mas Verónica ainda não se calou, vai agora falar da importância do *rosto* no *nu* fotográfico:

“Uma das grandes leis do nu, em fotografia, reside na importância primordial do rosto. Quantas fotografias (...) são malbaratadas por um mau rosto, ou (...) por um rosto sem harmonia com o corpo! Lucian Clergue, de quem somos mais ou menos todos convidados em Arles, resolveu o problema cortando a cabeça dos seus nus. (...) É arte da grande, mas julgo-a reservada ao corpo da mulher [aqui Verónica explica que o corpo do homem não pode “perder a cabeça”, ao contrário do da mulher]. O rosto é a cifra do corpo (...), é o próprio corpo traduzido num outro sistema de sinais. E é, ao mesmo tempo, a chave do corpo. (...) O homem sem cabeça torna-se indecifrável”.

O rosto, cifra e chave do corpo: outra coisa não disseram Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, sobre o processo de *facialização*. Os olhos do figurado permitem ao *spectator* aceitar o convite para se tornar, com ele,

numa máquina de quatro olhos. Mais: este trabalho do rosto requer a sua *stasis*, a sua imobilidade (somos imediatamente transportados para as poses de Daguerre e de Nadar). Explicará ainda Verónica, que acaba de citar Paul Valéry, lembrando ao narrador que “a verdade é nua, mas por baixo do nu há o esfolado”:

“Há duas escolas de fotografia. A dos que caçam a imagem surpreendente, tocante ou pavorosa: estes percorrem as cidades e as aldeias, as praias e os campos de batalha, para de súbito colherem cenas evanescentes, gestos furtivos, momentos resplandescentes que ilustram, todos eles, a dilacerante insignificância da condição humana, surgida do nada e condenada a regressar ao nada. Hoje dão pelos nomes de Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, William Klein. E há a outra corrente, que deriva inteiramente, quanto a ela, de Edward Weston: é a escola da imagem deliberada, imóvel; a que visa, não o instante, mas a eternidade. Entre esses outros, Denis Brihat (...). Esta escola do imóvel tem quatro domínios reservados: o retrato, o nu, a natureza morta e a paisagem”.

Mas dias depois o narrador encontra a fotógrafa com ar constrangido, bebendo num bar da Arles pobre; ela fá-lo ler a carta de despedida de Heitor, que fugiu. Na carta, o modelo-vítima queixa-se de ter sido fotografado vinte e duas mil, duzentas e trinta e nove vezes pela sua tutora ao longo do ano, de já só ter pele e osso, de que nunca deveria ter-lhe entregue o colar do dente de tigre – que já reaveu – para que ela o tivesse mais nu, e garante-lhe que ela nunca conseguirá a pele dele nem o encontrará mais, porque ele se tornou “diáfano, translúcido (...), invisível”.

Mais tarde, em Paris, o narrador ouve de um *mensageiro* as últimas notícias de Verónica e Heitor: a fotógrafa recapturou o seu “modelo mártir” e lançou-se com ele numa série de experiências de “fotografia directa”. Que faz ela agora? Expõe à luz do dia enormes folhas de papel fotográfico e depois “...mergulha o desgraçado (...) num banho de revelador (metol, sulfito de soda, hidroquinona, bórax) e deita-o, ainda encharcado, no papel fotográfico. Por fim lava o papel com uma solução de fixador ácido e manda o modelo para o chuveiro”. Conta mais o *mensageiro*: “O pobre do Heitor foi hospitalizado com uma dermatose generalizada. (...) As lesões, provocadas (...) por produtos químicos, pareciam-se com as inflamações profissionais [dos] curtidores de peles, dos droguistas e dos gravadores, mas atingiam partes improváveis do corpo – eritemas tóxicos nas costas, por exemplo.”

Final, Arles, Julho seguinte: o narrador é atraído por uma exposição no âmbito dos Encontros, “Os Sudários de Verónica”. O material de divulgação inclui uma entrevista com a fotógrafa em que ela explica que mudou do papel para uma base mais flexível e mais rica, o pano de linho, tornado fotosensível por impregnação de brometo de prata. Embrulha nele o modelo, saído de um banho de revelador, “como um cadáver numa mortalha”, e ainda se conseguem efeitos mais interessantes pintando o modelo com bióxido de titânio ou nitrato de urânio. À saída da exposição, o narrador cruza-se por acaso com a fotógrafa e pergunta-lhe por Heitor. Ela, que traz ao pescoço o colar com o dente de tigre, aponta os sudários: “Está por aí... por aí. Fiz dele... isto.”

A história da fotografia contemporânea incluiria, assim, episódios de terror criados por *operadores* homicidas, sempre movidos pela compulsão de extremar mais as *teknai* da figuração, diminuindo cada vez mais a distância entre o “artista” e o seu “modelo”, entre o figurado e o seu referente, e tornando esse “artista” em novas versões do Dr. Fausto, de Mr. Hyde ou de Jack the Ripper.

*O modelo
não sobrevive
à sua imagem*

A frontalidade chega ao cinema

SALTEMOS DA FOTOGRAFIA PARA O CINEMA, de regresso à frontalidade: o que o olhar de cada um de nós procura no olhar e no rosto do outro, em situação de *double gaze*, é a sua resposta àquilo que o nosso olhar e o nosso rosto para ele são. Projecção, identificação, simbiose, empatia, euforia e disforia, denegação, forclusão, rejeição – o jogo é vasto e multimodo, salvífico ou mortífero, e sempre passional. Na singularidade do rosto do outro buscamos o eco da nossa própria singularidade. Quando o olhar e o rosto do outro deixam de estar fisicamente presentes diante de nós e são substituídos pela sua figuração, a nossa pulsão escópica adquire a forma de um voyeurismo contemplativo: já não agimos perante a sua heciedade viva, mas a sua *stasis* propicia e requer a nossa.

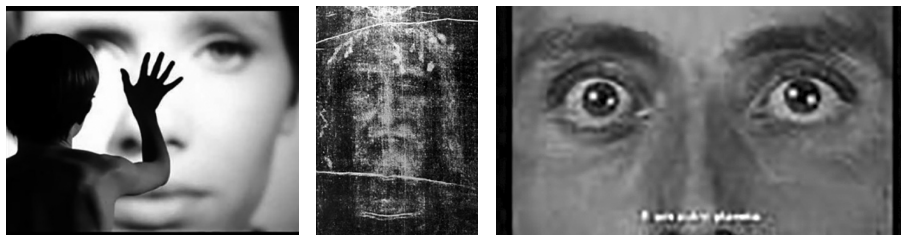
A *stasis* frontal ou *direct gaze* da pessoa figurada, fotografada, filmada, convida ao regresso da interioridade que a pintura, nas suas diversas exposicionalidades, ofereceu, na longa duração, aos seus *spectatores*. A *stasis* frontal do rosto distorcido pelos diversos expressionismos ou pela sua figuração “primitiva” oferece, eventualmente, a experiência da *Unheimliche*, a inquietante estranheza sobre a qual Freud escreveu em 1919. Essa

experiência transforma o rosto figurado em máscara de outra coisa, mas ele mantém-se ao mesmo tempo integralmente humano porque “tudo o que é humano me interessa” e é meu semelhante; continuo a procurar-me nele como no clássico espelho obscurecido que interrogo tanto quanto ele me interroga. O limite desta experiência que expande os lugares do reconhecimento só é atingido na terra de ninguém onde a figuração adquire valor de monstro, mas esse valor é eminentemente subjectivo, depende do vivido, dos fantasmas e da cultura de cada um de nós. As citações da escultura africana na pintura de Picasso, os rostos das suas *demoiselles d’Avignon*, por exemplo, não são, para nós, monstruosos.

Imagine-se um filme em que cada actante (seja ou não actor) começa por se expôr em *stasis* frontal antes de começar a movimentar-se e a agir “de perfil e a três-quartos”, internando-se no mundo da história (se é que ainda há história nesse filme). Já vimos *esse* filme em Bergman, por exemplo no *Persona* (1966) e em certos capítulos do *Cenas da vida conjugal* (1973). Em *Saraband* (2003), sequência tardia de *Cenas da vida conjugal*, Marianne protagoniza um prólogo e um epílogo frontais sobre a visita que decidiu fazer a Johan 30 anos depois de dele se ter divorciado, explicando-se ao espectador num discurso em que expõe a sua hesitação sobre o que a levou ali. Godard pusera Marina Vlady a apresentar-se à câmara em *Deux ou trois choses que je sais d’elle* (1967). Também vimos *esse* filme em Pedro Costa, no *Casa de lava* (1994), até em documentários como em *Alentejo, Alentejo* de Sérgio Tréfaut (2014).



Bibi Andersson e Liv Ullmann em *Persona* (1966). Liv Ullmann em *Saraband* (2003).



Fotograma de *Persona*, Bergman. Sudário de Turim (pormenor). “Primeiro olhar sobre o campo: é outro planeta”, *La nuit et le brouillard*, Alain Resnais, 1955, texto de Jean Cayrol.



Do *Pierrot le fou*: Ferdinand (voltando-se para trás e olhando para a câmara): “Ela só pensa em divertir-se”. Marianne: “Com quem estás a falar?” Ferdinand: “Com os espectadores”. Marianne: “Ah”. (Fotogramas reenquadrados dos filmes)

Essa exposição pode até já não ser frontal, mas, embora furtando-se à frontalidade, continua a oferecer ao *spectator* a contemplação da pessoa/ personagem *antes* da acção ou *depois* dela, como quem a submete deliberadamente ao juízo e à avaliação de quem a *vê*. Na pintura contemporânea, os retratos de Francis Bacon, de David Hockney, de Lucian Freud ou de Marlene Dumas oferecem frequentemente essa frontalidade ou para-frontalidade mais ou menos distorcida. Os retratos picturais ou fotográficos de Chuck Close (por vezes grandes ampliações de daguerreotipos) são regressos, à frontalidade, de pessoas que vemos agir “de perfil ou a três-quartos” na vida real do quotidiano.

O que distingue o *gaze* destas imagens frontais ou para-frontais do simples *cliché* banalizado pela socialização da fotografia são as características técnicas do objecto – a sua dimensão, a sua luz, a eventual excepcionalidade do suporte em que são impressas ou pintadas, ou seja, são as *teknei* que

identificam aquele artista nas suas “pequenas diferenças excessivas”. Mas o simples *cliché* feito por um fotógrafo amador em forma de retrato frontal opera no *spectator* do mesmo modo que o grande plano frontal no cinema ou as obras de Chuck Close ou Lucian Freud: o fenómeno da interpelação directa pelo olhar do outro, a deliberada aceitação da auto-exposição por parte da pessoa fotografada, a sua pose interpeladora, não são necessariamente “artísticas”, transcendem os limites da arte e da não-arte.

A importância do grande plano do rosto foi reabordada a propósito do “cinema face à catástrofe” e da evocação de filmes como *Nuit et brouillard* de Alain Resnais (1955) ou *Sboah* de Claude Lanzmann (1985), sobre os campos de concentração nazis (Rollet, 2011: 73-93 e 183-206). Usando um grande número de imagens de época, Resnais mostrava, dez anos depois do fim da guerra, o “inominável”. À chegada dos deportados a Auschwitz e diante das suas primeiras humilhações, grande plano do olhar de um prisioneiro que fixa frontalmente a câmara (7’51” do filme); diz o

Centralidade do grande-plano

texto de Jean Cayrol: “Primeiro olhar sobre o campo: é outro planeta”. Em contra-campo, um pátio filmado de cima, cheio da multidão dos recém-chegados. O documentário está cheio de retratos frontais de mortos-vivos que nos olham, parte deles obtidos pelas tropas aliadas entradas nos campos e reenquadrados por Resnais. No filme de Lanzmann, que gravou numerosos testemunhos, um sobrevivente, Jan Karski, quer evocar o dia-a-dia no *ghetto* de Varsóvia, mas começa por não conseguir fazê-lo e sai de cena a chorar; numa tentativa posterior recompõe-se e desenvolve a sua narração; por vezes a câmara aproxima-se e ele fala em grande plano: o espectador reconhece no rosto marcado os traços da impossível anamnese: “A imagem-afecção é o grande plano, e o grande plano é o rosto” (Deleuze, 1983: 125).

Máquinas de quatro olhos

DELEUZE e Guattari propuseram, no seu *Mille Plateaux*, um novo enfoque das questões que aqui abordo: “Le visage, c’est le Christ”, dizem eles (1980: 216). Breve nota sobre problemas de tradução: por que palavra traduzir *visage*? *Face*, *rosto*, *cara*, *semblante*? Eles escrevem sobre a “*visagéité*” (*op. cit.*: 205-234), que os dicionários franceses (cf. *Robert*) não registam, como também os portugueses não registam o seu equivalente “facialidade”, (inglês: *faciality*) ou, pior escolha, “rosticidade”, que poderiam designar a qualidade

ou a hecceidade do que é face, rosto. *Face*, “parte anterior da cabeça humana e de outros animais da testa ao queixo”, é também, por associação, cada plano que limita um sólido, aparência, fachada, parede, frontispício. *Fazer face* é fazer frente, enfrentar; estar *em face de* é estar frente a, na presença de. Aqui, referindo-me ao texto de *Mille Plateaux*, adoptarei: para *visage*, face ou rosto; e para *visagéité*, facialidade, dando à palavra o significado de “atributos e poderes da face”, mais geral do que *facialité* designou na escrita francófona sobre teatro – onde significava o *vis-à-vis*, o face-a-face do actor com o espectador (a designação teatral para frontalidade). Eventualmente, usarei também o termo “facialização”, (inglês: *facialization*) para designar o processo de *tornar-se face*, o *devoir face* – por exemplo, de um objecto, de uma *coisa*, de uma parte do corpo. Como se verá, Deleuze e Guattari também quiseram dar expressão verbal à palavra paisagem, pelo menos criando a partir dela um infinitivo, “paisaigenizar”, e um derivado que indicasse igualmente o processo do *tornar-se paisagem*, do *devoir paisagem*, “paisagenização”, que ingleses e americanos traduziram por *landscapification*.

Em Deleuze e Guattari, facialidade é a “máquina abstracta” que transforma em face um grande número de objectos, quer naturais quer artificiais, fazendo-os participar dos atributos do rosto humano; e facialização é o processo, o processamento da facialidade. Primeiro por semelhança, ou seja: em obediência ao paradigma mimético, a frente de um automóvel é concebida como uma face, pedras e troncos de árvores fazem figura de faces, numerosas fachadas de edifícios ganham forma ou expressão de rosto humano. Mas, conceptualmente, a face começa por apenas ser, dizem eles, um sistema “parede branca / buracos negros”, sendo estes últimos os olhos, a boca, as narinas, como numa tela virgem que foi esburacada ou rasgada. Pode parecer pouco humana – até inumana, monstruosa – e não apenas a partir de certo grau de expressão ou distorção, mas também noutras situações banais: o grande plano do cinema torna-a paisagem lunar “com as suas superfícies brancas inanimadas, (...) os seus poros e assimetrias, os seus baços e brilhos, (...) os seus buracos” (*id. ibid.*: 233.) – e nunca faltaram cineastas, como Dreyer (*A Paixão de Jeanne d’Arc*, 1928), certo Bresson (*Pickpocket*, 1959), certo Bergman (*Persona*, 1966), certo Cassavetes (*Faces*, 1968), ou o Kiarostami de *Shirin* (2008), para quem o céu do cinema é o grande plano do rosto. Mas ao mesmo tempo o *close-up* é esse “*monstro figurativo* que dá expressão a tudo, mesmo às coisas” (Aumont, 2003: 65): uma faca, um relógio, a chaleira fumegante e dickensiana de Eisenstein.

*A redução
ao rosto*

A “*visagéité*”, a facialidade de Deleuze e Guattari é, também e especialmente, um mecanismo psico-somático plenipotenciário, espécie de *gestalt* (formativa e erógena, como vimos a propósito do estádio do espelho) que funciona como conversor figurativo e simbólico de primeira grandeza, um sobrecodificador que hipostasia significantes: na vida sexual, “a mão, o seio, o ventre, o pénis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão *facializados*” (Deleuze-Guattari, *loc. cit.*: 209), passarão a ter atributos e poderes de face, de rosto, não *para* ou *por* se tornarem *parecidos* com estes – a facialização não opera sobretudo por semelhança – mas “para serem por ela sobrecodificados” e participarem dos atributos e poderes dessa face, desse rosto: “Tudo permanece sexual, não há sublimação; há, sim, novas coordenadas” (*id. ibid.*) – novas coordenadas para a definição daquilo a que a psicanálise chama objectos parciais, aqui definidos e simbolicamente metamorfoseados pelo processo da facialização. A erotização e a fetichização de um objecto são, assim, entendidas como resultantes de um processo de facialização. Ampliação da pulsão escópica de Freud, da *Schaulust*, da fruição do olhar, entre voyeurismo e exibicionismo? Talvez pudéssemos dizer, sobre este mesmo processo, que todo o corpo tem de *se tornar* rosto, tem de *participar* dele, tem de tornar-se *seu subsidiário*, seu *esbirro* e seu *coadjuvante* para ser erotizado pelo face-a-face. A face “devora” e contamina todo o corpo, consubstancia-o e torna-o seu adjunto essencial: todo o corpo se torna expressivo como ela. Numa metáfora pobre, diríamos que ao facializar-se, o corpo ganha uma intensidade e um halo libidinais – aquilo a que Gabriela Llansol (*Finita*, 2005) chamou, glosando Nietzsche, *o eterno retorno do mútuo*.

Regressamos, assim, ao estádio do espelho, à frontalidade e ao *double gaze*: dois rostos que se enfrentam tornam-se uma “máquina de quatro olhos”, presos um ao outro, ligados um ao outro pelo olhar; *O eterno retorno do mútuo* combustível dessa prisão afectiva é o *eye-to-eye contact* (*loc. cit.*: 208). Também na psicanálise, a estrutura de fechamento da pulsão escópica – que implica olhar e ser olhado – tem a forma de um anel de Moëbius. Deleuze e Guattari recordam o surgimento destas “máquinas de quatro olhos” na aleitação e adormecimento infantil, na relação mãe-filho, mas multiplicam os exemplos, sugerindo que estas “máquinas de quatro olhos” também exprimem, sempre, relações de poder (como atrás vimos com Schroeder): “poder maternal que passa pelo rosto no aleitamento; poder passional que passa pelo rosto do ser amado num transe amoroso; poder político que passa pelo rosto do chefe (...); poder do cinema

que passa pelo rosto da *star* e pelo seu grande plano...” (*loc. cit.*: 215). Outros emparelhamentos, mais próximos do que Freud designou por angústia (*Augenangst*) escópica: “Rostos de professora e aluno; de pai e filho; de operário e de patrão; de polícia e de cidadão; de juiz e de acusado” (*loc. cit.*:217). Nestes casos, pressupostos como representações de conflito, o olhar de um é percebido como exprimindo a pulsão de morte de outro. Mas quando os autores citam o Henry Miller de *Trópico de Capricórnio* a propósito das “máquinas de quatro olhos” na sua versão de prisão afectiva, exprimindo a pulsão escópica como fonte da libido, é para sugerir que a única forma de quebrar o seu encanto é a fuga para a frente, a sua travessia:

“Já não olho os olhos da mulher que tenho nos braços, atravesso-os nadando, cabeça, braços e pernas por inteiro, e vejo que por trás das órbitas desses olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras (...). Furei a parede (...) e os meus olhos já de nada servem, porque não me reenviam senão a imagem do conhecido” (*loc. cit.*: 209-210).

Que têm as figurações da face do Cristo a ver com estas considerações? Se Deleuze e Guattari dizem que a face do Cristo se tornou no paradigma do rosto humano, a partir, anotemo-lo, da fixação das formas que acabaram por produzir o protótipo inventado por João Damasceno – ele próprio resultante da sedimentação de figurações reiterativas da mesma *gestalt* – é porque essa face é a que Ezra Pound viria a designar como sendo a “do europeu-tipo, do homem sensual corrente, do erotómano banal (...). Não universal, mas *facies totius universi*” (*loc. cit.*:216), na perspectiva euro-centrada da cultura cristã de que somos herdeiros. Essa face do Cristo foi-nos imparavelmente transmitida pela pintura, que reiterou as suas formas fundamentalmente repetitivas e foi apurando os seus traços desde a arte paleocristã à de Bizâncio, à da Idade Média e da Renascença, perpetuando dele uma versão frontal, a do *Cosmocreator* ou *Pantocrator* que os autores designam como “despótico”, e uma outra, mais tardia, a do Cristo passional e agónico, já não impondo o *double gaze* e desviando o olhar para baixo ou para os céus, ou, mais raramente, fechando os olhos. A frontalidade deixou-se ultrapassar quando já hegemonizara o campo da significação, dando lugar (mas mantendo o seu) a figurações que já não nos enfrentam forçosamente, como explicou Jean Paris (s.d.), comentado por Deleuze e Guattari:

“Duas figuras do destino, dois estados da máquina de facialidade. Jean Paris mostrou bem esses dois pólos na pintura, o do Cristo despótico e o do Cristo *Cristo despótico,* passional: por um lado, o rosto do Cristo visto de frente, como *Cristo passional* num mosaico bizantino, com os buracos negros dos olhos sobre fundo de ouro, e com toda a sua profundidade projectada para a frente; por outro lado, os rostos que se cruzam e desviam, a três quartos e de perfil, como numa tela do *Quattrocento*, com os seus olhares oblíquos traçando linhas múltiplas e integrando a profundidade no próprio quadro” [o *gaze* intradieético que atrás encontrámos a propósito do cinema, n. a.] (Deleuze-Guattari: 227).

Deleuze e Guattari sabem bem que, se “o rosto é uma política” (*loc. cit.*: 222), se a “significância” e a subjectivização por ele produzidas são decisivas para os efeitos da frontalidade e para a formação das “máquinas de quatro olhos”, o mecanismo não nasce com o Cristo e suas figurações como “homem branco, universal cristão” ou *facies totius universi*. É verdade que eles não se ocupam directamente da frontalidade, nem da figuração da encarnação/humanização do Verbo, nem do nascimento da “divino-humanidade” no seu novo *habitus* da *parousia* cristã. Para eles, não é relevante que os frescos de Pompeia precedam de pouco a figuração cristã, ou que os retratos do Fayum herdem tão directamente a figuralidade e as *teknai* pictóricas do tardo-paganismo romano e helenístico. Se insistem na datação crística da “máquina de facialização”, se afirmam que o Cristo é metaforicamente o “ano zero” dessa máquina, é porque, ao contrário de episódios figurais precedentes (face-a-face entre hebreu e faraó, eventuais expressões helenísticas e asiáticas de frontalidade retratista anteriores à fixação do novo protótipo), a figuração paleo-cristã, e a que se estende à Bizâncio pós-iconoclasma, introduz uma ruptura, um corte, produz um movimento de báscula na figuração: o novo paradigma, pictoricamente rudimentar e primitivo, frequentemente *naïf* e regressivo diante do esplendor da arte helenística e seus ídolos, é alimentado por uma nova crença religiosa que em pouco mais de três séculos vai conquistar a cúpula do império, impondo-se “ideologicamente” e alterando toda a significação das figurações, “como gotas de vinho tinto numa água clara” (*loc. cit.*: 223).

Fundos e paisagens

SURGE AGORA uma nova personagem: colando-se à face, ao rosto, emerge cedo (e impõe-se no *Quattrocento*), a paisagem; na história da pintura, face e paisagem tornam-se correlatos, e a partir de dado momento a primeira existe mal sem a segunda: o retrato pede um fundo, há cadernos de paisagens onde o retratista procura os motivos que comporão com o rosto a pintar (veja-se a pintura de Piero de la Francesca, Andrea Mantegna, Hans Memling, Giovanni Bellini, e depois a monumentalidade urbana em Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti e Vittore Carpaccio). Deleuze e Guattari chamam a atenção para essa complementaridade que se instalou *naturalmente* num vasto período da história da pintura:

“A educação cristã exerce ao mesmo tempo o controlo espiritual da facialidade e da ‘paisagenidade’ [talvez pudéssemos dizer mais simplesmente *paisagística*, n. a.]: componham uma e outra, dêem-lhes cores, arranjem-nas numa complementaridade que reenvie a primeira à segunda e *vice-versa*. Os manuais sobre rostos e sobre paisagens formam uma pedagogia, disciplina severa que inspira as artes tanto quanto elas os inspiram”. [E depois, em nota na mesma página:] “Já Inácio de Loyola tinha juntado ao seu ensino exercícios de paisagem, com ‘composições de lugares’ respeitantes à vida do Cristo, ao inferno, ao mundo, etc.” (*Id. ibid.*, 211).

*A pedagogia
de Loyola*

Georg Simmel terá, em «A filosofia da paisagem» (1913), expresso de modo claro a relevância da organização interna dos elementos que, numa paisagem entendida como parte de um *habitus*, manifestam a sua “disposição anímica” (*Stimmung*):

“Quando realmente vemos uma paisagem e já não uma mera soma de objectos naturais, temos uma obra de arte *in statu nascendi*. E se, muitíssimas vezes, perante as impressões de uma paisagem, ouvimos os leigos dizer que gostariam de ser pintores para reter essa imagem, isso significa decerto não só o desejo de fixar uma reminiscência – desejo que seria igualmente provável frente a muitas outras impressões de outro género –, mas também que em nós, já nessa contemplação, está viva e se tornou operante, por embrionária que seja, a forma artística”.

Maurice Ronai escreveu sobre a paisagem “como rosto da pátria ou da nação” (Ronai, 1976), pondo em evidência que há formações sociais onde

é particularmente querida a equivalência e a cumplicidade entre os sentidos do rosto e da paisagem; e a arquitetura semeia as suas construções, como rostos, nas paisagens que transforma, logo imitada pela pintura, que semeia paisagens em função dos rostos, e muito depois pelo cinema, que nos seus grandes planos trata os rostos, em primeiro lugar, como paisagens. Em *Numéro Deux*, de 1975, Jean-Luc Godard fará perguntar: “*Et ta mère, c’est un paysage ou un visage? Un visage ou une usine?*” (“E a tua mãe, é uma paisagem ou um rosto? Uma cara ou uma fábrica?”). Deleuze e Guattari desenvolvem a comunidade de sentido entre os dois correlatos, rebatendo-a, novamente, sobre a *imagerie* produzida, ao longo da história da pintura, pelas figurações do Cristo:

“Que rosto não convocou as paisagens que amalgamava (...), que paisagem não evoca o rosto que a teria completado (...)? A pintura usou todos os recursos e expedientes do Cristo-rosto (...) com um júbilo que vai da Idade Média à Renascença (...). O Cristo preside à facialização de todo o corpo (do seu próprio corpo) e à ‘paisagenização’ de todos os meios e lugares (os seus próprios meios e lugares)” (Deleuze-Guattari: 212 e 218-219).

O entendimento profundo entre rostos, corpos e paisagens, que determina em grande parte a própria ideia de composição – pense-se em Fra Angelico ou em Bonnard – cresceu com a representação icônica da *parousia* e com os exercícios de afastamento do real corrente, em busca da “semelhança essencial”, exercícios descritos por Didi-Huberman a propósito do *modus faciendi* do iconógrafo.

Passagem por Lévinas

BREVE REFERÊNCIA à reflexão de Emmanuel Lévinas em torno da facialidade e dos “poderes” do rosto: Lévinas tornou a *experiência do rosto do outro* num dos temas centrais da sua filosofia; diante da nudez e da vulnerabilidade do rosto do outro, sentimo-nos (mesmo se apenas de modo fugidio) responsáveis por ele, tornamo-nos reféns (mau-grado a nossa eventual resistência) dessa responsabilidade; a experiência da alteridade é, assim, uma experiência de hospitalidade em relação ao outro. Derrida, que, para espanto de muitos, não hesitou em declarar-se sobretudo devedor de Lévinas, viria a extremar esta formulação, referindo-se à responsabilidade “infinita”, ou “sem limites”

pelo outro. Mas o “rosto” de Lévinas não é aquele que aqui tenho abordado: Lévinas designa por “rosto” qualquer parte do outro que expõe a sua vulnerabilidade à violência – a nuca, por exemplo. E a nudez essencial desse rosto (entendendo-se por nudez a revelação dessa mesma vulnerabilidade) está para além da sua identificação ou caracterização circunstancial, para além da sua figurabilidade:

“É quando vemos um nariz, uns olhos, uma testa, um queixo, é quando podemos descrevê-los, que vemos o outro como objecto. A melhor maneira de encontrar o outro consiste em nem ver a cor dos seus olhos” (Lévinas, s.d: 79).

Mas não ver a cor dos seus olhos impossibilita a geração das “máquinas de quatro olhos”, implica que hipostasiemos esse rosto e lhe demos a dimensão de um universal antropológico, de uma *ideia* para a qual remete a nossa experiência. Desse modo, esse rosto perde a sua *fisicalidade* e torna-se num *significado* abstracto. Ou seja, a abordagem ética do outro implica, para Lévinas, que o acto perceptivo seja ultrapassado, implica a “redução eidética” husserliana. Uma tal redução envolve forclusão do rosto figural, concreto, do rosto como significante (não estaremos então mais perto da *Verwerfung*, a *rejeição* freudiana, próxima de *Ablehnen*, afastar, declinar, *Aufheben*, suprimir, abolir, e *Verleugnen*, recusar, renegar?). É um enfoque *anti gaze*. A filosofia de Lévinas exige a desencarnação do rosto e prefere-o infigurável, desenvolve-se àquem do limiar da figurabilidade e evita o nosso objecto.

Reterei dela, no entanto, um par de traços relevantes; primeiro traço: o rosto do outro, dada a evidência da sua vulnerabilidade – diz Lévinas – é algo de desarmado e de desarmante, a um tempo “apelo ao homicídio” e “a própria injunção que o proíbe”: matar o outro, negando-o de modo absoluto, significa reconhecer que esse outro nos escapa irremediavelmente, de tal modo que só matando-o liquidamos o que ele é para nós; e, *a contrario*, o imperativo “Não matarás” é imposto pela vulnerabilidade absoluta desse rosto, mas esse imperativo actua “acima” da percepção:

“O homicídio, de facto, é banal: pode matar-se outra pessoa; a exigência ética não é uma necessidade ontológica. A interdição de matar não torna o homicídio impossível, antes perpetua a autoridade do interdito na má consciência do mal realizado” (*id. ibid.*: 91).

Segundo traço: nesta consideração ética e essencialista do rosto do outro, Lévinas toma explicitamente partido pelo olhar transcendental contra a imanência e também pela existência de um Deus infinito e infigurável, que nunca encarnou nem se tornou um ente:

“A ideia importante, quando evoco o rosto de outrem, o traço do Infinito ou a Palavra de Deus, é a de uma significância de sentido que, originalmente, não é tema, nem objecto de um saber, nem ser de um ente, nem representação. Um Deus que me interpela por meio de uma Palavra expressa na forma de rosto de outro homem é uma transcendência que não se torna, nunca, imanência. O rosto de outrem é a sua maneira de significar. Também uso outra fórmula: Deus nunca toma corpo. Nunca se torna, propriamente, ente. É isso a sua invisibilidade (...)” (Lévinas, 1985: 171 – 182).

Próximo do judaísmo e tendo perdido toda a sua família na *Shoah*, Lévinas está, deste modo, mais perto de um George Steiner e de um Paul Ricœur do que de Deleuze-Guattari ou de Didi-Huberman. Sem pôr em questão a dimensão ética destas formulações – que, nele, se baseia numa fenomenologia transcendental – não é, como disse atrás, essa abordagem que aqui me ocupa,

*Ruídos
transcendentais
e não-
transcendentais*

porque, ao exigir a ultrapassagem da experiência perceptiva, ela suprime, no mesmo gesto, a abordagem estética e empírica, e com elas toda a imanência. Também Derrida admitiu, numa discussão com o pragmático Richard Rorty, que sobre numerosos assuntos “emitia simultaneamente ruídos transcendentais e não-transcendentais”, preferindo não optar por uns contra os outros. Para nós, que bem percebemos a hesitação de Derrida, é compreensível e respeitável que Lévinas tenha preferido separar a “ideia” de *rosto do outro* da sua morfologia, porque ele viu o nazismo (e, dizemos nós, que vimos todos os racismos) classificar a humanidade em diversos tipos, uns “superiores” e outros “inferiores”, a partir da diversidade dessas mesmas formas: como ele, também nós consideramos que *pensar, depois de Auschwitz*, não é a mesma coisa que *pensar antes de Auschwitz*. A diversidade das formas, porém, não é um estigma que nos obrigue a uma hipóstase: pelo contrário, a riqueza do rosto humano não reside na sua hipóstase mas sim na sua diversidade material, que não pode ser menosprezada ou apagada preventivamente, mesmo tendo em conta os erros excessivos e os crimes cometidos em nome dessa diversidade. Como num *ritornello* musical, volto ao que escrevi noutra lugar (Mendes, 2010), glosando Michel Foucault através de Paul Veyne (2008: 59-81):

É preciso exercer “um cepticismo sistemático diante de todos os universais antropológicos”. As ideias gerais são, todas elas, meta-empíricas (com o distanciamento reflexivo que o prefixo *meta* impõe), e resultam de inventários de traços comuns à multiplicidade dos particulares. A rede de universais de que dependeu tanta da nossa filosofia, da nossa ética e da nossa estética, bem como muitos outros saberes avulsos, não tem como referente senão esses trabalhos de Penélope com as palavras [ou com as imagens, acrescentamos agora], em que continuamente a vamos (a essa rede) construindo e desconstruindo.

Agamben e as singularidades quaisquer

QUE PROCURAMOS na figuração de rostos, na pintura, na fotografia, no cinema? O que é afirmado na repetição do sistema “parede branca/buracos negros” e na infinita proliferação das singularidades identitárias? Em *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Giorgio Agamben (1990) actualiza, por sua vez, a importância foucaultiana da singularidade, já não entendida na sua relação com qualquer propriedade comum ou com um conceito (o ser vermelho, francês, muçulmano). A sua abordagem permite ultrapassar o impasse de Lévinas diante da figuração:

“A singularidade abandona assim o falso dilema que constrange o conhecimento a escolher entre o carácter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Porque o inteligível, segundo a bela expressão de Gersonide [1288-1344, n. a.], não é um universal nem um indivíduo inscrito numa série, mas sim ‘a singularidade enquanto singularidade qualquer’”.

Diz Agamben que esta singularidade é, em primeiro lugar, definida fora de qualquer pertença que a determine: deixa de ser “um *x* pertencente a *y*” e “vê o dia por si própria”, gerando o seu fétichismo específico. O seu movimento, que poderíamos descrever em termos platónicos como “anamnese erótica”, é um movimento anafórico (*anáfora*: figura de retórica onde se repete muitas vezes a mesma palavra no seio de um período; no sentido litúrgico, parte central da missa) que não remete nem transporta o objecto para outra coisa ou lugar, mas para *o seu próprio ter lugar*, o seu acontecimento. Isto também significa que não vemos através dela – para além dela, como no ver transcendente; vemo-la como pertencente ao plano da imanência entendido como totalidade do que há para ver, totalidade do visível. Ao

contrário do que a exegese exigiu que víssemos nas *personæ* figuradas no novo *habitus* da *parousia* cristã – os protótipos “quase presentes” ou “realmente presentes” no ícone –, estas “singularidades quaisquer” querem ser vistas no que são, pelo que são, e apenas chamam a atenção para si mesmas: tornaram-se auto-referenciais. Numa muito bela formulação, Agamben responde à pergunta: “de onde vêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino?”, invocando os antigos Limbos escolásticos de Tomás de Aquino, abolidos pelo papa alemão (v., *supra*, *Narratividades...*):

“Para o teólogo (...), a pena infligida às crianças mortas sem batismo, cujo único pecado é o pecado original, não poderia consistir numa pena *aflitiva*, como a do inferno, mas apenas numa pena *privativa*, como a ausência perpétua da visão de Deus. Todavia, e contrariamente aos danados, os habitantes dos limbos não experimentam qualquer dor nessa privação – porque não são dotados senão de conhecimento natural, e não sobrenatural: este último é implantado em nós pelo batismo”.

Relidos por Agamben, os deportados para os agora extintos Limbos – nados-mortos, crianças não-baptizadas, pagãos virtuosos e demais justos anteriores à ressurreição do Cristo – são a melhor metáfora das “multidões solitárias” riesmanianas (Riesman, 2001) e das “sociedades individualistas de massa” (Wolton, 1997: 95-127) contemporâneas, laicizadas, que renunciaram à dimensão escatológica da *parousia* e ao seu *encantamento*. Todas as representações do indivíduo ou da pessoa vivendo o “silêncio de Deus”, a “morte de Deus”, substituem a antiga humanidade da *parousia* cristã, entendida como *habitus* ou *etos* da *divino-humanidade*, onde se esperava pelo regresso do Messias. O que estabelece a “singularidade qualquer” dos seus habitantes é, precisamente, a sua evasão da dimensão escatológica – eles estão para além da perdição ou da salvação e da graça; a sua existência é o maior obstáculo alguma vez erguido contra a garantia de uma redenção/danação generalizadas, de que estão excluídos. Como diz Agamben:

“Tal como cartas que ficaram sem destinatário, estes ressuscitados permaneceram sem destino. Nem felizes como os eleitos, nem desesperados como os danados, as suas almas estão, para sempre, inundadas por uma alegria sem objecto. (...) A luz que cai sobre as suas fronteiras é aquela – irreparável – da aurora que se segue ao *novissima dies* do julgamento. Mas a vida que começa na terra depois do último dia é simplesmente vida humana”.

Essa multidão de deportados para os Limbos tomistas e perdida, por isso, para a dicotomia da salvação e da danação, não é feita de *loose cannons on the deck*: ela não ameaça, pelo seu comportamento ou natureza a-responsável, nenhum edifício que deles dependa, porque foi posta à margem, fora de jogo. Comentando Agamben, diz Slavoj Žižek (s.d.) sobre esse despejado povo dos Limbos:

“Não podemos deixar de recordar a multidão de humanos que permanece em cena no final do *Götterdämmerung* de Wagner, testemunhando silenciosamente a auto-destruição dos deuses; e se essa multidão fosse a multidão dos felizes?”

Confesso que, distraído pela atenção dada a coisas deste mundo, não me dei conta, a 20 de Abril de 2007, de que Ratzinger (Bento XVI) ratificara o parecer da Comissão Teológica Internacional da Igreja Católica Apostólica Romana sobre o abandono a ideia dos limbos, esses inimagináveis lugares marcados pela ausência de Deus, mas ao mesmo tempo não punitivos e de não-sofrimento. O documento então divulgado admitia que os Limbos, o das crianças (*limbus puerorum*) e o dos patriarcas pré-cristãos (*limbus patrum*), reflectiam “uma visão demasiado restrita da salvação”. Os limbos foram, até ao seu fecho, uma utopia justicialista e uma heterotopia composível com o Céu, mas a que se recusava o esplendor divino.

O que há de particular no *habitus* ou *etos* desses antigos Limbos tomistas agora extintos é que os seus habitantes, “singularidades quaisquer”, estabeleceram uma nova humanidade que substituíu a divino-humanidade da *parousia* cristã, um novo universal antropológico. No mesmo texto, Agamben analisa o surgimento medieval da ideia de “singularidade qualquer” como estando associada a uma “maneira” de surgimento de cada ser que não é acidental nem necessária, antes designa o movimento no qual ele aparece, como quando se diz: “A espécie é dita maneira (...) no caso preciso em que dizemos: a erva desta espécie, ou seja, desta maneira, cresce no meu quintal” (citação de Ugucionne de Pisa). A “singularidade qualquer”, não é uma *essência* nem uma *existência* no sentido da bipolaridade cismática que pairou sobre a filosofia até ao existencialismo (onde a *existência* passou a preceder a *essência*), mas um modo de surgimento do ser que não copia qualquer modelo, antes é, apenas, o seu modo de ser e, por esse facto, se mantém singular mas é múltiplo e reconhecível, válido para todos. Deste ser poderá porventura dizer-se, como Plotino, que Agamben cita, não que “lhe aconteceu ser assim”, mas apenas que “é o que é, sem todavia ser senhor do

seu próprio ser (...), servindo-se de si tal como é (...) porque ser assim é melhor” – um *livre uso de si* que não dispõe da existência como propriedade sua.

Há outra razão porque este texto de Agamben nos interessa aqui, e que respeita ao modo como ele se posiciona no “combate” entre transcendência e imanência. Tomando posição nesse combate, Agamben evoca a heresia imanentista de Amaury de Bène, cujos adeptos acabaram na fogueira no início do séc. XIII porque, para eles, “Deus está todo em tudo”; esta convicção exprime, para o autor, a radicalização da doutrina platônica da *chora*, e, recordemo-lo, está no centro da teologia imanentista ainda combatida pela encíclica *Pascendi Domini Gregis*, de 1907. Eis a passagem de Agamben que aqui nos interessa:

“O transcendente não é (...) um ente supremo que se sobrepõe a todas as coisas; em vez disso, *o ter lugar de todas as coisas é o transcendente puro*. Deus, ou o bem, ou o lugar, não têm lugar [não ocorrem], antes são o ter lugar [a ocorrência]

*A transcendência
é o ter lugar
das coisas*

dos entes, a sua íntima exterioridade. Divino é o ser-verme do verme, o ser-pedra da pedra. Que o mundo seja, que qualquer coisa possa aparecer e ter um rosto, que haja uma exterioridade e não-latência como determinação e limite de qualquer coisa; tal é o conteúdo do bem. Assim, precisamente, o seu ser/estar irreparavelmente no mundo é o que transcende e expõe cada ente mundano. O mal é, pelo contrário, a redução do ter-lugar das coisas a um facto como qualquer outro, o olvido da transcendência interna ao ter-lugar das coisas. Em relação a estas, o bem não está (...) em qualquer outro lugar: ele é apenas o ponto em que elas assumem o seu próprio ter-lugar [a sua ocorrência], tocando a intranscendência da sua própria matéria”.

Câmara clara e seus objectos

EM *LA CHAMBRE CLAIRE*, Barthes escolhe a modalidade da narrativa de uma jornada introspectiva para reflectir sobre a fotografia. A primeira dificuldade que ele encontra, face à imagem fotográfica, e que, segundo ele, a distingue de qualquer outra, é a “teimosia” do referente em não descolar dela – uma espécie de reiteração tecnicizada da prisão referencial ao “protótipo”, que está “presente” ou “quase presente” na imagem, nos termos de Niceia II. Percepcionar o significante fotográfico parece reservado aos profissionais da fotografia (Barthes, 1980: 792); para o *spectator* comum, pelo contrário,

o cachimbo fotografado é sempre um cachimbo (*une pipe y est toujours une pipe*) (*op. cit.*: 793), a fotografia é invisível porque não é ela o que nela se vê (*id. ibid*): “Este é o meu irmão, este sou eu em miúdo” (*op. cit.*: 792), é o que o *spectator* comum diz sobre imagens fotográficas do seu irmão ou de si mesmo; não vê nelas senão “o referente, o objecto desejado, o corpo querido” (*op. cit.*: 794). Temos assim três entidades em presença: o *operator* (fotógrafo), o *spectator* (cada um de nós diante da imagem) e o *spectrum* (“o alvo, o referente, espécie de (...) simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto” (*op. cit.*: 795): *espectro* porque o termo remete para *espectáculo*, por um lado, mas também para *regresso do morto*, por outro, duas dimensões que, para o autor, estão sempre presentes na imagem fotográfica).

Barthes chama *studium* ao interesse humano, geral, cultural, que o *spectator* comum exprime por uma imagem fotográfica; e *punctum* àquilo que, “perturbando o *studium*”, salta da imagem “como uma flecha” e vem picar, ferir, atingir directamente o mesmo *spectator* (*op. cit.*: 809). O reconhecimento do *studium* envolve a identificação da intenção do fotógrafo e a aprovação ou desaprovação dessa intenção – intenção que pode ser declinada nas funções correntes da fotografia: “informar, representar, surpreender, fazer significar, produzir desejo” (*op. cit.*: 810). Há fotografias feitas para “chocar” o *spectator* ou para o “surpreender”, geralmente à custa do carácter “raro” do referente, ou porque são “proezas” técnicas, ou são fruto de trucagens fotográficas, ou são “achados” (*trouvailles*) inesperados, ou procuram a “excepcionalidade” da situação ou do objecto fotografados. Conclui Barthes, sobre este esforço contínuo do *operator* para fugir à banalidade e à irrelevância: “Num primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o que é notável; mas, cedo (...) decreta que o notável é o que ela fotografa; o *seja o que for (n’importe quoi)* torna-se então no sofisticado cúmulo do valor” (*op. cit.*: 814-815). Nada disto interessa Barthes particularmente; por outras palavras, o infinito tumulto das imagens hora a hora difundidas pelo sistema dos *media* não lhe interessa a não ser na medida em que a sua identidade de sujeito cultivado lhe impõe, via *studium*, uma relação genérica e benevolente com algumas delas. Só o *punctum*, relação íntima estabelecida entre um pormenor, ou a atmosfera, de uma imagem, e os afectos que esse traço lhe provoca, devido à sua história pessoal de *spectator*, ao seu *vivido*, tem o poder de o prender, de o fascinar.

Compreende-se, assim, que seja sobretudo no retrato fotográfico – quer no de Daguerre e Nadar, quer eventualmente no retrato de um *operator* anónimo e ocasional – que Barthes procure fundar a sua relação com a

fotografia, apesar da sua dificuldade em se reconhecer a si próprio nos milhares de fotos que dele se fizeram (por vezes retratos frontais, mas que não satisfazem o seu narcisismo). Numa passagem que parece ter sido escrita a pensar nele, dizia, anos antes, Susan Sontag:

“Há pessoas que ficam ansiosas quando vão ser fotografadas; não porque recebem, como os primitivos, que lhes roubem o ser, mas porque temem a desaprovação da câmara. Pretendem uma imagem idealizada: uma fotografia de si mesmas com o melhor aspecto possível. Sentem-se rejeitadas quando a câmara lhes não devolve uma imagem que as faça parecer mais atraentes do que na realidade são. Mas poucas pessoas têm a felicidade de ser ‘fotogénicas’...” (Sontag, *op.cit.*: 82).

Barthes insiste então em que “toda e qualquer foto é de algum modo co-natural ao seu referente” (*op. cit.*: 851), e esboça uma primeira definição do que seja esse referente, distinguindo-o do referente da pintura:

“Eu precisava de conceber bem e, se possível, de conseguir dizer bem (...) em que é que o Referente da Fotografia é diferente do dos outros sistemas de representação. Chamo ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real para a qual uma imagem ou um signo reenviam, mas a coisa *necessariamente* real que foi posta diante da objectiva, e sem a qual não haveria fotografia. A pintura (...) pode fingir a realidade sem a ter visto. O discurso combina, decerto, signos que têm referentes, mas esses referentes podem ser e são frequentemente ‘quimeras’. Ao contrário destas imitações, na fotografia, nunca posso negar que a *coisa tenha estado lá*. Existe dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...) Tal constrangimento (...) é a própria essência, o *noema* da Fotografia. O que intencionalizo numa foto (...) não é a Arte ou a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. (...) O que vejo [numa foto] esteve ali, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); esteve lá, e logo depois separou-se; esteve lá absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido” (*Id. ibid.*).

A fotografia, escrevera Sontag, compensa, a seu modo, a nossa precária relação com o passado:

“Uma fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de ausência. As fotografias, especialmente de pessoas, de paisagens distantes e cidades

longínquas, de um passado irrecuperável, assim como uma lareira numa sala, são incitamentos ao devaneio” (Sontag, *op. cit.*: 25).

Esta associação entre a coisa necessariamente real que foi fotografada e a sua definição como pertencendo irremediavelmente a um passado perdido é agudizada, no texto de Barthes, pelo luto do autor pela sua mãe, e por uma foto antiga dela, em criança, no jardim de Inverno da casa onde nascera, de tal modo que a sua relação com a Fotografia passa a ser polarizada pela sua relação com *aquela* fotografia: “ao olhar uma fotografia, incluo fatalmente no meu olhar a concepção daquele instante, por mais fugaz que tenha sido, em que uma coisa real esteve imóvel diante do olho” (Barthes, *op. cit.*: 852). A esse instante de imobilidade, ele chama *pose* – e é essa paragem, essa *stasis* que lhe permite comparar distinguir e cinema:

“... O noema da fotografia altera-se quando essa Fotografia se anima e se torna cinema: na foto, qualquer coisa *posou* diante do pequeno buraco [da câmara] e ali ficou para sempre (...); mas no cinema, qualquer coisa *passou* diante do mesmo pequeno buraco: a pose foi levada e negada pelo seguimento contínuo das imagens: é uma outra fenomenologia, e por isso uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (*Id. ibid.*).

Vertigem do movimento

ESTE MAL-ESTAR diante das imagens em movimento, esta ansiedade e angústia genuínas, são os mesmos que encontramos no Walter Benjamin de *A obra de arte...*, que Barthes nunca cita, mas que se queixa igualmente, em 1936, de que o cinema roubou à imagem a possibilidade de esta se deixar contemplar longamente, num exercício de interioridade do *spectator*, exercício que requer tempo. A continuidade vertiginosa das imagens em movimento impediria, assim, uma experiência que só a *stasis* perpetuada oferecia. Em termos deleuzianos e guattarianos, é como se o cinema (mas não para estes autores) fosse culpado de ter inviabilizado a perpetuação das “máquinas de quatro olhos” de que falei atrás. É a mesma angústia que também Susan Sontag refere no seu *On Photography*, e que se tornou numa *angústia clássica*, definitiva da experiência do *spectator* de cinema. Dirá Barthes sobre mesma questão, algo adiante:

*Ainda a
nostalgia da
contemplação
estática*

“No cinema, cujo material é fotográfico, a fotografia já não tem a mesma integridade, a mesma completude (...). Porquê? Porque a foto, apanhada num fluxo, é incessantemente puxada, levada para outras; no cinema, decerto, há sempre referente fotográfico, mas esse referente escorrega (...), não se agarra a mim, não é um espectro. Como o mundo real, o mundo fílmico é suportado pela presunção de que ‘a experiência continuará a fluir constantemente no mesmo estilo constitutivo’ (...). A fotografia, [pelo contrário], refluí da apresentação para a retenção” (*Op. cit.*: 862).

Mas que dizer então do cinema feito por montagem de imagens fixas, do *cinema de fotografias* como em *Si j'avais quatre dromadaires*, ou em *La Jetée* de Chris Marker e noutros filmes? Pouco importa, porque cedo ou tarde (e não necessariamente quando o *spectator* quer) o filme avança, por decisão do realizador, para outra fotografia, ou seja: a duração da contemplação sai do controlo do *spectator*, coisa que não sucedia na pintura ou na fotografia. Esta é uma das razões porque nos referimos aos textos de Barthes, Sontag e Tournier (e agora, por maioria de razão, ao de Benjamin), como abordagens epocais, apesar da sua importância: desde a socialização do vídeo doméstico e das cassetes VHS que o *spectator* passou a poder parar a imagem e voltar atrás na projecção, como se fazia e se faz com um livro, voltando vinte páginas atrás para reler uma frase. A experiência cinematográfica do *spectator* mudou a partir dos anos 80 do séc. XX, esvaziando grande parte das razões de queixa de Benjamin e de Barthes, e a que Sontag também alude. Eis o que escrevera Sontag a este respeito, comparando as imagens da fotografia e as da televisão:

“As fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas fracções precisas de tempo. A televisão é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma anula a precedente. Cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto que se pode conservar e olhar repetidamente. Fotografias como a que apareceu na primeira página da maioria dos jornais do mundo em 1972 – uma criança sul-vietmanita, despida, que acabava de ser atingida pelo napalm americano, correndo pela estrada em direcção à câmara de braços abertos e gritando de dor – talvez contribuam mais para aumentar o repúdio do público pela guerra do que cem horas de atrocidades televisionadas” (Sontag, *op. cit.*: 26). [E, mais adiante, sobre fotografia e cinema propriamente dito:] “O tempo de visão de um filme é estabelecido pelo realizador e as imagens são percebidas com a

lentidão ou a rapidez que a montagem oferece. Assim, a fotografia, que possibilita que nos detenhamos num único momento o tempo que desejarmos, contradiz a própria forma do filme...” (id.: 79).

Há outra razão porque o texto de Barthes nos surge datado, e que diz, ainda, directamente respeito à frontalidade, às “máquinas de quatro olhos” e ao seu uso na fotografia e no cinema. Exclama ele a este respeito, comentando imagens de uma reportagem sobre urgências hospitalares, que apesar da sua crueza não o atingem, não o tocam (Barthes, *op. cit.*: 878):

“Ah, (...) se ao menos alguém, numa das fotos, olhasse para mim! Porque a fotografia tem esse poder – que perde cada vez mais, porque a pose frontal é habitualmente tida por arcaica – de olhar para mim olhos nos olhos (aí está outra diferença: no filme, nunca ninguém olha para mim; é proibido – pela ficção)”.

Ora, se é verdade que os primeiros manuais americanos sobre *como fazer filmes* insistiam, no início do séc. XX, na obrigatoriedade de o actor nunca olhar frontalmente para a câmara, sob pena de destruir o “mundo da história”, o mundo intra-diegético em que se pretendia que o *spectator* mergulhasse no exercício coleridgeano da *suspension of disbelief* – norma que foi longamente assumida pelo *studio system* –, não o é menos que *La Chambre claire* foi escrito vinte anos depois do surgimento da *nouvelle vague* francesa, onde Barthes teria encontrado numerosos exemplos de frontalidade dos actores e actrizes (a começar por *À bout de souffle*, de Godard, de 1958), que assim suprimem a “quarta parede”.

*Problemas
de datação*

Também Sontag se referira à frontalidade na fotografia, mas para sublinhar que ela esteve, com frequência, ao serviço da manipulação técnica do real, a começar pelo retrato – apesar das declarações de Émile Zola, ele próprio fotógrafo amador, para quem ninguém podia verdadeiramente dizer que tinha realmente visto uma coisa até que ela tivesse sido fotografada:

“Os membros da *Farm Security Administration*, projecto fotográfico do fim dos anos 30 [do séc. XX], todos eles com imenso talento – entre outros Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn e Russel Lee – tiraram dúzias de retratos frontais de cada rendeiro até estarem seguros de terem obtido o aspecto que pretendiam: a expressão correcta do rosto que transmitisse as suas próprias noções da pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria” (Sontag, *op. cit.*: 16).

[E mais adiante:] “O que as fotografias tornam imediatamente acessível não é a realidade, são as imagens. (...) Agora todos podemos saber exactamente como nós, os nossos pais e avós éramos em crianças, o que era impossível antes da invenção das câmaras, mesmo para a reduzida minoria que mandava pintar os retratos dos seus filhos” (*id.*: 145).

Passado, morte, ressurreição

MAS VOLTEMOS ao momento em que Barthes ia estabelecer a relação axial entre a fotografia e a morte, antes de formular nova comparação com o que faz o cinema:

“... Ao deportar o real [fotografado] para o passado, (...) [a fotografia] sugere que ele morreu. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (o seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objectos) *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*. A Fotografia começou, aliás, historicamente, como uma *arte da Pessoa* [itálico nosso]: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que poderíamos chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto a si* (*quant-à-soi*) do corpo. Também aqui, do ponto de vista fenomenológico, o cinema começa a diferir da fotografia; porque o cinema (ficcional) mistura duas poses: o *isto aconteceu* (ça-a-été) do actor e o do seu papel, de tal modo que (coisa que eu não experimentaria diante de um quadro) nunca posso ver ou rever num filme actores que sei que morreram sem experimentar uma espécie de melancolia: a melancolia da fotografia” (Barthes, *op. cit.*: 853).

A fotografia (outro traço comum à análise de Sontag) *certifica* indexicalmente que o referente existiu; há regimes jurídicos que a aceitam como prova, e na reportagem jornalística ela atesta que a narrativa se refere a factos reais. A imagem fotográfica é um “certificado de presença, o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens” (*op. cit.*: 859). Um pouco, diz Barthes, como “a-prova-segundo-São-Tomé-querendo-tocar-o-Cristo-ressuscitado” (*op. cit.*: 853). Na prática, dirá o autor, a fotografia tem algo a ver com as imagens *acheiropoiéticas* de Bizâncio:

“A Fotografia tem algo a ver com a ressurreição: não poderíamos dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo que impregna o Sudário de Turim, a saber, que não foi feita pela mão do homem, sendo *acheiropoietos*?” (*op. cit.*: 855).

O interesse da irónica comparação não advém de uma figura de retórica: não foram pintores nem artistas que inventaram a fotografia, foram químicos. Na verdade, a fotografia resulta dos sucessivos aperfeiçoamentos de um antigo dispositivo óptico (a *camera obscura*, essa sim, um dispositivo de pintores mas que não fixava a imagem) e da sua articulação com a cadeia de descobertas químicas que permitiram fixar em determinados suportes os raios luminosos emitidos por um objecto iluminado de certo modo. *Fotografia*, do grego φως (*fotos*, luz) e γραφή (*grafê*, inscrição, escrita) é um termo criado em 1836 por John William Herschel para designar a acção “inscrevente” da luz em superfícies sensíveis como o nitrato e o cloruro de prata, acção então estudada por Fox Talbot. Com o surgimento do daguerreótipo em 1839, passou a designar o processo físico-químico de reprodução pictural e de impressão permanente de imagens ópticas captadas em *camera obscura*, ou a arte de fixar, numa superfície sensível, a emissão luminosa, directa ou indirecta, de um objecto.

A fotografia resultou, assim, da articulação de duas disciplinas distintas: óptica e fotoquímica, materializadas, respectivamente, pela *camera obscura* (inicialmente descrita por Giovanni della Porta no seu *Magia Naturalis* de 1558, descrição que foi precedida pela de Frisius em 1545) e pela placa sensível (em 1725, Johann Heinrich Schulze percebeu que o nitrato de prata escurecia sob a acção da luz, e trinta anos depois Beccarius observou o mesmo fenómeno no cloruro de prata). Um longo caminho de experimentações insatisfatórias conduz-nos a Joseph Nicéphore Niépce, que em 1816 obteve os primeiros negativos com cloruro de prata, e em 1822 conseguiu fixá-los com betume da Judeia. Da associação de Daguerre e Niépce nasceu a preferência pela placa de cobre argentado e a sua exposição a vapores de iodo, depois a escolha de placas iodadas e de vapores de mercúrio. Os procedimentos de Daguerre (Niépce morrera em 1833) foram adquiridos pelo Estado francês e, divulgados em 1839, acolhidos como uma “invenção incrível” (Kovalski & Glafikidès, 1990: 132-151). É por esse motivo, diz Barthes em consonância com os historiadores da fotografia, que “uma foto é literalmente uma emanção do seu referente” (Barthes, *op. cit.*: 854). Niépce, diante da que é conhecida como a primeira fotografia, *A mesa posta* (circa 1822), e por mais que tenha sentido estar perante uma nova forma de pintura (o enquadramento oferecido pela *camera obscura*), terá percebido que estava a inventar um *mutante*, um ente novo que não era nem uma representação icónica nem o real, antes algo como o *ectoplasma* de qualquer coisa que realmente estivera diante do seu aparelho (*op. cit.*: 859). Reencontramos

aqui a fotografia da Verónica de Tournier, se não no seu rosto maléfico, pelo menos no seu rosto alquímico:

**Imago lucis
opera expressa**

“Ao que parece, em latim ‘fotografia’ dir-se-ia *imago lucis opera expressa*, ou seja, imagem revelada, ‘saída’, ‘montada’, extraída (como o sumo de um limão) por acção da luz. E se a Fotografia pertence a um mundo que mantém alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar perante a riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo), a que se junta a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, *vive*” (*op. cit.*: 854). “É exactamente porque a Fotografia é um objecto antropológicamente novo que ela escapa, parece-me, às discussões habituais sobre a imagem” (*op. cit.*: 859).

Sontag recorda que a publicidade à primeira Kodak, de 1888, dizia confiantemente aos seus utilizadores: “Carregue no botão, nós fazemos o resto”. O “resto” era a garantia de que a imagem seria obtida “sem quaisquer erros” (Sontag, *op. cit.*: 55); armado com a sua nova caixa mágica, “o *flâneur* de Baudelaire, *voyeur* e naturalmente empático, podia agora capturar as esquinas escuras da cidade e os seus habitantes esquecidos” (*Id. ibid.*: 57), como fez Paul Martin em Londres, Arnold Genthe na Chinatown de São Francisco, Atget e mais tarde Brassai em Paris. Outros, mas não esse *flâneur*, se dedicariam a fotografar, na senda de Nadar, os rostos, tão idealizados como o de Nefertiti, de Greta Garbo ou Marilyn Monroe – por vezes protegendo-os do olhar inconveniente da câmara, que via o que o olho humano não vê. De um modo como do outro, porém, a definição *ontológica* da imagem fotográfica como “emanação do referente” pouco mudou em função da diversidade de escolas, hábitos, épocas e modas, e nesta matéria Sontag está de novo perto de Barthes, antecipando-o:

“Ninguém pensa que que uma pintura de cavalete seja de algum modo co-substancial ao seu tema; apenas representa ou refere. Mas uma fotografia não se limita a prestar homenagem ou a assemelhar-se ao seu tema, é também parte e prolongamento dele e um meio poderoso para o possuir e controlar” (*Id.*: 137). “Enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanação (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura” (*Id.*: 136).

Desde que a “alquimia” de Niepce e Daguerre substituiu a “mão de Deus” nos *acheiropoietos*, fotografia e, mais tarde, cinema, devolveram às questões relativas ao ícone e às imagens em geral a fortíssima ilusão da “presença real” ou “quase-real” do referente ou do modelo, obrigando a discussão a regressar à *tabula* (quase) *rasa* da Niceia do iconoclasma.

Acheiropoietos e ícones de Bizâncio reaparecem explicitamente em certo cinema moderno e contemporâneo: numa cena do seu *Histoire(s) du cinema* – *Une vague nouvelle* (1998), J.-L. Godard sobrepõe rostos, entre os quais rostos de anjos músicos, a um tecido branco que limpa uma superfície, como tinha feito em *Passion* (1982) com a *Asunción de la Virgen* de El Greco. O tecido branco torna-se na tela-ecrã onde sucessivamente aparecem e se apagam imagens sobrepostas, oferecendo uma *mise en abîme* cinemática da pintura e evocando os *acheiropoietos* do paleo-cristianismo, numa *cena do tipo mandylion* (Bonfand, 2007: 224). Por sua vez, Tarkovski, “cujos filmes estão para o cinema como os ícones para a pintura” (*loc. cit.*: 239), no antepenúltimo plano do seu *Stalker* (1979), sobrepõe *layers* de cor e luz até à saturação da imagem, onde irrompe uma chuva dourada que evoca o ouro dos fundos dos ícones de Bizâncio e que transfigura o que o espectador vê. É toda a técnica do antigo iconógrafo que irrompe reconstituída no ecrã, mas o ícone de Tarkovski é cinemático porque a sua aparição envolve o tempo e a duração da cena.

**Acheiropoietos
e cinema**

“Carregue no botão, nós fazemos o resto”: os construtores das câmaras portáteis contemporâneas dizem o mesmo aos novos *flâneurs* do séc. XXI e entre estes há cada vez mais cineastas de todas as idades, constringidos a largar a película e a aceitar o que a mudança tecnológica lhes *oferece*. Vista dos nossos dias, a história das imagens, que começa nas primeiras pinturas mágicas da arte rupestre, parece agora levar-nos a novas gerações de computação gráfica 3D e de hologramas – desactualizando, assim, as *dermografias* da Verónica de Tournier. Mas é pouco provável que a discussão sobre a natureza das imagens saia do seu círculo milenar e dos seus argumentários dominantes.

A interrupção ou a suspensão da narrativa, a oferta de uma figuralidade herdeira do retrato, o regresso à matriz arcaica da frontalidade e da para-frontalidade assentes na *stasis* (não apenas de rostos, mas também de corpos e de objectos) significam que há um cinema desejoso de oferecer ao *spectator* o tempo que a pintura e a fotografia lhe ofereciam, e que o cinema tão ansiosa e persistentemente lhe roubou. Essa oferta de tempo não se limita a rostos e paisagens, embora se entenda que o desejo que ela satisfaz tenha

tomado consciência de si mesmo regressando às *coisas* em que historicamente essa oferta se fundou. O tempo, os lugares e os retratos que assim se oferecem não são metáforas da antiga *parousia* cristã nem estão subordinados a uma *escatologia* (apesar do que aprenderam com uma e com outra na transposição da transcendência para a imanência); mais se parecem com os dos limbos tomistas evocados por Agamben, e onde prolifera, alheada da dicotomia danoção/redenção, a nova multidão das “singularidades quaisquer”.

Novos trabalhos da figuração

ESCREVIA EU ESTAS LINHAS e decorria uma conferência internacional que a Georgia State University, de Atlanta, organizou sobre o tema geral *Rendering the Visible* (11-12 Fevereiro 2011, por iniciativa do seu *Doctoral program in Moving Image Studies*) – apenas um exemplo onde se exprimiu, entre outras, essa preocupação contemporânea. O *rendering* é a tradução, a interpretação, por um programa de tratamento de imagem, da imagem que ali foi manipulada, como em qualquer *software* de *grading* ou de correcção de cores. É também, na computação gráfica, o processo de geração de uma imagem a partir de um modelo. No chamado *graphics pipeline*, *rendering* designa o último passo que se dá para ver a forma final do objecto criado e sua animação. O termo terá sido adaptado da expressão *the artist's rendering of a scene* (o acto performativo de criar ou representar uma cena, um trecho musical, etc).

A fixação de uma imagem complexa pode passar por um grande número de etapas, metamorfoses e transfigurações sempre reversíveis. Em termos de resultados finais, e no que ao cinema respeita, ela convida a uma apresentação dessas metamorfoses e transfigurações, por vezes de grande riqueza imagética, ao longo de durações relativamente extensas. Fixar em sequência as metamorfoses a que uma ou mais imagens foram sujeitas é por vezes um objectivo criativo em si mesmo. Estes procedimentos não são “novos”: pintura, fotografia e cinema conheceram desde os seus inícios sobreposições, alterações artificiais de luz e recomposições integradas do que pretendiam figurar, para além de colagens e *pastiches* de toda a ordem (e o mesmo se dirá do som). Nova é a disponibilização simultânea de todos estes dispositivos na mesma plataforma, o disparar da experimentação e a sua total reversibilidade. O *devir imagem* torna-se mais multifacetado, titubeante e

dubitativo, dependente de um maior número de variáveis expostas no trabalho e na experimentação do seu autor – o seu algoritmo mudou. O estatuto da imagem acabada torna-se mais frágil e problemático, porque ela é apenas uma forma possível entre muitas outras, uma forma mais determinada pelo seu carácter transitório, provisório.

O “filme feito sem câmara”, entre outros novos objectos cinemáticos, passou a ser uma realidade. E as antigas “ontologias” da imagem tornam-se porventura mais frágeis, mais atentas à diversidade de figurações que os procedimentos oferecem até lhe ser atribuída uma forma “final” que é sempre, e apenas, mais uma mutação figural resultante do processo. Se o fantasma da *stasis* cinematográfica era a fotografia, agora essa mesma *stasis* pode ser oferecida apenas por transições, sem que nenhuma imagem acabe por ser apresentada numa “versão final”. Este modo contemporâneo de trabalhar a imagem distingue-se claramente, no entanto, da margem de aleatório deliberadamente deixada, em certa pintura moderna e contemporânea, no atingimento do resultado final: por exemplo os retratos de Marilyn Monroe impressos em *silkscreen* por Andy Warhol comportavam intencionalmente uma margem de finalização imprevisível, margem devida à própria técnica de impressão, que incluía uma dose controlada de acaso na finalização (Shaviro, 2004: 125-141).

A “escola portuguesa” de cinema

“Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.”

CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, vol. I, cap. I.

ENCERRO AS REFLEXÕES aqui reunidas abordando as características do cinema que se faz em Portugal desde a primeira metade dos anos 60 do séc. XX até à actualidade, ou seja, desde o “novo cinema” à geração de realizadores que começaram a filmar já no séc. XXI.

O cinema português tem sido um caso singular de quixotismo de realizadores, cineastas, produtores. Não existe no país estrutura cinematográfica industrial (antes subsiste um considerável número de pequenas empresas produtoras e um mercado de aluguer de equipamentos, operativo à sua escala). Produzem-se poucos filmes deliberadamente destinados ao “grande público”: nunca a *Tobis* (criada em 1932), germe de uma modesta *Cinecittà* enquanto foi propriedade do Estado português, desempenhou o papel de uma sede de indústria ou se viabilizou enquanto tal. Os filmes portugueses são sobretudo obras de autor que visam o reconhecimento internacional a partir do sistema dos festivais, procurando a partir destes distribuição e exibição que os dê a ver ao público cinéfilo. Parte da crítica internacional percepçiona-os como *modernos* e *artie*, fortemente interligados com a criação literária, por vezes tendendo para a teatralidade, correspondendo àquilo

que Pasolini chamou “cinema de poesia”, sublinhando o *tempo* na duração e cultivando uma estética sobretudo picturalista, dependente do enquadramento e da composição, mais do que da movimentação da câmara ou da “acção”.

O conceito de “escola portuguesa”, frequentemente usado pela crítica internacional para definir o que caracteriza o *cinema de autor* feito em Portugal, é uma expressão heurística que alude a obras cinematográficas e aos modos de as realizar sem definir com rigor o que lhes dá características idiossincráticas. Está associado à simpatia ou empatia de uma fileira da recepção internacional com “um certo cinema português” e esboçou-se entre *scholars* e no discurso dos *media* a partir dos anos 80 do séc. XX, na sequência da consagração internacional de cineastas como Manoel de Oliveira e António Reis e de uma menorização “política” de outros que defendiam um cinema mais comercial e feito para o *entertainment* de públicos mais vastos. Em Portugal, a expressão socializou-se sobretudo a partir da publicação de *Histórias do Cinema*, de Bénard da Costa, em 1991.

Essa “escola” é caracterizada por uma tradição de baixos orçamentos, frágeis condições de produção e por uma metodologia de desenvolvimento de projectos onde se destaca o imprevisto de soluções e a adaptabilidade a surpresas adversas resultantes desses factores, mais do que por uma comunidade de apostas estéticas ou estilísticas provenientes de uma formação partilhada. É esta tradição que lhe oferece uma *continuidade* e que estabelece uma frágil ponte entre os filmes de Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, João César Monteiro, António Reis, João Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, Pedro Costa, Vítor Gonçalves, Joaquim Sapinho, Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes, Manuela Viegas, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes, entre outros – cineastas que nunca aceitaram ser definidos como um grupo ou um conjunto articulado. Na presente reflexão interessou-me sobretudo abordar o cinema português como expressão de uma postura hegemonicamente autoral e comparável, por essas razões, com outras cinematografias que não integram o *main stream* da produção mundial, antes geram cinefilias de nicho (em primeiro lugar internacionais) e por vezes produzem filmes de culto.

Também Paulo Rocha costumava dizer que existe um *partido filo-português* na crítica cinematográfica internacional, constituído por uma “elite” de cinéfilos atenta aos filmes de autor feitos em Portugal e que vê neles a persistência de uma “escola”. Os cineastas que a constituem privilegiam a diversidade dos caminhos trilhados

*Um partido
filo-português*

por cada um, mas ao mesmo tempo percebem que a persistência da alusão a essa “escola” os beneficia, por criar uma atmosfera internacional difusamente favorável às suas criações. De que ideia de cinema é esse interesse sintoma? A que “procura” ou a que “falta” respondem, nas cinematografias actuais, os filmes portugueses valorizados por tais críticos? Tentarei aqui esboçar uma resposta a estas questões.

Compreender-se-á que o termo “escola” não designa aqui uma organização que ministra um ensino colectivo. Designa, sim, uma constelação plurigeracional de cineastas que, na sua diversidade, criam um cinema de autor feito com baixos orçamentos e com meios de produção relativamente semelhantes, eventualmente identificável por traços de estilo ou pela recorrência parcial de temas nas suas obras. E entre estes cineastas, seus críticos e comentadores, há quem tenha desempenhado o papel de *mestre* (Manoel de Oliveira, António Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos). Ou de *sacerdos scolastre*, como Bénard da Costa na Cinemateca (subdirector desde 1980, director entre 1991 e 2009), figura tutelar dessa “escola” desde bem antes: ele tinha sido responsável pela “Secção de Cinema” da Fundação Calouste Gulbenkian e tivera grande influência na gestão dos financiamentos do Centro Português de Cinema, criado, como já veremos, em 1969. Eduardo Lourenço chamou-lhe “O Senhor Cinema Português” porque ele exerceu, sobre o *milieu* cinematográfico nacional, uma influência comparável à que Henri Langlois, fundador da Cinémathèque Française, exercera nos anos 50 e 60 sobre a primeira geração da *nouvelle vague*, ou que Naum Kleiman, fundador dos Arquivos Eisenstein e director do Museu do Cinema de Moscovo, exerceu sobre a cinefilia russa. No *etos* do cinema de autor, *mestre*, *sacerdos* e *scolastre* amiúde se confundiram no mesmo personagem. Aqui, a ideia de “escola portuguesa” de cinema é abordada do ponto de vista da sua genealogia e inscrição histórica e da tentativa de definição da “autonomia” do *cinema de autor* português num contexto internacional inevitavelmente “heteronómico”. Partilhada por *scholars* de estudos fílmicos como Jacques Lemièrre (da Universidade de Lille) ou Denis Bellemare (da Universidade do Québec), a expressão foi adoptada por parte da crítica cinematográfica internacional que cobre de modo sistemático festivais e mostras de cinema e que escreve, ora para publicações especializadas, ora nos espaços de cultura dos *media* de referência.

Quando observamos o cinema de autor feito em Portugal nos últimos 60 anos, identificamos três épocas que se sucedem embora com fronteiras pouco claras entre si: a do “novo cinema”, iniciada por *Dom Roberto* de Ernesto

HORS-TEXTE



1 "A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination."—P. 3.

“ENCHEU-SE-LHE A FANTASIA DE TUDO O QUE LIA” (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cervantes, 1605 e 1615). Acima: detalhe de uma das águas-fortes de Gustave Doré (gravadas por H. Pisan) para a edição francesa da L. Hachette et Cie., Paris, 1863. Escreveu Maria Fernanda de Abreu in *Ilustradores do Quixote na Biblioteca Nacional*, BN, 2005: “Desde que, naquele (...) ano de 1605, se fizeram em Lisboa três edições do livro, duas delas pouco depois da primeira publicação em Madrid, até aos nossos dias não deixaram o Dom Quixote, as suas personagens, as conversas e episódios que protagonizaram ou que nos contam, de impressionar as leitoras e os leitores portugueses. Ao longo destes 400 anos, incorporaram-no ao seu imaginário, escreveram outros livros em diálogo com ele, invocaram-no em múltiplas situações, mesmo sem o terem lido, ilustraram-no, traduziram-no, teatralizaram-no, recorreram a ele, além do mais, em situações de crise da história portuguesa.” O *Quijote* saiu em plena dinastia filipina, ou dos “Áustrias” (1580-1640), com Portugal anexado pela Espanha na *Unión Ibérica*, depois da tragédia de Sebastião e da sua tropa em Alcácer-Quibir (1578). Acrescentava a mesma autora no texto introdutório à tradução portuguesa de Miguel Serras Pereira (2005): “A apropriação político-messiânica da figura de Dom Quixote que encontramos em textos portugueses, isso a que chamei já de sebastianização de Dom Quixote e quixotização de Dom Sebastião, não poderá ser considerado um fenómeno de apropriação utópica da personagem cervantina?” Saborosas contaminações, extensivas ao “novo cinema” português: em 1975, João César Monteiro, o mais quixotesco dos realizadores portugueses, filmava *Que farei eu com esta espada*, onde um medieval guerreiro lusitano (Margarida Gil) e os canhões do castelo de S. Jorge ameaçavam navios da NATO, entre eles o porta-aviões americano *Saratoga*, que, em visita ao Tejo (quais reencarnações imperialistas de Francis Drake ou dos exércitos napoleónicos) pressionavam o “processo revolucionário em curso”: *Nosferatu*, o seu exército de ratos e a sua peste iam desembarcar e invadir Lisboa. Mas sobre tal desembarque dizia um comunicado do Partido Comunista de 4 de Fevereiro desse ano: “Embora tivesse sido desejável que os marinheiros se mantivessem a bordo, o PCP entende que no caso de se verificar a sua saída a terra, desarmados e em passeio, a população deveria procurar não hostilizá-los, mas, sempre que possível, explicar-lhes a situação em Portugal, interessá-los no apoio ao povo português e dar-lhes mesmo recordações alusivas ao novo Portugal democrático”. Monteiro partia em guerra contra moinhos, o PCP preferia a prudência de Sancho Pança.

de Sousa (1962), *Acto da Primavera* (mesmo ano), de Manoel de Oliveira, *Verdes anos* (1963) de Paulo Rocha e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e que se esbate a partir de finais dos anos 70; a da “escola portuguesa”, renunciada por *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Amor de perdição* (1978) do mesmo Oliveira, que marca os anos 80 e parte dos 90. E a recente revisão dessa ideia pela de “Escola de Reis”, que põe a tónica na influência que Reis exerceu em sucessivas gerações de alunos da Escola de Cinema (a do Conservatório, depois Departamento de Cinema da ESTC) e outros jovens cineastas. Esta última, porém, coexiste com outras num cenário fragmentado e rejuvenescido, onde se afirma uma nova geração de cineastas menos ligada ao passado.

O “novo cinema” e os anos Gulbenkian

COMECEMOS PELA GENEALOGIA, abordando os anos do “novo cinema” – decisivos para a emergência dos primeiros filmes “modernos” portugueses na década de 60, e também o apoio da Fundação Gulbenkian, desde o final dessa década, ao Centro Português de Cinema (CPC, 1969-1978). Só entendendo o que se passou em Portugal entre finais dos anos 50 e 1974 perceberemos a relevância do “novo cinema” e da sua posteridade.

A primeira coisa a ter em conta é que, antes da criação do CPC, a Gulbenkian, instituída em 1956, já oferecia a cineastas portugueses, dada a inexistência de ensino do cinema em Portugal, bolsas de formação no estrangeiro – bolsas de que beneficiaram, por exemplo, António Campos e António-Pedro Vasconcelos (1961), Alberto Seixas Santos, Manuel Guimarães, João César Monteiro, José de Sá Caetano, Alfredo Tropa, António Escudeiro (todos em 1963), Teixeira da Fonseca (1964), Manuel Costa e Silva (1966), Elso Roque (1967), João Matos Silva (1968). Também o Fundo do Cinema Nacional (criado por António Ferro em 1948 e relançado em 1959-1960), atribuiu bolsas: a Cunha Telles e Manuel Costa e Silva no IDHEC de Paris, a Fernando Lopes e Faria de Almeida na London School of Film Technique (em 1959 e 1960). Outros, por conta própria, estudaram ou estagiaram fora: Sá Caetano (Londres, 1959, na BBC TV), Paulo Rocha (IDHEC, Paris, 1959-62), assistente de realização de Renoir em *Le caporal épinglé*, Fonseca e Costa (Roma, 1961, assistente estagiário de Antonioni em *L'eclisse*), Rui Simões e José Álvaro Morais (já em 1969-70, respectivamente no IAD e no INSAS de Bruxelas).

Mas há que ter sobretudo em grande conta o cenário político-cultural onde o “novo cinema” emergiu, e que exige de nós um breve exercício de memória: o acentuar da crise provocada pela guerra colonial travada em três frentes (Angola desde 1961, Guiné Bissau desde 1963, Moçambique desde 1964) marcou toda a década e foi depois, em Setembro de 1973, o motivo principal da criação do Movimento das Forças Armadas, que oito meses depois, em Abril de 1974, derrubaria o regime. A guerra colonial isolou internacionalmente salazarismo e marcelismo e gerou um crescendo de oposições internas num contexto matizadamente frentista. Foram anos muito conturbados (dos finais da década de 50 até ao golpe militar de 1974), férteis em ininterrupta tensão política. Recordemo-los sinopticamente:

Um relance histórico Nas eleições presidenciais de 1958, o general Humberto Delgado, apoiado pelas oposições, obtivera “oficialmente”, apesar de inúmeros relatos de fraude eleitoral, 23,58 % dos votos. Entre os seus apoiantes generalizou-se a convicção de que o regime perdera as eleições. O “general sem medo” viria a patrocinar em 1962 uma fracassada tentativa de golpe militar (o “golpe de Beja”), e seria assassinado pela PIDE, em Espanha, a 13 de Fevereiro de 1965. A 3 de Janeiro de 1960, Álvaro Cunhal e dez outros dirigentes comunistas evadiam-se do forte de Peniche, numa operação celebrada pela imprensa clandestina do PC e que teve eco internacional. E a 22 de Janeiro de 1961, Henrique Galvão e uma vintena de exilados políticos tomavam de assalto o paquete Santa Maria, com 600 passageiros e 350 tripulantes a bordo, operação que deu visibilidade internacional à oposição ao regime de Salazar: o sequestro durou doze dias e só terminou a 2 de Fevereiro, com a chegada do navio ao Recife. Jânio Quadros (presidente brasileiro que tomara posse três dias antes) concedeu asilo aos assaltantes. Meses depois, a 11 de Novembro, numa operação concebida por Henrique Galvão, Palma Inácio e mais cinco operacionais desviavam o voo da TAP Casablanca-Lisboa com 19 passageiros a bordo e, voando baixo, lançavam cem mil panfletos sobre Lisboa, Barreiro, Beja e Faro pelas escotilhas de emergência; caças da Força Aérea não conseguiram interceptar o *Super-Constellation* apesar das ordens para o abater e o aparelho pôde aterrar em Tânger sem problemas. Finalmente, a 17 de Dezembro do mesmo ano, tropas indianas anexavam Goa, Damão e Diu (e Gogolá, Simbor e a ilha de Anjediva), roubando ao regime de Salazar o que restava do “Estado da Índia Portuguesa”.

O 1.º de Maio de 1962 levou às ruas cem mil manifestantes em Lisboa e muitos milhares em várias cidades do país. E a proibição, pelo regime, da celebração do Dia do Estudante, no mesmo ano, deu origem a uma crise académica sem

precedentes, criando uma nova geração de opositores em meio estudantil, na altura muito elitista. Em Janeiro de 1963 surgia em Lisboa a revista *O Tempo e o Modo*, que, na *movida* do concílio Vaticano II convocado por João XXIII em 1961, reunia católicos progressistas (António Alçada Baptista, João Bénard da Costa, Pedro Tamen, Nuno de Bragança, Alberto Vaz da Silva, Mário Murteira) e ampliava o leque das oposições. Nas legislativas de 1965, a oposição democrática concorreu com listas em Lisboa, Porto, Leiria, Viseu e Braga mas a União Nacional, partido único do regime, "elegeu" todos os deputados, "ganhando" em Lisboa com 67,7 % dos votos e no Porto com 64% (números do regime). A 17 de Março de 1967, activistas da Liga Unida de Acção Revolucionária (LUAR), liderados por Palma Inácio, assaltaram o Banco de Portugal na Figueira da Foz, arrecadando 30 mil contos (149 mil €). Na noite de 25 de Novembro do mesmo ano, chuvas torrenciais provocaram enxurradas que mataram mais de 700 pessoas em Lisboa, Loures, Odivelas, Vila Franca de Xira e Alenquer, pondo em evidência a precaridade do parque habitacional e das condições de vida nos vales de cheia mais atingidos. O regime tentou, através da censura, minorizar a notoriedade da catástrofe, mas esta ultrapassou fronteiras e gerou-se uma vasta campanha de ajuda internacional.

Em Agosto de 1968, aos 79 anos, Salazar, de férias no forte de St.º António (Estoril), sofre, numa queda, um hematoma intracraniano; operado e internado no hospital da Cruz Vermelha, entra em coma e no mês seguinte é substituído por Marcello Caetano na chefia do governo. Começava a "primavera" marcelista, que pouco se concretizou, devido à persistência da guerra colonial e às tensões internas do regime. De novo, nas eleições legislativas de 1969, a CEUD (reunida em torno da Acção Socialista Portuguesa) e a CDE (reunida em torno do PCP) não conseguiam, devido a fraudes eleitorais, eleger qualquer deputado. Mas apesar da censura, das proibições legais, das perseguições da PIDE, das detenções e agressões a candidatos, a campanha animou a opinião pública. E a imprensa clandestina do PCP continuava a mobilizar camponeses, operariado, estudantes e franjas da classe média urbana contra o regime.

Em 1970, os líderes dos movimentos independentistas MPLA, PAIGC e Frelimo (Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Marcelino dos Santos) foram recebidos no Vaticano pelo papa Paulo VI. Marcello Caetano tentou, sem sucesso, reduzir a importância do significativo gesto da diplomacia papal. No mesmo ano, o PCP criou a Acção Revolucionária Armada (ARA), responsável por sabotagens em objectivos militares, embora após o 25 de Abril tenha evitado ver-se associado à sua criação, para não perder votos na nova democracia. Em 1971 surgiam as Brigadas Revolucionárias, criadas por dissidentes do PCP, que também se propunham desenvolver a luta armada contra o regime. Em 1972, 60 activistas

católicos foram presos na capela do Rato, durante uma vigília de protesto contra a guerra colonial (feita para celebrar o Dia Mundial da Paz, proposto por Paulo VI). Os tidos como líderes da vigília transitaram do Governo Civil para a prisão de Caxias – Nuno e Miguel Teotónio Pereira, Luís Moita, Francisco Pereira de Moura, Francisco Louçã, Jorge Wemans, José Luís e Maria Benedita Galamba de Oliveira, Homero Cardoso, Manuel Coelho Carvalho, João Morais Camacho, João da Fonseca Quá, Hermenegildo Carmo Lavrador e João Pimentel – o que exacerbou o mal-estar entre católicos e em toda a opinião “progressista”.

A par do PCP, associações de estudantes e organizações políticas de diversa índole tinham entretanto, desde meados da década anterior, desenvolvido a sua *agit-prop* e imprensas clandestinas, maioritariamente policopiadas e que circulavam com maior ou menor regularidade, desempenhando o seu papel de *samizdat*. Mas os órgãos de comunicação, o mundo dos livros, do cinema e dos espectáculos, continuavam sujeitos à censura, que impedia a divulgação de informação, obras de cultura e de entretenimento consideradas pelo poder como “subversivas” ou meramente “perigosas”. E em Abril de 1973 era fundado na Alemanha o Partido Socialista. Eis, à vol d’oiseau, os anos que viram surgir o “novo cinema” português.

Foram também anos de emigração maciça: entre 1958 e 1974, um milhão de portugueses partiu, muitos deles “a salto”, para França, à procura de trabalho e melhores salários ou fugindo à guerra colonial e à repressão. Paris tornou-se na “segunda maior cidade portuguesa” – uma rede de humilhantes *bidonvilles* na periferia da “cidade das luzes”. Outros destinos dessa emigração: Luxemburgo, Alemanha, Reino Unido, a América latina e as Áfricas. E no vasto cenário internacional foram anos de acentuação da guerra fria EUA/URSS, da revolução cubana em 1959, do embargo dos EUA a Cuba desde 1960, do assassinio de John Kennedy a 22 de Novembro de 1963, da guerra americana do Vietname desde 1965 (que só terminaria dez anos depois), da morte de Che Guevara na Bolívia em 9 de Outubro de 1967, do assassinio de Martin Luther King a 4 de Abril de 1968, de Robert Kennedy a 5 de Junho do mesmo ano, da explosão do Maio francês.

Tudo isto se comentava, ao longo dos anos, nas tertúlias do café Vá-Vá, que abrira em 1958, ou da pastelaria São Remo, estados-maiores informais e provisórios do “novo cinema” e de parte da *intelligentsia* artística nacional. Neste caldo de cultura em ebulição, os cineastas do “novo cinema” exprimiam a recusa de perpetuar o nacional-modernismo agonizante do cinema de Estado que António Ferro tentara promover no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), depois Secretariado Nacional

Vá-Vá e
São Remo

da Informação (SNI): em 1960, Perdigão Queiroga ainda realizaria *As Pupilas do Senhor Reitor* e em 1961 Augusto Fraga ainda faria *Raça*, primeiro filme a cores rodado em Portugal. A ruptura com este cinema de regime seria renunciada por *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa (1962), financiado por uma Cooperativa do Espectador de base cineclubista, pela Imperial Filmes e a Ulisseia (orçamento: 900 contos = € 4.500). O filme foi premiado em Cannes mas o realizador, preso pela PIDE, não foi receber o prémio.

Os homens do “novo cinema” ora eram herdeiros do neo-realismo italiano, ora se sentiam próximos do realismo documentarista britânico, ora acompanhavam de muito perto os primeiros anos da *nouvelle vague* francesa e, depois, o surgimento do novo cinema europeu. Notável é que este heteróclito grupo de cineastas tenha conseguido, durante a “primavera” marcelista, o apoio da Gulbenkian à produção pluri-anual de filmes, o que lhes permitiu sobreviver até ao 25 de Abril de 1974; mas o frentismo que os interligava implodiu no processo revolucionário que o golpe desencadeou, pondo em evidência a clivagem entre cineastas “autoristas” (Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, António Reis) e outros que lutavam por um cinema gerador de públicos, considerados mais “comerciais” (António de Macedo, José Fonseca e Costa, bem mais tarde António-Pedro Vasconcelos, “dissidente” dos primeiros). Parte deles, e outros, viriam, depois do derrube do regime, a envolver-se temporariamente com um cinema militante ou de rua, que acompanhou, por um tempo, as mutações produzidas pelo PREC – o “processo revolucionário em curso”. Mas as rupturas políticas entre socialistas, comunistas, esquerdistas, independentes, substituíram irreversivelmente o precário frentismo anterior.

A confirmação do peso do “novo cinema” já ocorrera, porém, a 25 de Fevereiro de 1972, em plena “primavera” marcelista, quando, na Gulbenkian, Fernando Lopes, então presidente do CPC, perante um grande auditório cheio e na presença da cúpula do regime, incluindo o presidente da República Américo Thomaz e o braço direito de Caetano, César Moreira Baptista, apresentou *O passado e o presente* de Manoel de Oliveira e *Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, primeiros filmes financiados pela fundação através do Centro. Fiel à *politique des auteurs*, Lopes comparou então os cineastas modernos a Picasso, Joyce ou Stravinsky e congratulou-se com o facto de, “portugueses e cineastas, começa[r]mos a ver, com mais clareza e confiança, o cinema como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente”. A uma história do cinema português por refazer (apesar do rico acervo de textos de numerosos autores), competirá enquadrar os anos do “novo cinema” neste complexo

contexto político-cultural que o tornou possível – uma história que já se esboça, com diversas expressões, desde os anos 90.

Sobre esse tempo, como sobre o *grant giving* e o posterior financiamento, pela Gulbenkian, da cooperativa de autores que viria a ser o CPC – que, face às dificuldades das produções Cunha Telles, deu um segundo e decisivo fôlego ao “novo cinema” – remetemos os leitores para bibliografia de referência, vasta mas dispersa: o *Cinema português: ano Gulbenkian*, de António Roma Torres (1974); *Cinema português: anos Gulbenkian*, de Bénard da Costa (2007) e *Histórias do Cinema* (1992) do mesmo autor; a *História do cinema português* de Luís de Pina (1987), director da Cinemateca a seguir à sua fundação por Manuel Félix Ribeiro; a entrevista de José Manuel Costa com Fernando Lopes em *Cinema Novo Português: 1960/1974*, editado pela Cinemateca (1985); *O cais do olhar*, de José de Matos Cruz, também editado pela Cinemateca (1999); o artigo de João Mário Grilo «Cinema português», no volume *Artes & Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno* (1992) coordenado por José-Augusto França; «Síntese da história do cinema português», in *Expresso*, *Os anos do cinema*, de Jorge Leitão Ramos (Janeiro a Agosto de 1995); o *Dicionário do Cinema Português 1962-1988* (1989), e *Fernando Lopes, um rapaz de Lisboa*, do mesmo autor (2012); algumas páginas de Eduardo Prado Coelho (1944-2007) em *Os universos da crítica* (1987) e *Tudo o que não escrevi* (1994). Veja-se também «Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção», de Paulo Cunha (2013), além de numerosas folhas de sala da Cinemateca, só consultáveis no respectivo arquivo.

O seminal documento *O Ofício do Cinema em Portugal* (1), apresentado à Gulbenkian por 15 cineastas em finais de 1967, na sequência da “Semana do novo cinema português”, realizada no Porto com o apoio da Fundação, viria a ser o motor da criação do CPC e do apoio da Gulbenkian à produção de filmes. Paulo Filipe Monteiro recordou-o em «Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’» (2000):

“Em «O Ofício do Cinema em Portugal», dirigido à Gulbenkian em 9 de Dezembro de 1967, (...) Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha (nota-se a ausência de Cunha Telles), sugerem a criação de um centro de cinema dependente da Fundação.”

A proposta de criação do Centro Gulbenkian de Cinema não foi aceite por Azeredo Perdigão, presidente da fundação. Mas, com o acordo do seu conselho de administração e do então seu colaborador Bénard da Costa (que viria a dirigir, de 1969 a 1971, a sua "Secção de Cinema"), a Gulbenkian propôs aos cineastas signatários que criassem uma entidade autónoma, juridicamente reconhecida, que pudesse receber financiamentos à produção de filmes. A relevância do apoio posterior da Gulbenkian mede-se pela lista dos filmes produzidos pelo Centro Português de Cinema: entre eles *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971); *Pousada das Chagas* (Paulo Rocha, 1971); *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971); *O recado* (Fonseca e Costa, 1971); *Perdido por Cem* (António Pedro Vasconcelos, 1972); *A Promessa* (António de Macedo, 1972); *Fragmentos de um Filme Esmola* (João César Monteiro, 1973); *O Mal Amado* (Fernando Matos Silva, 1973); *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira, 1974); *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974); *Jaime* (António Reis, 1974); *Meus Amigos* (António da Cunha Telles, 1974); *Cantigamente*, série de seis episódios para a RTP (vários, 1975); *Ma Femme Chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1976); *Máscaras* (Noémia Delgado, 1976); *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1976); *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976); *Antes do Adeus* (Rogério Ceitil, 1977); e *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1978). Como viria a reconhecer Fernando Lopes (*in* José Manuel Costa, 1985: 69):

Os filmes do CPC

"...Sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do Cinema Novo ter-se-ia gorado completamente, por pura falta de continuidade. A verdade é que não tínhamos condições para continuar a fazer filmes à maneira da *Abelha na Chuva* e do *Cerco*. A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé".

O "esforço da primeira fase" a que se refere Lopes fora feito pelas Produções Cunha Telles, que tinham tornado possíveis *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), *Belarmino* de Fernando Lopes (1964), *O Crime da Aldeia Velha* de Manuel Guimarães (1964), *Catembe* de Faria de Almeida (1965), *O Trigo e o Joio* de Manuel Guimarães (1965), *Domingo à Tarde* de António de Macedo (1966) e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966). Já falido e sem apoios, Telles conseguiria, em 1969, filmar, quase sem orçamento, *O cerco*, que foi seleccionado para Cannes, esgotou o Estúdio do Império durante três meses e "teve mais receitas do que os anteriores doze filmes que tinha produzido", lembra o seu autor. Mas Telles fora entretanto ostracizado por

César Monteiro, Lopes e A.-P. V. por ter iniciado a produção de *Sete balas para Selma*, de António de Macedo (1967), por eles tido como uma concessão ao cinema comercial e “popularucho” – por isso não foi convidado (mas Macedo foi) para o CPC (que em 1974 lhe financiaria *Meus amigos*). Recorde-se que, em finais dos anos 60, haveria três indicadores-padrão dos custos de longas-metragens: as “baratas”, 400 contos (€ 2.000), as “médias”, 700 contos (€ 3.500) e as mais “caras”, 1.000 contos (€ 5.000). A Gulbenkian comprometeu-se a financiar um mínimo de quatro filmes do CPC por ano; concedeu dois primeiros subsídios de 900 contos (€ 4.500) a título experimental, e, em média, 4.000 contos/ano (€ 20.000/ano) a seguir.

A 30 de Setembro de 1973 saía o n.º 1 da nova série da revista *Cinéfilo*, da Sociedade Nacional de Tipografia (proprietária de *O Século*; a 1.ª série publicara-se de 1928 a 1939) com Fernando Lopes como director e António-Pedro Vasconcelos como chefe de redacção. A publicação, semanal, só editou 37 números mas logo se tornou referência na imprensa dedicada aos espectáculos e à cultura (cinema, teatro, televisão, música e rádio, circo, banda desenhada, fotografia...) pela qualidade dos seus artigos, dossiers e colunas de opinião. A redacção era composta por Teresa Figueira, Fernando Cabral Martins, José Martins e Eduardo Guerra Carneiro, cedo alargada a João César Monteiro e a Adelino Cardoso; foram seus colaboradores permanentes Francisco Mata, Manuel Jorge Veloso, José Ribeiro da Fonte, José Nuno Martins, Mário Contumélias, James Anhanguera, Eduardo Geadá, Eduardo Prado Coelho, Paulo Trancoso, José Gil, e pouco depois Vasco Pulido Valente; Roby Amorim e Adelino Tavares da Silva eram seus colunistas. Mas a 22 de Junho de 1974 (pouco depois do 25 de Abril), a revista anunciava a sua extinção: a SNT comunicara-a a Fernando Lopes e A.-P. Vasconcelos, por não conseguir fazer face aos aumentos salariais resultantes de reivindicações e à subida do preço do papel.

Relativamente marginalizado, o documentário etnográfico, herdeiro de Flaherty e Rouch, emergira lentamente com António Campos (*A Almadra da Atuneira*, 1961, *Vilarinho das Furnas*, 1971 e *Falamos de Rio de Onor*, 1974, os dois últimos financiados pelo CPC). Campos foi geralmente tido por amador e autodidata. Mas o Oliveira do *Acto da Primavera*, o Reis de *Trás-os-Montes* e a Noémia Delgado de *Máscaras* (1975), são vizinhos da sua “etnografia de salvaguarda” – o registo (aqui, fílmico) de culturas, patrimónios, saberes e modos de vida ameaçados de extinção.

Na sua “primavera”, o marcelismo tencionara entreabrir a porta a uma relativa tolerância face aos conteúdos dos filmes: num artigo de 2004 («25

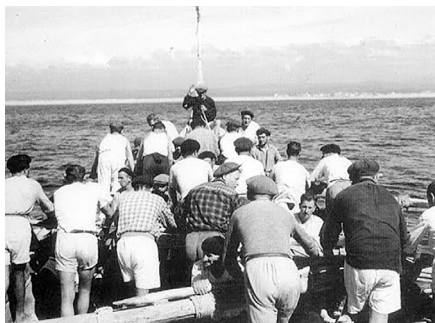
de Abril 30 anos depois», col. Cine Clube, n.º 16, Biblioteca do Museu República e Resistência), o realizador e crítico Lauro António escrevia que obras como *O mal-amado*, de Fernando Matos Silva (1973), *Sofia e a educação sexual*, de Eduardo Geadá (mesmo ano) ou *Brandos costumes*, de Seixas Santos (rodado em 1972-1973 mas só estreado em 1975), teriam sido puramente “impensáveis” antes da morte política de Salazar. E, com a entrada em actividade do Instituto Português do Cinema, foi conhecido o primeiro grupo de realizadores que iriam filmar com dinheiro do Estado. Lembra Bénard da Costa (2007: 37):

“Em Março de 1974, coisa de um mês antes do 25 de Abril, o IPC anunciou os nomes dos felizes contemplados. E foram Manoel de Oliveira com *Benilde ou a virgem-mãe*, incluído no III Plano Gulbenkian; Paulo Rocha com *A Ilha dos Amores*, idem, idem, aspas, aspas; António de Macedo com *O princípio da sabedoria* (...); Cunha Telles com *Continuar a viver*; José Fonseca e Costa com *Mefistóteles e Maria Antónia*; Artur Ramos com *Matai-vos uns aos outros*; Sá Caetano com *Os Corpos Celestes*; e Manuel Guimarães com *Cântico Final*. (...) Salta à vista mais desarmada que os nomes são exactamente os mesmos que a Gulbenkian apoiara em 72 e 73 e que todos, com a excepção relevante do veterano Manuel Guimarães (...) eram sócios do CPC e homens dos *anos Gulbenkian*”.

Repitamo-lo: o 25 de Abril de 1974, e os 19 meses de “processo revolucionário em curso” a que ele deu origem, esboroaram o relativo frentismo que, durante uma dúzia de anos, interligara os cineastas do “novo cinema” numa plataforma comum. As clivagens ideológicas ecoaram nas posições pessoais e programáticas dos realizadores, também divididos entre o grupo “autorista” e o dos que pretendiam um cinema “para o povo”. Muitos dos iniciais cooperantes do CPC afastaram-se dele para *As cooperativas* formar novas cooperativas que exprimiram a diversidade das afinidades electivas ou consórcios de circunstância: a *Cinequipa* (1974) de Fernando Matos Silva, João Matos Silva e José Nascimento; a *Cinequanon* (1974) de António de Macedo e Luís Galvão Teles (2); a *Grupo Zero* (1976) com Alberto Seixas Santos e Solveig Nordlund; a *VirVer* (1975) com Rui Simões; ou a *Paz dos Reis* (1977) com João Botelho. Ao CPC mantiveram-se féis Fernando Lopes, Paulo Rocha (seu presidente em 1974), Ernesto de Sousa, Manuel Costa e Silva, José Álvaro Morais, António Escudeiro, Rogério Ceitel, António-Pedro Vasconcelos. Este último só em 1979 se juntaria a Paulo Branco para criar a produtora *V.O. Filmes*.



Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964 (fotograma reenquadrado do filme).



Paulo Rocha, *Mudar de Vida*, 1966 (fotograma reenquadrado do filme).



Alberto Seixas Santos, *Brandos Costumes*, 1975 (fotograma reenquadrado do filme).



Jaime, de António Reis e Margarida Cordeiro, na *Cinéfilo*: entrevista de João César Monteiro, Abril de 1974.



Manoel de Oliveira, *Amor de Perdição*, 1979 (fotograma reenquadrado do filme).



João César Monteiro, *Recordações da Casa Amarela*, 1989 (fotograma reenquadrado do filme).

Os filmes do PREC

CELEBRANDO OS 40 anos da “revolução dos cravos”, em 2014, um colóquio de três dias na Gulbenkian de Paris, organizado por Teresa Castro, Suzana de Sousa Dias, Raquel Varela, José Filipe Costa, Mickaël Robert-Gonçalves e vários investigadores franceses, dedicou especial atenção aos filmes feitos em Portugal durante o PREC (mais de cem), entre Abril de 1974 e Novembro de 1975, e à sua relação com o “cinema novo” feito, nos anos 60, pelos cineastas que romperam com o conformismo dominante no salazarismo-marcelismo e que, ou militavam numa das oposições, ou eram, pelo menos, gente activamente envolvida na resistência cultural anti-regime. Os filmes do PREC, por exemplo *As armas e o povo* (colectivo, 1975) inspiraram, bem mais tarde, outros como *Torrebela*, de Thomas Harlan (1977), a montagem *Bom Povo Português*, só concluída por Rui Simões em 1980, *Gestos e Fragmentos: ensaio sobre os militares e o poder*, de Seixas Santos (1982), ou *La Nuit du Coup d’État*, só concluído em 2001 por Ginette Lavigne, que viveu em Portugal durante o PREC e reconstituiu a coordenação militar durante a noite e madrugada do golpe por Otel Saraiva de Carvalho.

Os filmes do PREC, maioritariamente feitos pelas novas cooperativas, são sobretudo registos documentais de momentos das lutas sectoriais e de classe que atravessavam a sociedade portuguesa, por vezes muito próximos da reportagem televisiva, feitos “em cima do acontecimento”, sem tempo de preparação nem de pós-produção, participando da velocidade vertiginosa dos acontecimentos durante o “processo revolucionário em curso”. O seu objectivo foi muitas vezes perpetuar instantes efémeros e inscrevê-los no que poderia ter vindo a ser uma história cinemática da *revolução*, o arquivo cinemático da “espuma dos dias” da *revolução*. Logo após o golpe vitorioso, o Instituto Português do Cinema fora ocupado e “saneado” por realizadores e técnicos e preparava-se a sua remodelação, começando também a nova luta pelo poder e pelo controlo dos dinheiros públicos destinados ao cinema – luta que poucos anos antes teria parecido fratricida, mas que agora revelava a relação de forças entre as organizações políticas legalizadas pela democracia, a disparidade das opções políticas e das ambições dos cineastas.



- O senhor está disposto a lutar pela liberdade do povo?
- Hei-de lutar até à hora da morte.

Glauber Rocha (à esquerda) faz perguntas em *As armas e o povo*, 1975, colectivo: do 25 de Abril ao 1.º de Maio de 1974 (fotograma reenquadrado do filme).



A lei da terra, 1976-77, Grupo Zero, sobre a reforma agrária (fotograma reenquadrado do filme).



Deus, Pátria, Autoridade, de Rui Simões, feito em 1975 e estreado em 1976: montagem histórica sobre os 48 anos de salazarismo (fotograma reenquadrado do filme).

Entre os filmes do PREC, de durações muito diversas, uns assinados, outros feitos por colectivos, contam-se *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974), *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, de António Escudeiro (1974), *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, de António de Macedo (Cinequanon, 1975), *Herdade do Zambujal*, da *Unidade de Produção Cinematográfica N.º1* (1975), *Comunal, Uma Experiência Revolucionária*, de José de Sá Caetano (1975, Cinequanon), *Applied Magnetics – O Início de uma Luta*, (1975, Cinequipa), *Deus, Pátria, Autoridade*, de Rui Simões (1975) ou *Greve na Construção Civil* (1976, Cinequanon). Sobre eles escreveu Mickaël Robert-Gonçalves in

«O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens» (2014, Actas do III Encontro Anual da AIM):

“Os conflitos entre os cineastas, as cooperativas e os indivíduos mostravam desde logo a complexidade do acontecimento e da sua inscrição na memória. O cinema do PREC, um cinema militante que tentava fazer coincidir o tempo da revolução com o tempo cinematográfico, oscilava entre respostas urgentes e a necessidade de recordar e de ver a história no processo de fazer-se. Se questões políticas separavam famílias inteiras, a prática artística e, no nosso caso particular, o cinema, revela as tensões e as experiências empreendidas. A coincidência entre o tempo do filme e o tempo histórico cria problemas na percepção dos filmes: pensados como objetos eficazes no quadro de uma temporalidade definida, passam a tornar-se documentos pertinentes mas sem qualidades artísticas”.

Também não pode dizer-se que tais filmes tenham tido uma especial eficácia política, sempre dependente dos públicos visados e dos efectivamente alcançados pela sua difusão: esses filmes foram menos vistos do que os do “cinema novo” e tornaram-se sobretudo num arquivo que nunca foi fácil revisitar, a não ser por iniciativa da Cinemateca ou da RTP, que guardam a maioria deles. Como dizia um texto de apresentação do colóquio parisiense de 2014 assinado por Raquel Schefer e Mickaël Robert-Gonçalves, pretendia-se, ali, indagar, “tomando o cinema da revolução como ponto nodal de uma mudança histórica maior, que ligações, para além das referenciais e cronológicas, uniram o cinema português de antes da revolução e o feito depois dela; ou seja, de que modo a ideia de ‘revolução’ atravessou, irrigou ou iluminou o cinema português” (texto em <http://www.buala.org/fr/afroscreen/revolution-et-cinema-l-exemple-portugais-colloque-international>). Diversas vias eram, então, propostas à reflexão: “1. A representação cinematográfica do acontecimento revolucionário; 2. A revolução pensada pelo cinema português – consequências estéticas da revolução; 3. Contextos de produção e políticas de difusão; 4. Cinema português contemporâneo de intervenção: continuidade e ruptura”.

Ainda no “Verão quente” de 1975, cooperativas descontentes com o “gonçalvismo” (os “gonçalvistas” eram a base de apoio dos governos de Vasco Gonçalves, próxima dos comunistas) e desconfiadas da “estatização do cinema” programada no IPC sob a égide da “Quinta Divisão” (ramo do MFA) e do PCP, criaram uma Associação de Cooperativas e Organismos de Base da Actividade Cinematográfica (ACOBAC) que se queria herdeira

do CPC (que ainda financiou filmes, como vimos, até 1978) e voltava a pedir auxílio à Gulbenkian. Mas dois anos depois já só sobrava dela uma comissão liquidatária (Bénard da Costa 2007: 39) e, com as “re-normalizações” políticas do país posteriores ao 25 de Novembro, o IPC assumia o financiamento de Estado ao cinema, levando a Gulbenkian a demarcar-se progressiva e prudentemente, fechada a “primeira fase” do seu apoio ao “novo cinema”.

O papel de Fernando Lopes e de A. – P. Vasconcelos

QUER COMO REALIZADOR, quer à frente do CPC (a que se manteve associado até à sua extinção, em 1978) e da *Cinéfilo*, quer na direcção de programas do Canal 2 e, a seguir, no departamento de co-produções da RTP, Fernando Lopes foi o cineasta que mais persistentemente tentou estabelecer pontes entre “autoristas” e “comerciais”. Como ele disse, sobre a imagem que por isso granjeou, na micro-autobiografia «Campeão com jeito» (in *Fernando Lopes – Profissão: cineasta*, org. Maria João Madeira, Lisboa, Cinemateca, 2014): os seus inimigos alcunharam-no de *Fernando Lopes Ribeiro* (alusão ao antigo “cineasta de regime” António Lopes Ribeiro) ou de *O Padrinho* (enquanto foi director das co-produções da RTP). Essa vontade de assegurar pontes permanecia ainda em 1984, aquando da estreia de *Crónica dos Bons Malandros*; entrevistado para o *Expresso* por João Lopes, que lhe perguntava se os cineastas deviam *lutar contra*, ou *trabalhar ao lado*, do modelo narrativo imposto ao conjunto do audiovisual pelas telenovelas, respondia o realizador (in Jorge Leitão Ramos, 2013: 90-91):

“Penso que lhes será mais útil e produtivo se *lutarem ao lado*. O modelo narrativo da telenovela contém muitas potencialidades, se for muito trabalhado. E trabalhado, não para o desmanchar, mas, como diria o Alexandre O’Neill a propósito do real, do banal e do vulgar, sabendo ‘olhar de viés’. O modelo da telenovela teve a coragem de criar a apetência do público por histórias, personagens e, de alguma maneira, de o tornar disponível para isso. Penso que há hoje uma larga faixa de público, ou melhor, de públicos, que gostariam de ver essas histórias, esses personagens”.

Metamorfoseadas, estas clivagens profundas, tendo o sistema dos *media* como câmara de eco, mantiveram-se recorrentemente até hoje, disputando

“autoristas” e “comerciais”, e seus herdeiros, o financiamento de Estado ao cinema e discutindo as suas normas e a legislação que as comanda. Numa entrevista feita por Helena Teixeira da Silva (JN) a seguir ao lançamento de *Call Girl* (2007) explicava (uma vez mais) António-Pedro Vasconcelos porque se tornou num “dissidente” do cinema de autor europeu:

“Desde a ‘geração do Vietname’ que o cinema americano recuperou a liderança mundial e voltaram a ser os filmes americanos que preenchem os sonhos das novas gerações. Em termos de cinema, a Europa cometeu hara-kiri, como há anos venho denunciando. Quando percebi os caminhos que o cinema europeu, que dava cartas nos anos 60, decidiu tomar, tornei-me um dissidente (...). Continuo a ser de esquerda e espero não mudar. Mas acho que há hoje um *lobby* cultural de esquerda (em Portugal, o *Público* é o espelho disso), que paralise qualquer reflexão sobre o papel dos artistas e das artes no mundo actual e que se auto-sustenta em opiniões críticas que oscilam entre o terrorismo e a auto-suficiência e que, se calhar, ficarão para o lixo da História. No campo do cinema, (...) esse autismo é muitas vezes patético.”

A.-P. Vasconcelos, que se estreou nos anos 60 do séc. XX com curtas-metragens institucionais e que também assinou documentários – *Adeus, até ao meu regresso* (1974), *Emigrantes, e Depois* (1975) – realizou dez longas-metragens ficcionais, começando pela trilogia *Perdido por Cem* (1972), *Oxalá* (1980) e *O Lugar do Morto* (1984), este produzido por ele próprio e que foi um invulgar êxito de bilheteira. Seguiram-se *Aqui d’El Rei* (1991), *Jaime* (1999), *Os Imortais* (2003), *Call Girl* (2007), *A Bela e o Paparazzo* (2010), *Os Gatos Não Têm Vertigens* (2014) e *Amor Impossível* (2015); e preparava, na data em que fecho o presente texto, *Parque Mayer*, com estreia prevista para 2018. Nascido para o cinema no “grupo da São Remo”, que incluía Alberto Seixas Santos (com quem esteve em Paris em 1961-62, anos áureos da *nouvelle vague*), João César Monteiro e o argumentista Carlos Saboga, foi jornalista, crítico e membro do CPC, desempenhou funções políticas e manteve-se sempre um “contador de histórias”, “aristotélico”, crente na estrutura em três actos e nos efeitos de comunicação da antiga catarse, que provocava, no espectador, o terror e a piedade (ou o temor e a compaixão). Com o tempo, tornou-se no mais mediático defensor do “cinema feito para o público”, embora rejeitando sempre o labéu de cineasta “comercial”.

Um novo estado da arte

Melancolia e identidade VOLTO AGORA, depois deste longo périplo, à posterior ideia de “escola portuguesa” de cinema que aqui nos ocupa. O tempo do “novo cinema” passou e o dos filmes do PREC apagou-se. Mais de três décadas depois, uma nova geração de investigadores cinéfilos trabalha essa ideia, posterior, de “escola portuguesa”. Entre eles, mencionem-se textos como o de Tiago Baptista, «A corte do fantasma: melancolia e identidade na ‘escola portuguesa’ de cinema dos anos oitenta» (2010: 379-390) ou «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português» (2009). E monografias como a de Daniel Ribas, «João Canijo e a Escola Portuguesa» (2009: 3460-3473) ou ainda, do mesmo Daniel Ribas e Bárbara Barroso, «No cinema português: continuidades e rupturas em Pedro Costa» (2008: 136-159).

A obra colectiva *Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo* (2013), resultante de um projecto de investigação financiado pela FCT e que coordenei entre 2009 e 2012 para iniciar alunos à investigação, interroga as práticas cinematográficas em Portugal do ponto de vista da cultura organizacional que representam e só lateralmente se refere à “escola portuguesa”. Mas as entrevistas ali antologiadadas com realizadores, produtores e exibidores, bem como os ensaios que as acompanham, fornecem um retrato das principais características dessa “escola” em matéria de *modus faciendi*, desde a concepção e a escrita dos filmes até ao seu desenvolvimento como projectos e à sua pós-produção.

Paulo Filipe Monteiro, no seu doutoramento orientado por Eduardo Lourenço (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, estuda três décadas de ficções escritas para cinema. Mais tarde faz a história política do “novo cinema” em «Uma margem no centro», e em «O Fardo de uma Nação» (2004) discute as representações do país nos filmes dos anos 80. E João Mário Grilo (2006: 33-35) refere-se ao cinema português como *dissidência* face à “colonização imaginária do planeta” pelos “filmes americanos” e transcreve uma conversa entre ele próprio, João Botelho e Pedro Costa, «Elogio da dissidência», dominada pela ideia de *resistência* e pela defesa da independência autoral. Tal ideia não define o que seja a “escola portuguesa” pelo que é, preferindo tentar esboçá-la pelo que *não é*: dissidência ou resistência contra os modelos americanos, por exemplo. Também a encontramos em realizadores estrangeiros. Eis, reportada por Joana Gorjão Henriques («Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa»,

in *Público*/Ípsilon, 14/3/2004), uma troca de impressões a este respeito entre Alberto Seixas Santos e o realizador iraniano Abbas Kiarostami:

“Seixas Santos recorda que (...) Kiarostami lhe falou (...) claramente de uma ‘escola portuguesa de cinema’: (...) ‘Vi alguns filmes. O que vocês fazem interessa-me; conheci César Monteiro, Manoel de Oliveira...’. ‘É que tipo de cinema associa a Portugal?’ ‘Um cinema que não corresponde ao americano. É recorrente dizer-se que o cinema português tem maus argumentos. Mas será que podemos continuar a fazer argumentos como as grandes narrativas do séc. XVIII, ou de quando Marcel Proust e James Joyce revolucionaram a linguagem literária? Tenho dúvidas de que se tenha que continuar a contar uma história com princípio, meio e fim’.”

Há, no entanto, críticos que não adoptam a expressão “escola portuguesa”, mesmo se valorizam o cinema português como invulgar: em 2012, reportando sobre o festival IndieLisboa para a *Sight & Sound*, o espanhol Álvaro Arroba, por exemplo, escreve que “Portugal tem sido a vanguarda cinematográfica desde há décadas (...), uma nação que produz regularmente o maior número de raridades fílmicas do planeta – só as Filipinas são hoje tão desafiantes e livres nas suas ficções filmadas”.

Já em 2016, diante das afectações mais comerciais de alguns festivais europeus outrora *arties* (Cannes, Veneza), voltava a ouvir-se, nos seus bastidores, o sussurrado apelo a Lisboa para que não abdique da singularidade pobre e experimental do seu cinema – um cinema a que o financiamento, ávido de mais público, estava de novo, um pouco por toda a Europa, a voltar costas. A “escola portuguesa” voltava, assim, a ser vista como um reduto da cinefilia, uma estufa de autores que era preciso preservar como se tenta salvar uma espécie em vias de extinção. Isto num momento em que novas reformulações da lei do cinema ameaçavam reconfigurar o financiamento de realizadores e produtores, relançando, de novo, a recorrente tensão entre “autoristas” e “comerciais” herdada da “geração de 60-70”.

Escola portuguesa: génese do conceito

IDENTIFIQUEMOS a genealogia da ideia de “escola portuguesa” a partir dos autores que a esboçaram ou prepararam terreno para a sua entrada no idiolecto da recepção crítica:

Eduardo Prado Coelho (1983) sublinhou a importância do reconhecimento internacional da obra de Oliveira e de um cinema português “culturalmente caracterizável e representativo” o que, em seu entender, não se passava (então) nem na literatura, nem nas artes plásticas, nem na música. De facto, confirmou-se depois, os anos 80 testemunharam um reconhecimento que viria a traduzir-se em mais filmes portugueses seleccionados e premiados por festivais de referência. A fórmula “cinema português culturalmente caracterizável e representativo” abria caminho à identificação de uma “escola portuguesa” mas não a assumia. Terá sido Bénard da Costa (1991: 169) quem primeiro propôs uma identidade dessa “escola portuguesa”, embora sublinhando que ela envolvia a afirmação plural e por vezes contraditória de diferentes cineastas. Ao fazer um balanço de 20 anos deste cinema (1971-1991) numa perspectiva humanista, escreveu ele que tal “escola” exprimia:

“A crença total (tão primitiva quanto reflectida) na capacidade totalizante do cinema [para] representar a comédia humana ou a tragédia humana e para a representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizantemente representativo. (...) Vinte anos (...) resumem esta ‘escola’, (...) que tanto se une como se divide em imagens solipsistas (...) nos filmes, esteticamente tão diversos, de [Manoel de] Oliveira, de [Paulo] Rocha e de [António] Reis-[Margarida] Cordeiro.”

José Manuel Costa (2004: 19) chamou, por sua vez, a atenção para o primado não-realista de um “cinema-poesia” como o defendido por Pasolini no seu *Empirismo Eretico* de 1972. De Manoel de Oliveira a Teresa Villaverde, escreveu Costa, o que está em jogo é a aposta num cinema nascido fora de uma matriz “realista”. Mas seria Jacques Lemièrre (2005, 2006: 736) quem viria a esboçar uma caracterização mais objectiva da “escola portuguesa”, sugerindo que ela é identificável por três tópicos:

*Os três tópicos
de Lemièrre*

“1, Invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; 2, afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; 3, primado da reflexão sobre a questão nacional”.

E acrescentou (2006: *id. ibid.*) uma lista de realizadores-autores a esta caracterização, lista que, sem dúvida, expõe a diversidade a que se referira Bénard:

“Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro – mas também (...) José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo.”

A par de Lemièrre, Denis Bellemare (2010) escreveu, por seu turno, que “a escola portuguesa dos anos 80 é marcada pelo selo de uma exigência estética e cinéfila sem concessões, com a preocupação de explorar os grandes fundamentos do pensamento português tanto ao nível da história como da actualidade”.

O primeiro tópico de Lemièrre remete para 1967 e para o “novo cinema”, quando realizadores portugueses levaram à Gulbenkian o já citado documento *O ofício do cinema em Portugal*, que estará na origem, dois anos mais tarde, da cooperativa Centro Português de Cinema, financiada pela fundação.

O segundo tópico remete para a recorrente defesa cultural e política da *arte* cinematográfica e do *cinema de autor* contra as normalizações de formatos, géneros e gostos promovidos pelo financiamento, produção, distribuição e exibição de inspiração industrial/comercial.

O terceiro tópico refere-se à persistência da reflexão poético/ideológica sobre “o problema português” ou da “sobrevivência nacional” nos realizadores e seus filmes: discussão de equívocos no imaginário histórico do país, sua fantasmática pobre mas imperial, herança complexa da vocação marítima, da longa síndrome salazarista e da guerra colonial, mescla de leituras da abertura gerada pelo pronunciamento militar de 25 de Abril de 1974 e pelo processo revolucionário a que ele deu origem, bem como da normalização política que levou à adesão de Portugal à CEE em 1985. São temas abordados ora em evocações históricas, ora em alegorias poéticas, ora, mais raramente, em filmes-ensaio. Sobre este terceiro tópico também Augusto M. Seabra (1989) escreveu em «La scène de l’Histoire».

O “primado da questão nacional” atravessa décadas de histórias originais, de adaptações literárias e de obras inspiradas em correspondências de escritores e vem até *Os Maias*, de João Botelho (2014), filme de autor mas visando o grande público. Que o Portugal de Eça espelhe o actual, eis o que Botelho pede ao texto de 1888: com o país (um “chiqueiro”, uma “choldra”) à beira da bancarrota e enquanto mais um governo cai, um guinhol de herdeiros vivendo “no tédio do ócio” suscita adultérios e discute política, mulheres, literatura e bricabraque entre almoços em hotéis, saraus burgueses e escapadas a Sintra, vai à ópera ao São Carlos e

99 anos
de dívida

flirta no hipódromo de Belém. Mas em 1891 a dívida interna e externa portuguesa atinge 127 mil milhões de libras, a bancarrota chega em 1892 e o país, sem conseguir renegociar a dívida, contrai em 1902, após dez anos de negociações falhadas com credores, um empréstimo que só acabará de pagar em 2001.

À distância de 126 anos de *Os Maias*, a ironia de Eça face ao tosco cosmopolitismo do Chiado e a sua descrença no futuro do país recaem, pela mão de Botelho, sobre o Portugal da *troika* (antes da “saída limpa” do seu “programa de ajustamento”, em 2014), sobre a “mediocridade” das suas “elites” e sobre a ausência de um “verdadeiro” projecto de redenção nacional. Tudo filmado em interiores e em estúdio porque não houve orçamento (que foi de € 1,5 milhões) para recriar a Lisboa dos *bachelors* de Eça: os telões pintados por João Queirós substituem-na operativamente e a obra, filme de actores narrado por *voice over*, reata com a comédia de costumes teatral.

A “questão portuguesa” e a da “sobrevivência nacional”, tantas vezes referida por Alberto Seixas Santos, foi também pateticamente expressa por João César Monteiro a propósito do seu *Silvestre* (1982):

“Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. Atroz, a praia aberta por essa exploração – geografia irrisória de uma região fabulosa e conjecturada. Poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco? Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma?” («*Silvestre*», in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca, 2005: 323.)

Diria Seixas Santos a Lemièrre (in entrevista de 31/7 – 1/8 de 1993, *Catalogue des 4èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso, Janeiro de 1994):

“Temos uma relação muito tensa com o país. Creio que nós, realizadores portugueses em geral, e ainda mais aqueles para quem o cinema é inseparável de si mesmos, somos responsáveis por isso: para nós, o país é igualmente inseparável de nós mesmos”.

E Glória Salvadó Corretger (2012) mostrou, em *Espectres del cinema portuguès contemporani*, como os filmes de Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa partilham um conjunto de “espectros” e “fantasmas” soterrados no imaginário português mas de que o seu cinema faz a “arqueologia”. Tais reparações tanto se referem ao passado do país e à sua saga marítima como ao carácter remoto de alguns traços da “portuguesidade” ou ao destino individual e colectivo perante a iminência da “morte” da nação. A referência central é aqui Pessoa, mas também ressurgem no livro a poética medieval, relatos de viagens marítimas a partir do séc. XVI e um sem-número de influências fílmicas. Pense-se em *Non ou a vã glória de mandar*, de Oliveira (1990), que repensa as batalhas travadas por Portugal ao longo da sua história, a derrota de Alcácer-Quibir e o sebastianismo subsequente, a guerra colonial dos anos 60-70 do século XX e o golpe de 25 de Abril de 1974.

Espectros e fantasmas

Para além dos três tópicos de Lemièrre, creio que existe um já mencionado outro traço que caracteriza a “escola portuguesa”: a natureza sobretudo para-artesanal dos seus filmes, devida aos seus modelos de produção, aos seus baixos orçamentos e à recusa de obediência a quaisquer normas industriais. Botelho (2013) sintetizou essa desobediência nos seguintes termos:

“O cinema português de que eu gosto não pertence a uma escola, mas possui um certo modo de filmar que tem a ver com os meios/tempo: nós fazemos mais composição do que acção, mais luz e sombra do que montagem, (...) mais poesia do que prosa. Quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de ‘amante de’. É artesanato – há pessoas que fabricam tudo à mão e eu normalmente também trabalho sozinho. Escolho o que quero, trabalho os textos. Já fiz coisas que pertencem a várias linhas mas o modo de filmar é sempre o mesmo”.

Trás-os-Montes e Amor de Perdição

A SEGUNDA metade dos anos 70 do séc. XX assistiu à consagração internacional de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro (1976, prémio especial do júri e prémio da crítica em Toulon nesse ano, grande prémio em Manheim 1977, melhor filme e melhor realização em Viermole, 1978 e menção honrosa em Lecce, 1979, sendo ainda seleccionado para mais dez festivais internacionais; v. em <<https://www.youtube.com/watch?v=b-P60PWak5iM>>); e de *Amor de perdição*, de Manoel de Oliveira, transcrição,

para o cinema, do romance de Camilo, celebrado na sua estreia parisiense, pré-mostrado na retrospectiva de Florença e Roma de 1978 (onde a crítica o consagrou). Estes êxitos externos (a que acresce, no caso de Oliveira, o prémio especial do júri na Figueira da Foz, 1979), propiciaram o surgimento de um “pólo português” que viria a representar em Cannes, Veneza ou Berlim uma das últimas “escolas” de cinema do mundo (Grilo, 2006: 27), uma “singularidade portuguesa” (Lemièrre 2006: 736). Os dois filmes operam a transição entre o “novo cinema” e as décadas da “escola portuguesa”.

Trás-os-Montes é uma docuficção de 111 minutos, financiada pela Gulbenkian através do CPC, sobre o imaginário de uma região e a sua relação com o país – o que os surrealistas tinham acreditado que os filmes poderiam ser: “documentários sobre o espírito humano”. *Amor de perdição*, de 262 minutos, rompe, na literalidade brutal da sua relação com o romance, com o “cinema novo” e a *nouvelle vague*, desafiando o cinema a ocupar um novo território para-literário. A estreia da obra em forma de seis episódios na RTP (1978) suscitou reacções violentas na audiência e na crítica. Mas a boa recepção do filme em Roma e Bolonha (na *Rassegna del Cinema Portoghese*) e em Paris (numa das salas na mesma sessão que *Trás-os-Montes*), e o facto da *Cahiers du Cinéma* ter feito capa com os dois filmes, abriu caminho à digestão portuguesa da longa-metragem. Prado Coelho (1983) viria a chamar-lhe “monumento do cinema português”. *Os dois filmes* são, cada um a seu modo, obras de ruptura: mudaram a atmosfera que o cinema português respiraria nos anos 80.

Os filmes de Reis e Oliveira foram talvez os primeiros a propósito dos quais a crítica europeia, a começar pela francesa, passou a falar da “escola portuguesa”, expressão que se insinuou na recepção jornalística com a entrada em cena, nos anos 80, de uma nova geração de cineastas. Mas como se tornou *Trás-os-Montes* na referência partilhada de uma “escola”? Eduardo Lourenço, ouvido por Lemièrre (1995) em Aix-en-Provence, ofereceu uma resposta:

“Nunca vi nenhum filme português que fale tão profundamente e de modo tão maravilhoso de Portugal, não apenas da terra, das pessoas, dos rostos, mas também dos sonhos, das histórias que têm uma espessura milenar. Primeiro vê-se emergir um documentário que se anuncia como uma maravilha etnográfica, depois vai-se para qualquer coisa mais parecida com ficção-científica. Essa ficção é a da nossa alma, do mais profundo do nosso ser. Atento à cor, ao tempo, à passagem do tempo, *Trás-os-Montes* é

*Eduardo
Lourenço e
Jean Rouch*

um muito grande poema. Como aquelas crianças que [nele] se perdem no tempo, somos um povo que vive como se o tempo não existisse”.

E Jean Rouch, autor de documentários etnográficos, de etnoficções e referência incontornável da antropologia visual, escreveu, em carta ao director do Centro Português de Cinema (1976), que financiara o filme:

“Para mim, *Trás-os-Montes* é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se tinha empenhado com tal obstinação na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens, estações. Só um poeta insensato poderia exhibir um objecto tão inquietante. Apesar da barragem de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de súbito, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial, já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer”.

Documentário, etnografia, docuficção: convirá recordar que, sobre a etnografia como instrumento fílmico, Reis era crítico, como expressou numa entrevista aos Cahiers du Cinéma a propósito de *Trás-os-Montes* (Daney e Oudart, 1977):

“...O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem depois. Também pusémos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...) Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da *beleza*, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a *realidade* da paisagem”.

Estreias e recepção de *Trás-os-Montes*

EIS OS TERMOS em que Bénard da Costa (em *Os anos Gulbenkian*) caracterizou *Trás-os-Montes* (filmado em 16 mm ampliados para 35 mm, em 70 dias de Julho-Setembro de 1974, percorrendo dez mil quilómetros, a que se seguiram dez meses de montagem):

“*Trás-os-Montes*, que não é um documentário sobre a província desse nome, mas uma espécie de auto-sagrado, é um filme que se pode aproximar do realismo mágico, servindo o ténue fio narrativo da obra para realçar o lado mágico de personagens e paisagens, buscando raízes no nosso imaginário colectivo. Primitivismo e modernidade fundem-se no cinema antropológico de António Reis e de sua mulher, Margarida Cordeiro, recorrendo ao onirismo, ou a vestígios primevos (a sequência no Domus de Bragança, em que os actores dizem um texto de Kafka vertido para mirandês) e manifestando total crença na força ressurgidora das artes”.

Outros, como Fernando Assis Pacheco (1937-1995), cinéfilos mas mais centrados na poética escrita, aproximaram o filme dos *experimentos* feitos na *novíssima poesia* portuguesa (in José de Matos-Cruz – *Panorama do Cinema Português*, Cinemateca, Lisboa, 1980), recordando que Reis “começara” como poeta:

“Leitura entre leituras, a minha socorre-se do que sei sobre as tendências da poesia novíssima que por cá se faz. (...) Parece-me de inscrever *Trás-os-Montes* na malha complexa de que se tece o novo discurso (entendido no plural), guardadas as convenientes distâncias. Já se reparou que o conceito de *antiepopoia*, trazido por Luísa Neto Jorge com os «Dezanove Recantos», e alargado depois por Gastão Cruz a outras poéticas últimas, está presente até à obsessão no filme de António Reis-Margarida Cordeiro? É que neste há um reequilíbrio contínuo entre o rigor escasso pós-*Poesia 61* e os grandes planeamentos metafóricos que vão de um Herberto Helder a um Nuno Júdice, passando pelo João Pedro Grubato Dias, de Moçambique? E que a carga de citações tem a servi-la a maestria diluente dum jogo [à] Miguel Fernandes Jorge, dum António Franco-Alexandre? Enfim, que *Trás-os-Montes* se interroga contínua, apaixonadamente sobre a linguagem, herdada em estado de exaustão, contaminada de retórica fruste? Susteria aqui o paralelo”. (F.A.P., *loc. cit.*).

O filme deveria ter estreado em Cannes em 1976, mas António Reis não conseguiu ultrapassar a tempo a insuficiência de recursos da Tobis e desistiu de o enviar ao festival. O casal de realizadores quis então que o filme estreasse em terras onde fora filmado e conseguiu organizar para ele uma digressão nordestina. Bénard (*loc. cit.*) recordou a jornada de 1 e 2 de Maio de 1976 em que *Trás-os-Montes* estreou em Bragança e Miranda do Douro. Com António Reis e Margarida Cordeiro seguiram amigos – o mesmo

Bénard, Miguel Torga e sua mulher Andrée Crabbé Rocha, Nuno Bragança, José de Matos-Cruz e membros da Direcção-Geral da Acção Cultural (co-organizadora da expedição), da Direcção-Geral da Educação Permanente, jornalistas. Mas a digressão “não podia ter corrido pior”: em Miranda, onde a projecção se fez ao ar livre, “quase se chegou a vias de facto”; os transmontanos, com os seus edis à cabeça, não se reviram na imagem “arcaica” e “medieval” que o filme dava da sua terra. Sobre a estreia mirandesa anotou Bénard:

“Já a vozeria era enorme (...) quando chegou a cena em que eu mais temi ver o caldo entornado. Era uma refeição numa casa pobre, mas onde se guardava dignidade inteira. Neve era o repasto dos comensais. Felizmente, a assistência não compreendeu o que eles comiam. Não reconheceu a iguaria, embora desse largas à sua estranheza perante tal ceia. Tivessem eles percebido e talvez a projecção não tivesse chegado ao fim nem o projector ficasse inteiro”.

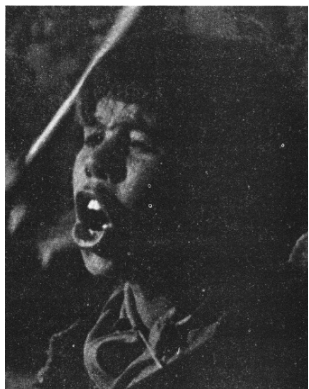
E a 4 de Maio, reportando no *Diário de Lisboa* a digressão nordestina, escrevia o jornalista Rogério Rodrigues:

“Também em Miranda o filme sofreu tentativas de boicote. Mas (...) a praça encheu-se, era noite, pessoas houve que trouxeram banquinhos de casa, as outras (...) de pé iam tentando identificar as imagens pelo nome da terra. Um grupo comandado por (...) caciques locais ia dando razão de si. O filme é comunista, diziam de um lado para o outro esquecendo-se de ver o filme. Não mostram as casas boas que cá temos”.

Entretanto, lembra Bénard (*loc. cit.*), à digressão nordestina tinham-se seguido “abaixo-assinados dirigidos à Gulbenkian pedindo a excomunhão do ‘insulto feito às gentes transmontanas’” e telegramas para a Secretaria de Estado da Cultura exigindo “a destruição da aberração”. A controvérsia instalou-se e, sobre a estreia em Bragança, escreveria Carlos Porto, também no *Diário de Lisboa* (27 de Maio):

“Acusar este filme de se colocar contra Trás-os-Montes ou de não nos mostrar o Trás-os-Montes que existirá, é não entender que o filme de António Reis e Margarida Cordeiro é uma obra única e irreversível que já ninguém pode apagar da nossa história e do nosso quotidiano... Outros Trás-os-Montes existem, todos nós o sabemos. António Reis e Margarida Martins Cordeiro também o sabem,

por isso se propõem continuar esta investigação. O seu amor por Trás-os-Montes e o conhecimento que ambos têm do seu povo – esta obra reflecte-os com uma beleza e uma dignidade incomparáveis”.



Imagens de *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, 1976 (fotogramas reenquadrados do filme).

Mas a 12 de Maio o filme já passara na Gulbenkian com a presença do candidato presidencial Ramalho Eanes, que seria eleito no mês seguinte, e a controvérsia amainou. O filme estreou comercialmente no cinema “Satélite” a 11 de Junho com pouco público (1.410 espectadores na primeira semana: na noite de estreia, 49 pessoas; sábado 12, 127; domingo 13, 185; segunda 14, 84; terça 15, 160; quarta 16, 172; quinta 17, 633) mas com boa imprensa, quer à direita quer à esquerda. Em *O Dia*, escrevia-se pela mão de Luís de Pina (15 de Junho):

“Descansem, amigos transmontanos, que a fita do António Reis e da Margarida Cordeiro não se propõe quaisquer intuítos tenebrosos, mas é uma límpida e pura homenagem sobretudo ao povo verdadeiro que sois todos vós, vistos e filmados

com aquela singular e por vezes desconcertante verdade que tem o nome de Poesia”.

Sobre a boa recepção crítica recordou José de Matos-Cruz (*in* «O cinema português através dos seus filmes», coord. de Carolin Overhoff Ferreira, 2007: 151-158):

“Logo no *Expresso* [*Revista*, 25.6.1976: p. 22, secção *Alternativas*, coord. Helena Vaz da Silva], personalidades de diferentes áreas testemunharam se ‘Haverá lugar para um cinema paralelo’: António-Pedro Vasconcelos esclareceu que ‘para amar um filme como *Trás-os-Montes* é preciso antes de mais compreendê-lo e para o compreender é preciso dispor-se a amá-lo’; Jorge Listopad distinguiu ‘uma miscelânea obviamente conceptual, feita do discurso *lírico* visível (do poeta), do discurso *épico* esboçado (do antropólogo dos ritos, do sociólogo) e do discurso *dramático* (da *mise-en-scène* teatral)’; para Mário Dionísio, ‘a grande voz dessa exortação é a da própria beleza lucidamente construída – na imagem, no som, na cor – uma beleza que encanta, sim, mas que, encantando, mobiliza’. E para João Bénard da Costa, ‘a ternura deste filme é tão grande como a sua violência, e é isso que muito poucos suportam’.”

Mas como já acontecera com o *cinema novo*, a crítica e os “intelectuais” não levavam públicos às salas e os filmes portugueses “de qualidade” só interessavam um nicho cinéfilo. Após uma semana no “Satélite”, *Trás-os-Montes* manteve-se ali com uma só sessão diária às 19 horas (subsidiada pela Direcção-Geral da Acção Cultural e pelo MEIC). E no nordeste, a *devolução do filme às suas gentes*, desejada pelos realizadores, fracassara; a resiliência contra o filme, protagonizada por autoridades locais, manter-se-ia, como recordou Matos-Cruz no mesmo texto:

“Em Novembro de 1978, a Associação do Nordeste Transmontano organizou, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, uma Semana de Cinema sobre *Trás-os-Montes*, a decorrer em Bragança, Mirandela, Macedo de Cavaleiros, Moncorvo e Vila Flor. Entre outras, foi seleccionada a versão primacial [de *Trás-os-Montes*] de Reis e Cordeiro – que, no entanto, ficou por exhibir em Bragança, sob *sugestão* do Governador Civil, atitude fundamentada “em algumas opiniões críticas locais aquando da sua estreia nesta cidade” (*Jornal de Notícias*, 1978)”.

A “geração de 80”

A IMPORTÂNCIA particular da “geração de 80” é expressa pela mera enumeração dos filmes que a marcaram: em 1980 estreia *Passagem ou A meio caminho* (Jorge Silva Melo), seleccionado no ano seguinte para o Festival de Berlim. 1981 é o ano de *Conversa Acabada* (João Botelho), prémio Glauber Rocha na Figueira da Foz, Grande Prémio do Festival de Antuérpia, considerado um dos melhores filmes do ano pela *Cahiers du Cinema*; de *Francisca* (Manoel de Oliveira), seleccionado para Cannes, prémio Vittorio de Sica em Torrento, grande prémio do IPC; e de *Silvestre* (João César Monteiro), seleccionado para Veneza e 2.º prémio do público em Antuérpia. João Mário Grilo ganha em Veneza, com *A Estrangeira* (1982) o prémio George Sadoul. Paulo Rocha estreia em Cannes (1982) *A ilha dos amores*, que recebe o prémio Alitalia em Sorrento e o 2.º prémio do festival de Arte do Japão. Alberto Seixas Santos conclui no mesmo ano *Gestos e fragmentos – ensaio sobre os militares e o poder*, um raro documentário político que nunca estreou em sala. Em 1983, Botelho estreia em Londres *Um adeus português*, premiado no Rio de Janeiro. *O sapato de cetim*, de Oliveira, recebe o Leão de Ouro de Veneza (1985) *ex-æquo* com Fellini e John Huston. Vítor Gonçalves estreia *Uma rapariga no verão* em Veneza (1986) e o filme é também seleccionado para Berlim e Roterdão embora não estreie comercialmente em Portugal. Monteiro realiza *À flor do Mar* em 1986. José Álvaro Morais vence em Locarno com *O Bobo* (1987). Botelho estreia em Veneza *Tempos difíceis* (1987) e ganha o prémio da crítica italiana. Paulo Rocha estreia *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (1988) e Fernando Lopes *Matar saudades, seleccionado pelo Festival do Rio de Janeiro. Recordações da Casa Amarela*, de Monteiro, ganha em Veneza o Leão de Prata (1989) (3) e Pedro Costa estreia-se na realização com *O sangue* no mesmo ano, mas o filme só conhecerá exibição comercial em 1990. É a década da consagração da “escola portuguesa”.

A “bola de neve” dos festivais de referência

Ainda hoje, a premiação de filmes na rede de festivais de referência gera facilmente um efeito “bola de neve”: um filme seleccionado e premiado num destes festivais (Locarno, Veneza, Roma, Berlim, Cannes, Toronto) suscita a atenção e o interesse dos *media*, da crítica especializada e dos programadores de outros festivais e tende a acumular mais prémios; distribuidores e exibidores, canais televisivos, produtores interessam-se então pela obra e pelo seu realizador, ampliando a sua visibilidade e oferecendo ao autor a possibilidade de continuar a filmar. O mecanismo gera efeitos de preferência nas

redes nacionais e internacionais de financiamento, facilitando ao mesmo tempo a possibilidade de co-produções. A soma de apreciações positivas na rede de festivais constitui, deste modo, o motor que põe em movimento a engrenagem potenciadora de novos investimentos no mesmo autor e na continuidade do seu trabalho. Esta engrenagem relativamente informal produz igualmente efeitos inversos: o realizador cujo filme não é premiado num festival de referência sai da zona de atenção dos operadores mencionados e terá mais dificuldade em tentar outra vez. Em países como Portugal, onde o cinema depende quase exclusivamente do financiamento público, a engrenagem selectiva movimentada pelos festivais é decisiva e traça facilmente o destino dos realizadores. Este efeito "bola de neve" é extensivo às equipas técnicas e aos pequenos produtores: uma pequena produtora responsável por um filme premiado nos festivais de referência ganha margem de manobra para apadrinhar e desenvolver novos projectos; também directores de fotografia e operadores de câmara, técnicos de som ou de misturas, directores de arte, ganham notoriedade inter-pares pelo trabalho desenvolvido num filme premiado.

A visibilidade excepcional do cinema português nos festivais internacionais teve, desde finais da década de 70 e ao longo da de 80, uma consequência "política" determinante: a forte disputa, pelo *cinema de autor*, do financiamento público do então Instituto Português do Cinema (IPC), que começara a funcionar no fim do "marcelismo", em 1973. Os anos 80 são a primeira "década prodigiosa" da "escola portuguesa". Mas não só da "escola portuguesa": cineastas mais preocupados com a dimensão comercial dos filmes obtêm nessa década o favor do público: António-Pedro Vasconcelos com *Oxalá* (1981) e *O lugar do morto* (1984), José Fonseca e Costa com *Kilas o Mau da Fita* (1980) e *A Mulher do Próximo* (1988).

E à margem do *cisma* entre "escola portuguesa" e cineastas "comerciais", estreiam em 1980 *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, *Manhã submersa* de Lauro António, e *Verde por fora vermelho por dentro* de Ricardo Costa. Em 1981, *A Culpa* de António Vitorino de Almeida e *Bom povo português*, de Rui Simões. E pela década adiante António de Macedo fará filmes exotéricos como *Os Abismos da Meia-Noite* (1983), *Os Emissários de Khalom* (1988) e *A Maldição de Marialva* (1989). De facto, a década de 80 consagra um litígio já esboçado no "novo cinema" entre o cinema de autor, acusado de elitismo, e cineastas que lutam por uma estrutura industrial (que nunca existiu em Portugal) e por um cinema para o grande público (quando o público português foi sempre insuficiente para pagar os filmes ou para os

tornar rentáveis). Esse litígio atravessa décadas e permanece vivo, tendo conhecido um episódio forte com a criação, em 2007, do efêmero Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual, que visava financiar obras de natureza assumidamente comercial.

A “geração de 90” e os “novíssimos”

A GERAÇÃO de 90 prolonga e transforma a herança da década anterior: Fernando Lopes é premiado em Amiens (1993) com *O fio do Horizonte* e Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Joaquim Leitão, Solveig Nordlund, Rita Azevedo Gomes, começam a filmar num país que já é membro de pleno direito da comunidade europeia e num novo ecossistema cinematográfico onde se ampliam os investimentos europeus (programas MEDIA, Eurimagens, co-produções com a França ou a Alemanha). Fazem filmes que dão atenção a personagens jovens, muitas vezes marginalizados, aqui e ali orfãos em lutas difíceis para afirmar existências pessoais. Temas fortes desta época são a entrada na vida, a autoridade e o conflito familiar ou geracional, o surgimento na sociedade portuguesa de migrantes africanos das ex-colónias, a distância entre a vida urbana massificada e o país interior, rural e desertificado. A muito estreita relação entre literatura-teatro-e-cinema, tão característica de alguns cineastas da geração anterior (Manoel de Oliveira, João César Monteiro, José Álvaro Morais, João Botelho) dá lugar a argumentos originais ou a reescritas e reinvenções mais livres e mais autónomas dos textos editados que por vezes ainda evocam. A afirmação de Pedro Costa como cineasta “radical”, quer devido aos temas dos seus filmes quer devido ao modo como os filma (com equipas de realização diminutas, pouco dependentes do investimento público) vai torná-lo, mais tarde, no herdeiro internacional de Manoel de Oliveira, António Reis e João César Monteiro. Este é outro fenómeno associado ao *partido filo-português* de que falava Paulo Rocha: a crítica internacional precisa, para insistir na existência de uma “escola portuguesa”, de pelo menos um autor que seja o seu rosto e lhe dê identidade.

Já no séc. XXI desponta uma geração de “novíssimos”: João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Marco Martins, mas também Gonçalo Tocha, Gabriel Abrantes, João Nicolau, João Salaviza, Cláudia Varejão, Susana Sousa Dias (que começou no cinema em 1969 mas só realizou depois de 2000), Pedro Pinho, Luís Brás, Leonor Noivo, Marcelo Félix, Carlos

Conceição, Sofia Marques, Joana Areal, Pedro Filipe Marques, João Viana, Salomé Lamas, outros, alguns deles trabalhando ainda em curtas-metragens e num registo de documentário ou de hibridismo entre a ficção e o documentário. Como os seus antecessores, também estes “novíssimos” se reconhecem mal como produtos de uma “escola”, sublinhando a diversidade dos seus percursos individuais. Mas esses seus percursos de criadores obedecem ao mesmo plano de viagem: os seus filmes procuram, salvo excepção, o reconhecimento em festivais internacionais para garantirem o financiamento seguinte e a distribuição e exibição no estrangeiro e em Portugal.

Com a recepção internacional do cinema português passa-se algo de comparável ao que Prado Coelho conseguiu fazer, em Paris, com a literatura (ancorando-se na projecção de Pessoa em França e na Europa) ou à atenção dada a outros autores portugueses depois do Nobel de Saramago: novos públicos estrangeiros descobriram, interessados, a singularidade da cultura portuguesa.

Revisão e reescrita: a “*School of Reis*”

INTERESSA agora entender os devires da referência à “escola portuguesa”. O interesse por ela subsiste em críticos e programadores como Haden Guest, director do Harvard Film Archive (Cambridge, Massachusetts), que em 2013 aí organizou uma retrospectiva de filmes portugueses sob o título *The School of Reis*, em alusão directa à herança do cineasta de *Trás-os-Montes*; depois o mesmo Guest foi, com Joaquim Sapinho, curador dos ciclos *Harvard na Gulbenkian – diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo*. Nesta versão de *School of Reis*, a “escola portuguesa” reenfocou-se na influência que o cineasta de *Trás-os-Montes* exerceu, como realizador e professor de cinema, na geração de realizadores que fizeram os seus primeiros filmes na década de 80 ou no início da de 90 (Reis morreu em Setembro de 1991, com 64 anos recém completados): Vítor Gonçalves, Pedro Costa, Manuel Mozos, Manuela Viegas, João Canijo, Ana Luísa Guimarães.

Criação de um Mestre e dos seus herdeiros

Pode parecer estranho que António Reis, um realizador que apenas deixou a média-metragem *Jaime* (1974), premiada em Locarno, e as três longas co-realizadas com sua mulher (*Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1982-1985; e *Rosa de Areia*, 1989), tenha exercido uma tão significativa influência, em parte póstuma, sobre metade do meio cinematográfico nacional. A tentativa,

algo revisionista, de reavaliar o cinema português contemporâneo a partir do seu legado e influência, exprime a referência em que ele se tornou para discípulos, colegas e admiradores nacionais e estrangeiros, embora não dê conta bastante da diversidade dos caminhos trilhados por cineastas seus contemporâneos e posteriores.

A iniciativa *Harvard na Gulbenkian* e a da *School of Reis* que a precedeu propuseram, assim, uma redefinição ou renomeação da “escola portuguesa” que aqui nos ocupa, fazendo-a convergir para um círculo mais restrito. O primeiro ciclo congregou obras antigas do “novo cinema” como *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962), *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966) e os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro. Mas alargou-se a filmes de “discípulos e colaboradores” de António Reis e é significativa a listagem das obras ali apresentadas: *O pastor* (1988), de João Pedro Rodrigues, ainda um filme de escola feito na ESTC; *O sangue* (1989) de Pedro Costa; *Glória* (1999) de Manuela Viegas; *Deste lado da ressurreição* (2011) de Joaquim Sapinho; e *Uma rapariga no Verão* (1986) de Vítor Gonçalves, que era assim descrito nos textos de apresentação da iniciativa: “professor sénior na Escola Superior de Teatro e Cinema, Gonçalves ocupa agora ali a posição de Reis, seu antigo mestre”.

Outra revisão: os curadores da *Harvard na Gulbenkian* evitavam ver a “escola portuguesa” como um quase-género resultante da antiga caracterização de um “cinema nacional” (categoria herdada de Sadoul) e propõem-se mapeá-la entre as correntes que representam hoje a “verdadeira alma do cinema do mundo”:

“...Não seria correcto definir o cinema português através de uma noção obsoleta e limitada de cinematografia nacional. Tão importante como a exploração contínua dos mitos, histórias e sentimentos (...) profundamente enraizados é a forma como o cinema português continua, incansavelmente, a olhar para além de si mesmo, envolvendo-se num diálogo com o cinema do mundo (...). Desafiando a ideia tradicional de um cinema apenas nacional, este programa coloca os autores portugueses dentro de um largo mapa que traça as correntes e tendências daquilo que é, nos dias de hoje, a verdadeira alma do cinema do mundo (...)”. (Nota dos curadores, na url: <<https://mubi.com/notebook/posts/curators-statement>>.

“Escola portuguesa” e Escola de Cinema

À “ESCOLA PORTUGUESA” a que a crítica internacional se refere corresponde, como seu eco distorcido e polifónico, uma instituição de ensino que, encabeçada por Alberto Seixas Santos, abriu em 1973, no Conservatório Nacional, sob o nome de *Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema* (criada por sugestão de Madalena Azeredo Perdigão no âmbito da reforma do ensino de Veiga Simão). Eis como Bénard da Costa (2007: 34) se refere à criação da Escola:

“Entretanto, indirectamente, a Fundação [Gulbenkian], através de Madalena Perdigão, reformou o Conservatório e criou nele, entre outras, uma Escola Superior de Cinema, cuja direcção foi confiada a Alberto Seixas Santos. Iniciou actividade em Janeiro de 1973, com um plano de estudos, acredite-se ou não, decalcado de Eisenstein e da URSS dos anos 20. Paulo Rocha, Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva, Eduardo Geada e eu próprio [J.B.C.] fomos alguns dos professores iniciais”.

De facto, o corpo docente da primeira versão da escola vinha directamente do “novo cinema”: ali ensinaram, além dos citados por Bénard, realizadores, directores de fotografia, produtores ou sonoplastas como Jorge Alves da Silva, José Nascimento, António-Pedro Vasconcelos, Manuel Costa e Silva, António da Cunha Telles, Alexandre Gonçalves, Jaime Silva e vários outros, como o poeta João Miguel Fernandes Jorge, mais tarde (desde 1977) António Reis. Dez anos depois do seu início de actividade (1983) era criada a *Escola Superior de Teatro e Cinema* – e essa *Escola Piloto*, que entretanto passara a ser conhecida como *Escola de Cinema do Conservatório*, tornou-se no *Departamento de Cinema* da nova instituição. Tendo iniciado a sua docência neste Departamento de Cinema em Outubro de 1987 (embora mantendo-se depois, ainda por largos anos, como jornalista profissional), o autor destas linhas foi ali colega, entre outros, de Seixas Santos, Paulo Rocha, Manuel Costa e Silva, Alexandre Gonçalves, Jaime Silva, Geada e António Reis, e conheceu de perto o que os aproximava e separava.

Não foi do *melting pot* de ensinamentos e posicionamentos artísticos dessa geração que nasceu aquilo que aqui aceitamos designar por “escola portuguesa”: esta resulta de práticas cinematográficas e do seu reconhecimento externo e interno, mais que da sua pedagogia numa instituição. Mas aquela primeira geração de

*A discreta
importância de
uma instituição*

professores marcou um ensino “autorista” sobretudo durante as décadas de 70 e 80, e teve como alunos Vítor Gonçalves, Pedro Costa, João Botelho, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, João Canijo, Edgar Pêra, Joaquim Pinto, Ana Luísa Guimarães, Manuela Viegas, Joana Pontes, produtores como José Bogalheiro (aqueles que é costume designar por “geração intermédia”). E formou ainda a geração seguinte de cineastas surgidos na década de 90: Joaquim Sapinho, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar, Jorge Cramez, Miguel Gonçalves Mendes, Pedro Sena Nunes, Rui Poças, Graça Castanheira, Margarida Leitão, Teresa Garcia, outros. Apresentando a iniciativa *Harvard na Gulbenkian*, também Haden Guest e Joaquim Sapinho reconheceram a centralidade da Escola de Cinema na sustentabilidade de sucessivas gerações do cinema português contemporâneo, associando-a ao papel desempenhado pela Cinemateca portuguesa e pela Fundação Gulbenkian:

“... A extraordinária energia do cinema português contemporâneo não pode ser pensada fora das sobrepostas gerações de realizadores, alunos ou professores da Escola de Cinema. Nem podemos ignorar o papel de modelação desempenhado por duas outras instituições (...): a Cinemateca Portuguesa (...) e a Fundação Gulbenkian. (...) Foi através da Gulbenkian, (...) que os realizadores portugueses renovaram a promessa de um cinema artístico...” (Nota dos curadores, loc.cit.).

Vale a pena, quando nos referimos à especificidade do ensino superior de uma Escola de Cinema, insistir no que a distingue de departamentos ou faculdades de ciências humanas ou, no seio destas, de comunicação. As escolas superiores artísticas, incluindo as de Cinema, constituem um grupo idiossincrático nos sistemas de ensino em que estão integradas porque formam artistas. Não seria necessário recordar esta quase tautologia se a confusão e a zizânia instaladas na definição das missões e objectivos do ensino superior não lançassem um persistente nevoeiro sobre esta matéria aparentemente simples e clara. As escolas de belas-artes formam pintores, escultores, outros artistas plásticos, municiando-os com os adquiridos da história, o saber-fazer e as técnicas dos respectivos ramos. As escolas de música e de dança fazem o mesmo para formar compositores e intérpretes, bailarinos e coreógrafos. As escolas de teatro formam actores, encenadores, figurinistas, designers de cena. As escolas de cinema formam realizadores, argumentistas, produtores, montadores, operadores de imagem e de som, especialistas em misturas e em pós-produção. O principal traço comum às pedagogias das

artes é, sem prejuízo da reflexão histórica e teórica e com ela articulada, a experimentação prática: um músico toca o seu instrumento; um bailarino dança; um pintor pinta; um escultor esculpe; um actor representa; um encenador encena; um cineasta faz filmes.

Mas evocar, como aqui faço, a importância da Escola de Cinema em sucessivas gerações de cineastas portugueses não significa – é decerto importante sublinhá-lo – reduzir à sua influência os filmes feitos no país e identificáveis, ou não, com a “escola portuguesa”. Há, naturalmente, realizadores que nunca tiveram qualquer relação com a Escola-instituição: entre estes, os que contribuíram mais decisivamente para a ideia que a crítica internacional fez e faz da “escola portuguesa” são Oliveira e César Monteiro. Mas também João Mário Grilo, Teresa Villaverde, Sérgio Tréfaut ou Rita Azevedo Gomes, Suzana Sousa Dias, entre outros, não estudaram nem ensinaram ali. José Álvaro Morais, prematuramente desaparecido em 2004, formou-se no INSAS de Bruxelas (Institut National des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion). Outros passaram por lá e regressaram mais tarde: João Canijo, que frequentou a Escola do Conservatório, concluiu depois o mestrado do Departamento de Cinema da ESTC.

João César Monteiro (1939-2003) quis ser – e foi – o *enfant terrible* da “escola portuguesa” e o seu autor mais sardónico e provocador: vindo do “grupo da São Remo”, dizia desprezar o público mas precisava de cúmplices. Sátiro imoralista, com um acentuado gosto pelo obsceno e uma *César Monteiro* irresistível queda para a comédia e para, como Chaplin, ser o protagonista das suas ficções, cultivou o *pastiche* citando continuamente realizadores, filmes, personagens e textos literários, lendas e romanceiros. Como Luiz Pacheco – de quem César (também) não gostava – converteu o patético em caricatura, usou calão duro em diálogos e oscilou entre o sublime e o risível. Realizou doze longas-metragens e nove curtas e médias, foi actor em oito filmes e um crítico mordaz. Publicou quatro livros e deixou numerosos artigos e entrevistas em jornais e revistas. Num texto para o *Blitz* (1996), perguntava o mesmo Luiz Pacheco sobre o realizador de *A comédia de Deus*: “será (...) que ele guarda no íntimo um enorme desdém, rancor, nojo, por todos nós, seus compatriotas de nascimento e contemporâneos de desgraça? Ele faz (mera hipótese) filmes como quem nos cospe?” (citado por Vítor Silva Tavares em «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)» in *Ípsilon, Público*, 10/03/2010). Apreciações como esta não rarearam no seu tempo: o realizador cultivava inimizades e gostava de depreciar com virulência – pode garanti-lo o autor destas linhas, que um par de vezes com ele se sentou

no banco dos réus: ele acusado de difamar alguém, eu de o editar no *Sete Ponto Sete* (suplemento semanal do *Diário de Lisboa*). Sobre a escrita e os filmes de César escreveu o mesmo V.S.T., editor da *Ê Etc.*, em «Notas para recordação do meu amigo João» (9.3.2010, *O funcionário cansado*):

“No arrazoado que acompanha os DVD da *Integral João César Monteiro* quase arrisquei opinião: apetece dizer que os filmes do César são mais ‘escritos’ (ou ‘escritas’) do que as suas representações, ou ilustrações, audiovisuais. (...) Melhor do que ele, ninguém escreve em português de – e para – cinema. São os seus *scripts* (ou filmes da galáxia Guttenberg) de lamber a língua canónica: volúpia e escarnho, asceses e escatologia numa ondulação de tal modo ritmada que é já quase erótica, cópula astral. (...) Depois, quando iluminados por projecção mágica, viram ópera: teatro e música enquanto artes sacras – comédias, bufonarias sejam, libertinagens, profanações”.

Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis

VOLTANDO À ESCOLA DE CINEMA: a simples listagem de nomes e a sucessão (e coexistência) de gerações põe em evidência a diversidade das abordagens e das ideias de cinema que nela se cruzaram. Mas ao mesmo tempo subsistiu ali o legado geracional de realizadores-professores como Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis, legado em primeiro lugar respeitante à autonomia e à radicalidade autoral, mas também à concepção semi-artesanal da produção e da realização, à importância das referências literárias e poéticas no cinema e/ou do filme-ensaio, e à rejeição dos modelos narrativos praticados pelo cinema industrial. Esses três “mestres” foram, cada um a seu modo, esteios de uma cultura e de uma pedagogia teórico-prática vinda dos *modernos* e que modelou a formação de profissionais do cinema a partir da experiência iniciada, em 1973, no Conservatório.

Seixas Santos (1936-2016), ideólogo do *cinema novo* e de autor, frequentara o curso de Ciências Histórico-Filosóficas da Universidade de Lisboa antes de, em 1961 e 1962, estudar no Institut de Filmologie da Sorbonne, e em 1963-1964, na London School of Film Technique. Entre 1958 e 1970 foi crítico de cinema na *Seara Nova*, *Imagem*, *O Tempo e o Modo*, *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *Letras & Artes*. Dirigente do ABC Cineclube, foi um dos fundadores do CPC. Não se estranhou que, no âmbito da reforma Veiga Simão / Madalena Perdigão, nele tenha recaído a

escolha de quem deveria dirigir a nova escola. Membro da Comissão Administrativa do IPC em 1977 e depois seu presidente, influenciou decisivamente, durante anos, as políticas e os financiamentos do cinema português; consultor na RTP em 1983, foi depois, ali, director de programas em 1985-86. Sobre ele escreveu o director da Cinemateca, José Manuel Costa, aquando da sua morte em Novembro de 2016, na introdução a um livro sobre o realizador, em preparação:

“Programador de cinema na televisão e responsável institucional (na criação da Escola de Cinema, no Instituto Português de Cinema e como director de programas na RTP), Seixas Santos marcou o cinema e a cultura de cinema deste país desde a década de sessenta, e fê-lo porventura, em todos esses campos, exactamente como realizou os seus filmes: actuando nos momentos de viragem, mergulhando nas suas contradições (...) e passando à etapa seguinte. Não veio para *estar* no cinema, mas para fazer, nele, algumas coisas fundamentais. Quem o acusa de demasiado reflexivo esquece o muito que concretizou em todos esses campos; quem o acusa de radicalismo, ou das inevitáveis contradições das suas posições mais radicais, esquece que esse radicalismo foi precisamente uma exigência de pensamento, que nunca se instalou numa ortodoxia”.

Para além dos seus filmes de ficção, desde *Brandos costumes* (1975) a *O Mal* (1999) e *O tempo passa* (2011), “retratos de sociedade” inspirados por um pensamento crítico assumidamente político, Seixas Santos, cineasta *engagé*, pensou igualmente o cinema como dispositivo capaz de mostrar “a história a fazer-se” e de abordar reflexivamente os “não-ditos” dessa história.

No primeiro caso está *As armas e o povo* (concluído em 1975 mas só estreado, em Santarém, em 1977): realizado pelo colectivo “Trabalhadores da Actividade Cinematográfica”, é um documentário militante (um “filme do PREC”) sobre o golpe militar de 25 de Abril de 1974 e o seu plebiscito no 1.º de Maio seguinte, onde Seixas se juntou a Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Fernando Matos Silva, Cunha Telles, Luís Galvão Teles, A.-P. Vasconcelos, António de Macedo, Sá Caetano, Ricardo Costa, Artur Semedo, Acácio de Almeida e Elso Roque, Manuel Costa e Silva, ao brasileiro Glauber Rocha e outros, para fabricar uma rara montagem sobre os primeiros dias da *revolução*. Neste primeiro caso está ainda *A lei da terra* (1976), outro filme colectivo, desta vez sobre a reforma agrária, já produzido pela cooperativa Grupo Zero, de que Seixas foi co-fundador.

No segundo caso está o seu *Gestos & fragmentos – ensaio sobre os militares e o poder*, de novo produzido pela Grupo Zero em 1981 (mas só estreado em 1984 na Cinemateca), indagação de autor sobre o 25 de Abril, que, à distância de sete anos, devolve a palavra ao seu principal comandante operacional, Otelo Saraiva de Carvalho, ouve Eduardo Lourenço ler passagens de textos seus e põe em cena um jornalista americano interpretado pelo realizador Robert Kramer, que procura entender porque fracassou a *revolução* – espécie de *alter ego* do autor. O tema do filme é o percurso que conduziu os militares do 25 de Abril de 1974 ao 25 de Novembro de 1975, o contra-golpe que, gerado por Ernesto Melo Antunes e pelo “grupo dos nove” e apoiado pelo PS, PSD e CDS, acabou com o *processo revolucionário em curso* e “re-normalizou” a vida política portuguesa, e de que foi comandante operacional António Ramalho Eanes, que seria, a seguir, Presidente da República e criaria um partido *renovador*. Embora não pondo em cena Melo Antunes nem Eanes, *Gestos & fragmentos* ocupa-se do que Otelo, *castrista* e depois *brigadista*, representou no PREC português, face a militares que, em nome da democracia representativa e parlamentar, viriam a levar a melhor sobre a *revolução*. Escreveu João Mário Grilo em *O cinema da não-ilusão* (2006):

“[Em *Gestos & fragmentos*] aprendemos (...) – pela boca de Otelo – por que razões foi o 25 de Abril um movimento militar, uma revolta contra as milícias do regime, que invadiram as zonas de combate das colónias com a ‘carne para canhão’ que restava no país, oficiais com pouca experiência e nenhuma vocação militar, integrados à força no Exército, mas que, em jeito de compensação, viram abrir-se-lhes as portas da instituição e da hierarquia, ao mesmo nível daqueles que o tinham feito, anos antes, mas como uma verdadeira opção e com várias comissões de serviço já realizadas (como era o caso do próprio Otelo). Como logo no início do filme lê Eduardo Lourenço, aprendemos também, enfim, as razões por que ‘o nosso Exército, que os intelectuais gostam de imaginar acéfalo, pensa a seu modo e, em geral, pensa eficazmente’. O filme termina com Otelo a ser nomeado Governador Militar de Lisboa e a sua acusação aos generais que não tinham tido a coragem ‘elementar’ para derrubar o regime. Esta foi, como bem se sabe, uma parte da sua sentença de ‘quase morte’; a outra foi a morte da própria Revolução, extinta, no 25 de Novembro, pelos próprios militares mas, sobretudo, pelas suas contradições internas. Depois de ‘o povo ter recuperado o seu Exército e o Exército ter recuperado o seu povo’ (E. Lourenço), o 25 de Novembro veio instituir uma nova lógica de partilha e segregação, empurrando

o poder um pouco mais para longe, um pouco mais para cima, atravessando a tropa e as armas pelo meio”.

O documentarista Luís Alves de Matos registou, em *Refúgio e Evasão* (2014), depoimentos de Seixas Santos sobre o cinema, onde o realizador, então com 78 anos, falando para a câmara em longos planos fixos intercalados com imagens de filmes seus e de outros que para o efeito seleccionou, lamentava que o cinema que ele amou tenha “morrido” e esteja a ser substituído por produtos audiovisuais formatados pelo gosto televisivo – os produtos que distribuidores e exibidores preferem acolher. Foi a última “aula” de Seixas, com sabor a testamento combativo do *intelectual do cinema novo*, onde o realizador evocava a força de filmes de duas décadas marcantes – os anos 60 e 70 do séc. XX.

Por sua vez, Paulo Rocha (1935-2012) estudara Direito em Lisboa mas seguiu para Paris, onde em 1962 concluiu o curso de realização cinematográfica no IDHEC. No mesmo ano estagiou como assistente de realização de Jean Renoir em *Le caporal épinglé*. Participou, com Bénard da Costa e Nuno Bragança, na criação do Cine Clube Católico. *O mentor lírico* Referindo-se a Paulo Rocha no dia a seguir à sua morte, aos 77 anos, António da Cunha Telles, que produzira *Verdes anos* e *Mudar de vida*, descreveu-o à imprensa (Público, 29.12.2012) como alguém “profundamente crente”, que “acreditava numa espécie de inspiração divina” e também como homem “íntegro”, fiel às suas convicções, opções artísticas e ao seu “lirismo”, e isso desde os tempos do “cinema novo”, que ajudou a criar. Evocando esses anos, acrescentava o produtor que eles tinham então “ambições (...) desmedidas”, convencidos de que os novos filmes “iriam alterar o *status quo* podre e cinzento”.

Rocha estreou-se como realizador com *Verdes anos* (1963), sendo ainda assistente de Manoel de Oliveira em *Acto da Primavera* (mesmo ano) e *A caça* (1964). Viria a realizar mais 14 filmes e a ser reconhecido como uma das principais figuras do *cinema novo* na sua versão mais *autorista*. Participou, como actor, em filmes de Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Canijo e Raquel Freire. Fora membro da comissão instaladora da nova Escola de Cinema e director do Centro Português de Cinema (1973-1974). Em 1975 seguiu para Tóquio como adido cultural da embaixada e ali preparou, durante anos, o seu *A ilha dos amores* (1982), sobre a “japonização” de Wenceslau de Moraes e a sua amizade com Camilo Pessanha, de quem fora colega-professor no liceu de Macau. Regressado a Portugal, reintegrou a

Escola que ajudara a criar. Sobre ele escrevia anonimamente a Cinemateca, em Março de 2014, apresentando uma retrospectiva da sua obra:

“Paulo Rocha (...) deu, juntamente com Fernando Lopes, os passos que puseram em marcha o Cinema Novo Português nos anos sessenta. Faz parte da história do cinema português, é-lhe consanguíneo, marcou-o ao longo das [cinco] décadas que mediaram [entre] *Os verdes anos* (1963) e *Se eu fosse ladrão... roubava* (2012), afirmando-se como um dos grandes autores do cinema moderno. A sua obra compõe um olhar de conjunto sobre a ‘portugalidade’ a partir de uma série de encontros e de choques: entre o país urbano e o país rural, ou entre a modernidade cultural e as tradições populares, por vezes em diálogo com as formas e expressões culturais exógenas, como sucede nos seus filmes (notoriamente em *A ilha dos amores*) que refletem a presença portuguesa no Extremo Oriente, também a partir de uma vivência pessoal. É também uma obra marcada pela estética da colagem, pela primeira vez trabalhada em *Pousada das Chagas*”.

Quanto a António Reis (1927-1991), poeta antes de cineasta e o mais autodidata e eclético dos três (respectivamente oito e nove anos mais velho que Rocha e Seixas), interessara-se por cinema no Cineclub de Porto, onde ajudou a produzir o *Auto da Floripes* (1959) e realizou *Painéis no Porto* para a Câmara local (1963), *Do Rio ao Céu* (1964) e *Alto do Rabagão* (1966), trabalhando com o documentarista César Guerra Leal. Colaborara com textos não assinados para o monumental *Arquitectura Popular em Portugal* (ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961). Como poeta publicara dois pequenos livros – *Poemas Quotidianos*, 1957 e *Novos Poemas Quotidianos*, 1960, sob os auspícios dos “fascículos de poesia” portugueses *Notícias do Bloqueio*. Os dois livros seriam reeditados em 1967, acompanhados de inéditos, num só volume com extenso prefácio de Eduardo Prado Coelho, na colecção Poetas de Hoje da Portugália (onde Reis passou a ombrear com Eugénio de Andrade, Sophia, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Herberto Helder). A edição de 67 reunia escritos de uma década (1952-1962) e os seus poemas, vindos da vida quotidiana, eram íntimos, domésticos, sucintos e apenas feitos de palavras correntes.

Reis esboçara, ainda, actividade como pintor e escultor, e a partir de 1957, em Peroguarda (Ferreira do Alentejo), gravara poesia e música popular em recolhas próximas do que Michel Giacometti fez com o cancionero popular (Giacometti está sepultado em Peroguarda). Reencontramos essas gravações no documentário *Encontros* (2006) de Pierre-Marie Goulet.

Como Rocha, Reis fora assistente de Oliveira em *Acto da Primavera* (1962), escrevendo depois os diálogos de *Mudar de Vida* (1966). Com a criação do Centro Português de Cinema deixou o Porto e a Vista Alegre, em cujos escritórios trabalhava, e veio para a Guérin de Lisboa.

Com Rocha e já no âmbito do CPC, foi, junto da Gulbenkian, o principal defensor do projecto de um *Museu da Imagem e do Som*, que deveria dar cobertura a uma série de filmes de “etnografia de salvaguarda”, entre os quais o seu *Nordeste*, que viria mais tarde a tornar-se no *Trás-os-Montes* (4). Notorizou-se com *Jaime* (1974), premiado em Locarno, a média-metragem que lhe abriria, e à psiquiatra Margarida Cordeiro, as portas para a realização de mais três longas (cf., *supra*, *Jaime*, in *Filmes que filosofam*). Quase a fechar a longa entrevista, a propósito da estreia de *Jaime*, que por encomenda de Fernando Lopes lhe fez João César Monteiro para a *Cinéfilo* n.º 29, de 20-26 de Abril de 1974 (a semana do golpe militar), dizia Reis sobre o seu projecto *Nordeste* as seguintes palavras, com sabor a programa de resistência artístico-político próximo da “etnografia de salvaguarda”, mas sonhando torná-lo extensivo aos maiores centros urbanos:

“Creio que a erosão do Nordeste não é só uma erosão de vento e sol e terra que a enxurrada leva, é uma erosão muito mais total, mas começa-se a provar que, por baixo dessa erosão, há muita coisa que não é erodida e, por cima, muita ave que voa, muito homem que caminha e sonha. O Nordeste está em leilão. Está tudo em leilão, e há coisas que não se podem deixar leiloar (...). Nós não estamos em leilão. A nossa responsabilidade não está em leilão. Não ponho isto como lema para toda a gente, mas, para mim, é fundamental. Como pode ser fundamental fazer um admirável cinema nos meios urbanos. O que é preciso é descobrir os Nordestes de Lisboa. Também existem cá”.

A Gulbenkian financiou *Trás-os-Montes* através do CPC porque Rocha prescindiu, a favor dele, em 1975, do subsídio que vira garantido um ano antes para *A ilha dos amores*. Reis entrou como professor na Escola de Cinema em 1977 para substituir Seixas Santos, temporariamente ausente, e ali ensinou até morrer.

Voltando a 1965: Paulo Rocha queria Nuno Bragança para os diálogos de *Mudar de Vida*, mas o escritor sugeriu-lhe José Cardoso Pires, que acabava de contribuir anonimamente para uma adaptação livre de Melville (*As ilhas encantadas*, realizado por Carlos Villardebó e produzido por Cunha Telles). Foi Cardoso Pires quem lhe falou de Reis (que Rocha conhecia do

Acto da Primavera), apaixonado por literatura popular e autor de um estudo sobre a linguagem dos vareiros da costa norte. Eis como Rocha recordou o Reis desse tempo e a sua resposta ao convite (*in* «*Mudar de Vida*, 25 anos depois», jornal João Semana, 15. 4. 1991):

“O António Reis era, naquela época, um personagem extraordinário, que parecia saído (...) de um livro de ficção. Vivia em Gaia, num apartamento com vista para o rio, com as paredes todas cobertas por brinquedos feitos por loucos de um asilo: era tudo monstros de muitas cabeças feitas nas cores do arco-íris. Tinha uma maneira de falar intensíssima, os olhos brilhavam-lhe como diamantes, vestia-se como um proletário e tinha uma cultura meio científica, meio poética. Sabia de arqueologia, geologia, tudo coisas estranhas e fascinantes. E sobretudo apaixonou-se pela história do *Mudar de Vida*: trabalhava como um obcecado nos diálogos, horas sem fim, meses a fio, à procura da perfeição, perdendo uma porção de quilos. Tinha um ouvido musical muito preciso, os ritmos infalíveis, não se podia tirar ou pôr uma vírgula. Na confusão do trabalho, na hora não me apercebi, mas mais tarde, em Tóquio, quando traduzi tudo para japonês quando o filme lá se estreou, é que vi como os diálogos eram profundos. Por trás de cada frase havia vários sentidos possíveis, cada qual mais interessante. Ele já tinha trabalhado no *Acto da Primavera* e no *Auto da Floripes*, mas ainda tinha medo de se profissionalizar. Julgo que foi a experiência do *Mudar* que o animou a deixar a Vista Alegre, em Gaia, e a ir para Lisboa, onde eu vim a produzir-lhe os primeiros filmes no CPC, *Jaime* e *Trás-os-Montes*.”

Reis ainda poliu mais tarde, para Rocha, a tradução dos 50 *haikai* que este publicou na Moraes Editores em 1970, com caligrafias japonesas de Yuki Kito (*50 Haiku*). No mesmo texto de 1991, evocando os anos fastos e os últimos, mais difíceis, do cineasta de *Trás-os-Montes*, escrevia ainda o autor de *Mudar de vida*:

“Durante dez anos o casal [António Reis – Margarida Cordeiro] foi o ai-Jesus de uma certa crítica de vanguarda. A [Julia] Kristeva correspondia-se com o António, e as pessoas que o encontravam nos festivais lá fora falavam dele (...) com a voz a tremer como se tivessem encontrado um profeta. Para esta aura ajudava o [seu] estranho magnetismo (...) e o trabalho incansável do António-Pedro de Vasconcelos, que foi, à sua custa, e durante anos e anos, o melhor dos embaixadores do nosso cinema. Já não acompanhei tão de perto *Ana* e *Rosa de Areia* (...). Nos últimos anos, com o novo-riquismo cavaquista, o ambiente era

já muito desfavorável aos filmes ‘de poesia’. O António deixou de ter apoio no IPC e *Rosa de Areia*, produzido pela RTP, está ainda [1991] por estrear. O António passou por um período de solidão e de desânimo. Recentemente tinha sucedido um milagre. Um produtor suíço tinha-se apaixonado pelos seus filmes e queria financiar o seu próximo projecto, uma adaptação de *Pedro Páramo* [de Juan Rulfo], o maior romance mexicano do século. Era um projecto ambicioso, a filmar lá fora, com grandes meios... O António aparecia na escola de cinema contentíssimo, com uma alma nova. É um filme que nunca veremos, não me consigo conformar”.

Como disse atrás: cada um a seu modo, Seixas, Rocha e Reis, *autores* “radicais”, contribuíram fortemente para o ensino de um cinema marcado pela liberdade pessoal e autónomo dos *diktats* comerciais, condicionando igualmente uma “ideia de cinema” que se inscreveria na identidade da escola onde ensinaram e em sucessivas gerações de alunos – escola que, inicialmente formada por um corpo docente próximo da *nouvelle vague*, do cinema moderno europeu e do “cinema de autor” (apesar de outras inspirações e proximidades), manteve a herança dessas influências, mesmo quando essa primeira geração dela desapareceu.

Uma nota complementar sobre António Reis e o seu legado: a retórica corrente sobre a “Escola portuguesa” está cheia de referências a “certa ideia do cinema” oriunda de finais dos anos 50 do séc. XX e que a partir de 1974 e 1976 tem decerto, como referência, entre outros, o autor de *Trás-os-Montes*, baziniano “radical”. À semelhança de muitos outros cineastas, porém, Reis nunca escreveu sobre o cinema, afora o que dele ficou registado em entrevistas. Antes se dedicou, ao longo de catorze anos na Escola (1977-1991), a uma pedagogia que, influenciando embora gerações de alunos, foi estritamente oral. Postumamente tornou-se num Sócrates ou num Cristo do Conservatório, ainda hoje esperando um Platão ou evangelistas que por anamnese deitem em escrita, num *syllabus* memorialista, a sua doutrina – se resolverem entre eles o problema da habilitação de herdeiros. Sobre o seu legado como pedagogo escreveu Matos-Cruz (loc. cit.):

“[Reis] teve uma influência extensa, peculiar, estranha, caprichosa sobre os seus alunos, enquanto professor da Escola de Cinema. Era um ensinamento caloroso e insistente, cúmplice e científico, subjectivo e detalhado, exuberante e consistente”.

Sobre esse Reis pedagogo e essa relação “estranha”, “peculiar” e “caprichosa” com alunos, Pedro Costa recordou (numa longa entrevista feita por Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, in *António Reis e Margarida Cordeiro – A poesia da terra*, 1997) a sua própria entrada para a Escola de Cinema em 1979 ou 1980 e as aulas que ali teve com Jorge Alves da Silva (*Análise de Filmes*), Bénard da Costa (*História do Cinema*), João Miguel Fernandes Jorge (*seminários sobre Poesia e Cinema*) e António Reis (*Espaço Fílmico*) – o Reis que conhecia Jacques Rivette, os Straub, Jean Rouch, Jacques Tati e o pedopsiquiatra João dos Santos, e de quem Costa se tornaria discípulo e amigo. Eis uma síntese *montada* dessa evocação:

“Nas aulas do Reis tive medo de não ser capaz de o acompanhar. Percebi que ele era um ‘gigante’ (...). Era um professor distante, talvez por ser um homem da província marcado pela terra, pelo que vestia e porque fumava *Definitivos* (...). E era brutal, no sentido de directo (...): um aristocrata rural, com uma elegância que nem o João Miguel [Fernandes Jorge] exibia (...). Tinha uma lista de 10 ou 20 filmes que achava fundamentais e as aulas giravam em torno deles: dois ou três de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1954) e *Stromboli* (1950), *Linha geral* (1929) de Eisenstein. Vimos alguns no IPC, por exemplo o *Fausto* (1926) de Murnau, sobre o qual Reis deu uma das aulas mais inspiradas que recordo. (...) *The Magnificent Ambersons* (1942) de Welles, de que ele gostava realmente, *Marnie* (1964) de Hitchcock, de que também gostava, *À bout de souffle* (1960) de Godard, embora ele preferisse *Pierrot le Fou* (1965) (...). Lembro este em especial porque, embora eu detestasse escrever e ainda mais sobre filmes, o Reis gostou dum texto meu sobre ele. Mas mais que todos havia Bresson. Quando os seus filmes passavam na Cinemateca mandava-nos vê-los. E todos tínhamos de comprar as suas *Notes sur le cinématographe* (1975), que quem ia ao estrangeiro nos trazia e que eram uma espécie de *mandamentos*: ‘Pensem desta maneira, façam isto assim, vejam isto’. Pareciam o ensino de Reis (...): ‘Têm de ir ver o Velázquez ao Prado (...); têm de ir às grutas de Lascaux; se tiverem dinheiro vão ao Irão ver os motivos dos tapetes persas. Poupem dinheiro para viajar’. (...) E todos os livros que recomendava eram textos curtos: o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, trechos de [Maurice] Blanchot ou de [Emil] Cioran” (Trad. do inglês, J. M.M.).

O legado de Reis ficou, assim, nas mãos de testamentários de uma pregação não-escrita, e o seu espírito e memória passaram a errar, como o fantasma do rei em Elsinore, pelos corredores da sua Escola. Dir-se-á que os

seus filmes (e de Margarida Cordeiro), esses sim, promoveram sem ambiguidade uma ideia "poético-etnográfica" do cinema, como em 2012 a descreveu Haden Guest, no Harvard Film Archive, apresentando ali o ciclo *The School of Reis* e acrescentando:

"Admirados por Joris Ivens, Jean Rouch e Jean-Marie Straub, os filmes de Reis e Cordeiro inventaram uma linguagem cinematográfica *poeticamente liberta e hipnótica*, um estilo e uma sensibilidade que estabeleceram o caminho da duradoura tradição do *cinema radical* português" [itálicos meus].

De facto, o Reis poeta, pedagogo e cineasta, mais facilmente pedia aos seus alunos que filmassem a partir de uns versos de Apollinaire ou de Rimbaud do que de um *script* pré-existente ou escrito para o efeito. Sumaríssimas descrições de conteúdos das suas aulas de *Introdução ao Estudo da Imagem* ajudam talvez a perceber que ideias tentava Reis transmitir aos seus alunos (texto recuperado por <antonioreis.blogspot.pt>):

"1. A IMAGEM. 1.1: Imagem – polissemia do termo. A imagem icónica. Campo e fora-de-campo: escolher é eliminar. A imagem rectangular não é universal. A tecnologia condiciona a imagem. 1.2: A representação da profundidade. A imagem, um simulacro. Sistemas de representação não ocidentais. A perspectiva renascentista. A superfície plana como espaço autónomo. 1.3: O trabalho da luz. Fontes físicas – fontes místicas de luz. A organização do espaço como elemento narrativo. 1.4: O instantâneo: uma nova maneira de observar. A fotografia 'directa'. O olho móvel e disponível".

Ouvido no âmbito de uma investigação sobre as principais tendências do cinema português contemporâneo (Mendes *et al.*, 2013: 539-540), Saguenaíl (Serge Abramovici) recordou os tempos da Escola de Cinema do Conservatório Nacional e pôs em evidência uma evocação mais complexa do ensino de Reis e Rocha:

Saguenaíl

"O António Reis dava aulas de imagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. Aquelas coisas metafísicas, discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo: mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto".

Voltando à caracterização proposta por Guest, e passando sobre expressões que se referem à cinematografia de Reis como “poeticamente liberta” e “hipnótica”, cujo sentido seria vantajoso esclarecer, aquele outro adjetivo – “radical” – exprime, decerto, uma ligação a raízes, por um lado, e uma necessária obstinação militante, por outro. Mas a que raízes? Às do cinema genericamente considerado? São demasiado diversas e foram-se gerando e crescendo, desde muito cedo, em diferentes direcções. Às do cinema português “artesanal e cosido à mão”, como tem dito João Botelho, um cinema mais da composição e do enquadramento do que do movimento e da acção? À terra e à natureza, ao *mundo* de Heidegger entendido como manifestação “verdadeira” do real, como Reis decerto tentou em *Trás-os-Montes*? Um esboço de resposta a estas questões está contido na entrevista de 1985 (aquando da estreia de *Ana*) que adiante se publica nos anexos finais a estes textos.

Identificação de uma fileira

PERGUNTAVA-ME, atrás, em que se baseia a insistência de parte da crítica internacional na existência de uma “escola” (não a instituição: a “fileira”) de cinema portuguesa: é possível identificar os seus traços mais característicos, apesar da diversidade dos trabalhos autorais que nela se inscrevem? Tentarei uma resposta genérica a esta questão:

1. Os filmes da “escola portuguesa” tendem a confortar a nostalgia de um cinema feito com poucos meios mas que disputa um lugar autoral no *world (artie) cinema* moderno e contemporâneo, quer pela sua articulação com a literatura, a poesia, o teatro e outras artes de cena, com a música e a pintura, quer por propor um cinema de ideias por vezes traduzido em ambiciosos filmes-ensaio.

2. Essa nostalgia de um cinema simultaneamente “primitivo”, culto, sofisticado e pobre dá aos filmes da “escola portuguesa” uma melancolia e uma acédia que se tornaram características de muita da arte moderna e tardo-moderna, subsistente num universo audiovisual saturado de imagens e narrativas irrelevantes, subsidiárias das *action movies* e do *main stream* clássico. Esses filmes surgem, assim, como actos de “resistência” ou de “dissidência” contra a maré das cinemáticas dominantes. Sobre essa *melancolia*, um dos

registos transversais aos filmes da “escola portuguesa” que encontramos desde *Trás-os-Montes e A ilha dos amores* (Paulo Rocha, 1982) até *A vida invisível* (Vitor Gonçalves, 2013), e sobre a meditação de artista em que ela se enraíza, anote-se o que dela diz Jacques Aumont (2005: 85-86):

“O que diz essa meditação de artista é que existem condições para a aparição da imagem, e entre elas: o confinamento (em si, no seu quarto mental), a submissão ao passado, ao eco, à voz do próprio que regressa de um longínquo por mais próximo que ele esteja. (...) A melancolia de um artista vem-lhe da contenção de espírito a que está condenado, se quer conservar (preservar) a imagem que o assalta e fazê-la emergir. Invasido pelas imagens, não pode traí-las e é essa missão poética que o faz melancólico.”

3. Do ponto de vista estilístico, o cinema de autor português é habitualmente percebido como *moderno* e *artie*, fortemente ligado ao texto (à criação literária) e à pintura (dependente do enquadramento e da pouca movimentação da câmara ou da “acção”), por vezes tendendo para a teatralização, correspondendo ao que Pasolini designou por “cinema de poesia” e sublinhando a importância do *tempo* na duração de planos e sequências. Afirmção radical da autonomia criativa do autor, confinamento a processos de realização semi-artesanal, recusa de normas vindas de hábitos industriais exógenos, forte tendência para recusar naturalismo e realismo, propensão para o “filme-ensaio” ou para a transformação das obras em exercícios de discurso autoral (sobre a vida, o estado das coisas, do país ou do mundo), abandono da ideia de *género*: estes são traços marcantes da “escola portuguesa”. Os seus filmes são muitas vezes apreciados como “objectos únicos e diferentes” (Mendes, 2013) que prendem a atenção da crítica internacional pela sua singularidade e “estranheza”.

Palavras seminais sobre as relações entre cinema e pintura foram escritas por Serge Daney (1986) a propósito da estreia parisiense de *Le Soulier de satin*, filme de época adaptado de Claudel por Manoel de Oliveira. Se *Amor de perdição* deslocara as relações entre cinema e literatura para uma *terra* até ali *incognita*, *O sapato de cetim* propunha uma nova intimidade entre cinema e imagens pintadas, procedendo de um modo próximo da *animation de tableaux* e praticando um picturalismo que viria a influenciar outros realizadores portugueses. As palavras de Daney referem-se, a propósito de Oliveira, a um diálogo entre imagens que antecipa o Didi-Huberman de *Devant le temps* (2000) e o seu questionamento da história da arte:

“O cinema não existia quando todas as outras artes existiam. O passado teve as suas imagens (pintadas), que são o único indício de que dispomos para ‘reconstituir’ esse passado. O cinema não pode ser senão um olhar sobre essas imagens (...). O cinema, o verdadeiro, é uma coisa que se passa entre dois quadros” [Daney, 1986].

4. Quanto à influência directa da literatura portuguesa no cinema, ela é extensa e tem expressão ao longo de todo o séc. XX e até hoje, extravasando largamente os autores da “escola portuguesa” e exprimindo abordagens muito diversas. Numa referência apenas sinóptica e não exaustiva:

O peso da literatura

Até meados dos anos 30, Júlio Diniz e Eça de Queiroz foram os autores portugueses mais adaptados pelo cinema, sobretudo por realizadores estrangeiros trabalhando em Portugal. Nos anos 40, em pleno consulado do “nacionalista-modernista” António Ferro, Leitão de Barros adapta *Amor de perdição*, de Camilo, já filmado em 1921 por Georges Pallu. José Régio e a *Presença* influenciam de perto a cinematografia de Oliveira nos anos 50 e em 1962 Régio é ainda consultor do cineasta em *Acto da Primavera*.

No âmbito da “escola portuguesa”, e para além do *Amor de Perdição* adaptado de Camilo, é extensa a colaboração de Oliveira com Agustina Bessa-Luís: *Francisca* (1981) adapta *Fanny Owen*; *Vale Abraão* (1993) adapta o romance homónimo; *O Convento* (1995) é inspirado em *As terras do Risco*; *Inquietude* (1998) adapta *A mãe de um rio*. Oliveira queria ainda adaptar *A ronda da noite*, último romance da autora (2006). E Agustina escreveu os diálogos de *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e de *Party* (1996). À margem de Agustina, *Os dias do desespero*, do mesmo Oliveira, (1991) baseia-se na *Correspondência* de Camilo; e *Singularidades de uma rapariga loura* (2009), no conto homónimo de Eça de Queiroz. João Botelho fez *Conversa acabada* (1981) a partir da *Correspondência* entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, adaptou Garrett em *Quem és tu?* (2001), *A Corte do Norte* (2008) de Agustina Bessa-Luís, Pessoa no *Filme do Desassossego* (2010) e *Os Maias* (2014) de Eça de Queiroz (além de *Tempos difíceis*, 1988, de Dickens e de *O fatalista*, 2005, de Diderot). José Álvaro Morais adaptou Herculano em *O Bobo* (1987). *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1982), de João César Monteiro, recorrem a contos e lendas tradicionais nacionais; o mesmo Monteiro realizara *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), curta-metragem sobre a poetisa, e nos seus filmes proliferam citações eclécticas de autores nacionais e estrangeiros.

A tradição das adaptações também marcara o “novo cinema” e parte da sua posteridade: *Domingo à tarde* (1966) é a adaptação do romance de Fernando Namora por António Macedo. Fernando Lopes adaptou *Uma abelha na chuva* (1971) de Carlos de Oliveira, *O fio do horizonte* (1992) de Tabucchi e *O Delfim* (2002) de José Cardoso Pires. Lauro António adaptou *Manhã submersa* (1980) de Vergílio Ferreira. Luís Filipe Rocha adaptou *Cerromaior* (1980) de Manuel da Fonseca; José Fonseca e Costa adaptou *Sem sombra de pecado* (1983) a partir de *E aos Costumes Disse Nada*, de David Mourão-Ferreira e a *Balada da Praia dos Cães* (1987) de José Cardoso Pires. Solveig Nordlund filmou *A morte de Carlos Gardel* (2012), de António Lobo Antunes. Outros realizadores muito diversos experimentaram a adaptação: Leonel Vieira com *A selva* (2002) de Ferreira de Castro, Carlos Coelho da Silva com *O crime do padre Amaro* (2005) de Eça; Mário Barroso voltou a Camilo em *Um amor de perdição* (2009). Margarida Cardoso adaptou *A costa dos murmúrios* (2004) de Lídia Jorge.

5. Apesar da diversidade destas adaptações, que começam com Herculano, Camilo e Eça e vêm até António Lobo Antunes, se há pensador que, para além de Fernando Pessoa, os autores da “escola portuguesa” mais orbitam e relanceiam como *maître à penser* é talvez Eduardo Lourenço, um dos contemporâneos que melhor exprimiram a fantasmática da cultura portuguesa e que, publicando desde 1949, ainda escreve à data do presente texto. Certos sonhos e miragens da portuguesidade, certos labirintos da saudade, desencantos e melancolias na avaliação crítica da questão nacional (à luz da história ou da actualidade), temas como o esplendor do caos, o apego nostálgico a destroços e ruínas, um forte culto da heterodoxia, encontram-se ao longo de mais de trinta anos em autores como Oliveira, Monteiro, Rocha, Botelho, José Álvaro Morais. Estas recorrências, obtidas em primeira ou segunda mão, exprimem diversas formas de alguns realizadores rondarem o trono da nossa Baviera cultural.

*Eduardo
Lourenço
maître
à penser*

6. A constelação de problemáticas lourencianas não esgota, porém, o universo temático da “escola portuguesa”: muito depois da experiência do *Grupo Zero* a que se associaram cineastas como Seixas Santos e Solveig Nordlund, Pedro Costa viria a abrir o campo a outro tipo de cinema radical, quer do ponto de vista das opções estéticas, quer do ponto de vista *político*, interessando-se por personagens que vivem nas franjas da sociedade

(imigrantes pobres, desempregados, pequenos traficantes, jovens inativos e marginais), literalmente remetidos à condição de *zombies* e subsistindo mal entre vida e morte. Jacques Rancière (2011) escreveu sobre este perfil da obra de Costa, que viria a influenciar fortemente a geração mais jovem de realizadores portugueses.

7. Na apresentação do livro resultante do projecto de investigação *Principais tendências no cinema português contemporâneo*, (Mendes *et al*, 2013: 12) sugerimos que, para além das características temáticas e formais e a par de uma cultura organizacional *diferenciadora e fragmentada*, subsiste no cinema português um outro “núcleo de experiência” (Foucault, 2008) transversal, relativo aos modos de desenvolvimento e produção de projectos, que contribui para a identidade e continuidade da sua caracterização:

(...) Os montantes predominantemente envolvidos em cada projecto, a normalização (...) dos orçamentos e cadernos de encargos, o modo de encarar a preparação e/ou a pré-produção dos filmes, a versão portuguesa da *politique des auteurs* e a hierarquia funcional de poderes que ela pressupõe, as formas de relacionamento e de articulação entre realização e produção, os hábitos de contratação de competências técnicas, o modo de encarar a pós-produção, e finalmente as características dominantes da distribuição, exibição e internacionalização de filmes portugueses (...) constituem um conjunto de elementos de pressão sobre a criatividade, que em grande parte a domesticam e conformam. E que favorecem, por inércia, a manutenção de um *efeito de continuidade* cujas raízes remontam ao *Cinema Novo* e ao *Cinema di Poesia* de que falava Pasolini a meio da década de 60 do séc. XX.

8. Um traço comum à maioria dos filmes feitos pelos cineastas do “novo cinema” e da posterior “escola portuguesa” é que, salvo excepções – e houve excepções – em geral levaram às salas um baixo número de espectadores portugueses. Mas é um erro pensar que o público português alguma vez pôde, por si só, financiar os filmes feitos em Portugal. Em compensação, realizadores há que têm muito mais espectadores estrangeiros do que nacionais: *Vou para Casa* (Manoel de Oliveira, 2001) teve no resto da Europa 355.807 espectadores, contra 16.300 em Portugal. Caso comparável é o de Pedro Costa, que capta, igualmente, consideráveis investimentos estrangeiros para os seus filmes: *No quarto da Vanda* fez três mil espectadores em Portugal e 10 mil no estrangeiro.

De facto, nunca entre nós o cinema foi visto como uma actividade que poderia oferecer lucros líquidos consideráveis aos seus autores e financiadores, mesmo nos casos de *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997), que ultrapassou os 360 mil espectadores, *Adão e Eva* (mesmo realizador, 1995), 234 mil, *O lugar do morto* (A.-P.V., 1984), que atingiu os 271 mil, *Zona J* (Leonel Vieira, 1998), com 254 mil, *Corrupção* (que João Botelho não assinou devido a litígio com o produtor Alexandre Valente da Utopia Filmes, 2007) 230 mil, *A Vida é Bela...?* (Luís Galvão Teles, 1982) 140 mil, *Os Maias* (João Botelho, 2014), 122 mil, *Kilas, o mau da fita* (Fonseca e Costa, 1980), 121 mil. Incluem-se os deliberadamente comerciais: *O pátio das cantigas* (Leonel Vieira, 2015) mais de 400 mil, *7 pecados rurais* (Nicolau Breyner, 2013), 324 mil, *Filme da Treta* (José Sacramento, 2006), quase 279 mil, *Balas & Bolinhos – O Último Capítulo* (Luís Ismael, 2012), 256 mil, *O crime do padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005), 380 mil ou *Amália – O filme* (do mesmo realizador), 214 mil, *Call Girl* (A.-P.V. 2007) 232 581, *Pesadelo Cor-de-Rosa* (Fernando Fragata, 1998) 185 mil, outros. Como explicou Pedro Borges, director da *Midas Filmes* (DN, 7. 3. 2011):

“O *Crime do Padre Amaro* (ou *A Bela e o Paparazzo*, ou *Amália*) deu lucro? Falso. Fazemos as contas: do bilhete pago no cinema é retirado o IVA, depois 7,5% para a sala, de seguida a metade que fica no cinema e no fim a comissão do distribuidor, sobrando para o produtor pouco mais de um euro por bilhete. E resta pagar a campanha de lançamento... Mesmo com 300 mil [espectadores], um filme português ‘comercial’ não paga nem metade (muitas vezes nem um terço) do seu custo.”

Não pagará, mas assegura a realizadores e produtores a continuação do financiamento de Estado, designadamente através da obtenção dos subsídios automáticos previstos pela legislação, e que garantem a continuidade da produção.

O presente e o futuro

ACHAMO-NOS ASSIM, recorrentemente, em Portugal, a meio de um combate por “uma certa ideia de cinema” – por vezes transformada em nevoento *ritornello* – contra uma série de moinhos de vento que nunca conhecemos por cá: o cinema-espectáculo dominante do *main stream* e a sua

tecnocultura; a imparável reprodução fílmica do romance do séc. XIX (de que já em 2003 se queixava Greenaway); as vulgatas neo-aristotélicas e seus princípios, meios e fins. Tarefa árdua, a um tempo filosófica e mística, reservada a quem sabe levá-la a bom termo por se ter apropriado das “boas” *teknei* (artes, técnicas) cinematográficas. Trata-se de procurar e revelar, figurando-a, a realidade do mundo, fugindo à tentação de ficcionar para efeitos de entretenimento; e neste gesto de rejeição vai-se a narratividade do cinema “clássico”, o seu sistema de convenções, a sua gramática. Consumado (num dos seus possíveis graus) esse *imenso adeus*, a tentativa de reencontro com o mundo real (e com a sua densidade ontológica) só é fazível por um trabalho técnico de figuração; mas figurar – no sentido de *dar figura a*, e que devíamos reaprender a usar como verbo: eu figuro, ele figura... – é necessariamente artificioso e depende do que o cinema sabe poder fazer.

Pode ser que, tal como se estabilizou, sempre de modo conflitual, no idiolecto da cinefilia internacional, a expressão “escola portuguesa” acabe, num futuro próximo, por designar mais uma época revoluta. Do mesmo modo que o “novo cinema” designa hoje um conjunto de realizadores e de filmes que têm como referências iniciais *Acto da Primavera*, *Os verdes anos* e *Belarmino* (os da “geração de 60”) e que surgem até finais dos anos 70, também a “escola portuguesa” virá talvez a designar um conjunto de realizadores e de filmes prenunciados por *Trás-os-Montes* e *Amor de Perdição* (ainda produzidos pelo CPC) mas que marcaram sobretudo os anos 80 e 90. A tentativa da sua recente recondução a um âmbito mais restrito, a *School of Reis*, mostra porventura que, para alguns, é já uma estrela em ocaso, mas que ainda brilha em filmes tão diversos como os de Pedro Costa desde a trilogia das Fontainhas, *Deste lado da ressurreição* (Sapinho, 2011), *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), *A vida invisível* (Vítor Gonçalves, 2013), a trilogia *Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015) ou *A montanha* (primeira longa-metragem de João Salaviza, 2015). Sublinhe-se que, de entre estes, só Pedro Costa, Vítor Gonçalves e Joaquim Sapinho se assumem como claros discípulos de António Reis, independentemente do que distancia os seus filmes dos do mestre.

Já em 2003, o crítico Vasco Câmara escrevia na *Cahiers du Cinéma* que a mais jovem geração de cineastas portugueses já não sofria a influência do “novo cinema” nem da “escola portuguesa”, abandonara a relação edipiana com os seus antecessores nacionais e que “o cinema português auto-centrado na questão de Portugal morreu”. O crítico enunciava assim um aparente corte de cordão umbilical que era ao mesmo tempo, também aparentemente, a crónica da morte anunciada de uma longa ascendência.

De facto, quem fez 45 anos em 2016 nasceu no ano da criação do Centro Português de Cinema, tinha quatro no 25 de Abril de 1974 e seis na estreia de *Trás-os-Montes*. O “novo cinema” português é para si história de um passado distante – que pode ter conhecido se teve pais cinéfilos, ou requereu de si propensão para alguma arqueologia. Não começou a ver filmes nos cineclubes, não conheceu a maioria das antigas salas de cinema de Lisboa ou do Porto nem as discussões sobre o *Amor de perdição*. Dificilmente um “jovem” cineasta dessa idade se tornou herdeiro de tal passado, que não viveu nem lhe está “na massa do sangue”: o seu interesse por cinema virá porventura do fim dos anos 80, no limiar da “idade maior”.

Não precipitarei, porém, conclusões: é difícil garantir que a mais recente geração de cineastas portugueses, a daqueles que entraram no mundo do cinema desde o dealbar do séc. XXI, romperá de facto com os enredos ideológicos e estéticos que marcaram – observemos retrospectivamente a paisagem – a “*School of Reis*”, a “escola portuguesa” e o “novo cinema”. Decerto, esta nova geração tem razões para se considerar a si mesma mais livre da influência de *mestres* e *scolastres*: atenta ao que surge no mundo à margem do *mainstream* ou no *mainstream artie*, poderá fazer-se valer no actual *world cinema*, onde as cinematografias nacionais tendem a esbater-se a favor de equipas criativas e técnicas que se constituem, via afinidades electivas, nas gerações pós-Erasmus e nas mostras, colóquios e festivais internacionais. Alguns dos seus membros têm como principal referência o cinema *queer*, simpatizam com lutas minoritárias contemporâneas ou com os *comités invisíveis*, herdeiros tardios da antiga *internacional situacionista* de Guy Debord.

Eventualmente ávidos de mais mundo e desejosos de o filmar, estes “novíssimos”, alguns deles atreitos ao velho fascínio pelo exotismo de lugares e vidas distantes, serão talvez menos propensos a transportar “o fardo de uma nação”. Mas, não se tendo alterado significativamente as condições gerais de financiamento de projectos, nem os valores desse financiamento, nem o mercado de aluguer de equipamentos, nem as limitações de meios características das pequenas produtoras, continuarão a ter de reencarnar, para filmarem, as obstinadas e messiânicas convicções do *ingenioso hidalgo de la Mancha* – mesmo no caso de grandes filmes como *A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017).

Maria Fernanda de Abreu chamou para epígrafe do seu texto introdutório à tradução do *Dom Quixote* por Miguel Serras Pereira (2005), onde inventaria o relacionamento da literatura portuguesa com o fidalgo de Cervantes desde António José da Silva, Nicolau Tolentino e Garrett até Miguel

Torga, José Cardoso Pires, Saramago e António Lobo Antunes, uma passagem de Eduardo Lourenço em «Portugal – identidade e imagem» (1988) sobre o quixotismo português. Pedindo-lhe boleia, também eu aqui recorro a essa passagem porque ela me parece aplicar-se com rigor, ontem como hoje, a quem por cá realiza e produz filmes:

“... Portugal precisa dessa espécie de *delírio manso*, desse sonho acordado que, às vezes, se assemelha ao dos videntes (*voyants*, no sentido de Rimbaud) e, outras, à pura inconsciência, para estar à altura de si mesmo. Poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade esteve sempre pronta a tomar os moinhos por gigantes. A nossa última aventura quixotesca tirou-nos a venda dos olhos, e a nossa *imagem* é hoje mais serena e mais harmoniosa que noutras épocas de desvairo o pôde ser. Mas não nos muda os sonhos”.

“A última aventura quixotesca” a que se referia Eduardo Lourenço em 1988 seria provavelmente o golpe militar de 25 de Abril de 1974, plebiscitado nas ruas e que deu origem a pouco mais de ano e meio de “processo revolucionário em curso”, extinto por novo golpe a 25 de Novembro de 1975. Dez anos depois, em 1985, Portugal e Espanha assinavam o tratado de adesão às comunidades europeias, que entraria em vigor a 1 de Janeiro do ano seguinte, tornando os países ibéricos mais europeístas e mais subsidiados até ao fim do século XX. Os fundos estruturais europeus deram a Portugal década e meia de algum desafogo. Mas 25 anos depois dessa adesão, em 2011, o país, de novo na bancarrota, estava a pedir financiamento externo pela terceira vez desde o 25 de Abril, sobre-endividando-se por mais décadas futuras e submetendo-se a um programa de empobrecimento radical, “punição” por ter vivido longamente em “despesismo” e “acima das suas possibilidades”. Já em 2017, a dívida externa líquida portuguesa ultrapassava os 176 mil milhões de euros, representando mais de 93,5% do seu produto interno bruto (o valor total dos bens e serviços anualmente produzidos).

No micro-universo do cinema português, particularmente vulnerável às crises de financiamento, os primeiros 20 anos posteriores ao 25 de Abril são já uma época remota para os mais jovens. Mas também estes sabem, por alguma experiência própria, que as normas e condições para a obtenção de subsídios que lhes permitem filmar não pararão de gerar sucessivas batalhas

e que continua a não se antever, nesta matéria, uma paz durável. Por tudo isto, vai talvez concretizar-se a profecia de Bresson (1975): "O futuro do cinematógrafo pertence a uma raça nova de jovens solitários que filmarão gastando nos filmes até ao seu último cêntimo e sem concessões às rotinas materiais do ofício".

Tal profecia materializa-se, nos últimos anos, na proliferação de "filmes de festival", amiúde curtas-metragens expandidas, pela sua lentidão, para durações maiores. Salvo exceção, tais filmes não obtêm distribuição/exibição comercial e são produzidos por pequenas empresas que dependem dos subsídios de Estado a fundo perdido, em condições de sub-financiamento apesar de eventuais parcerias de co-produção. Deste modo precário se viabiliza a profissionalização de novos cineastas.

Notas

1. As conclusões da carta dos 15 cineastas à Gulbenkian, «O Ofício do Cinema em Portugal», de 9 de Dezembro de 1967, foram reproduzidas por João Bénard da Costa in *Cinema Português: Anos Gulbenkian (Anexo II)*. O autor transcreve igualmente (*Anexo III*) a acta da reunião da comissão delegada do conselho de administração da fundação, onde é proposta a criação de uma entidade cooperativa independente que poderá ser financeiramente apoiada, e (*Anexo IV*) o texto que estabeleceu o “modus vivendi” entre a Fundação e o CPC-SCARL. A pequena monografia foi escrita para os 50 anos da Fundação. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

2. O autor dos presentes textos exilou-se na Bélgica em Março de 1969, tornando-se refugiado político da ONU; só voltou a Portugal no natal de 1974. De novo seguiu para a Bélgica até Julho de 1975, só então regressando definitivamente a Lisboa. Durante este período de seis anos, não viveu directamente os acontecimentos da vida política e cultural portuguesa. Viveu, sim, o “verão quente”, espécie de grande e muito mais extensa reencenação do Maio de 1968 francês, que conduziria o país ao 25 de Novembro.

3. *Recordações da Casa Amarela*, de César Monteiro, fora rejeitado por um júri do IPC. Fernando Lopes garantiu-lhe um apoio avultado da RTP através do administrador Brás Teixeira, e o IPC foi forçado a participar financeiramente no filme através dos subsídios automáticos criados por Luís Salgado de Matos. Bénard da Costa (2007: 52) põe a tónica no apoio da Gulbenkian: face à rejeição pelo IPC, a Fundação ofereceu um apoio condicional: “Se o filme se fizesse, teria subsídio; se não, não. O exemplo foi seguido pela RTP 2 (...)”. Quando o filme voltou ao IPC, “este já não ousou dizer que não a um filme que já tinha garantidos os apoios da Fundação e da RTP”. Joaquim Pinto e João Pedro Bénard da Costa produziram-no para a Invicta Filmes. Confirmou o próprio Lopes («Entrever Fernando Lopes», entrevista de José Navarro de Andrade, 1996, in *Fernando Lopes – Profissão: Cineasta: 64-92*): “Recordações... não tinha existido se não fosse a RTP, já que tinha chumbado no IPC. Só que havia uma cláusula que obrigava o IPC a comparticipar na produção se alguém entrasse com uma percentagem do dinheiro”. Também Jorge Leitão Ramos (2012: 83) não esqueceu o incidente: o filme, “recusado por um júri do IPC onde tinha assento o autor destas linhas [J.L.R.], que muito pugnou para que tal desfecho não ocorresse, para ignomínia dos que o subscreveram, acabaria viabilizado por um financiamento da RTP a que o IPC teve de responder em paridade. É talvez a coroa de glória de Lopes no Departamento de co-produções [da RTP]: o filme ganhou o Leão de Prata em Veneza e pôs César Monteiro sob holofotes internacionais que nenhum cineasta português (salvo Manoel de Oliveira) havia experimentado”.

4. A 6.11.1969, o suplemento literário do *Jornal de Notícias* (pp. 17-18) transcrevia, do *Boletim da Casa Guérin*, o texto «Trás-os-Montes», de António Reis, dando conta das suas errâncias de poeta e cineasta por Miranda, Rio de Onor, Curalha. O texto, recuperado por António Nunes da Costa Neves no seu <antonioreis.blogspot.pt>, mostra o tipo de abordagem da região que o autor cultivava, prenunciando o que viria a ser o filme de 1976.

Anexo 1: António Reis e Margarida Cordeiro • uma entrevista de Maio de 1985



João Maria Mendes, António Reis, Margarida Cordeiro e Jorge Leitão Ramos durante a entrevista de Maio de 1985. Foto de José Tavares (Diário de Lisboa).

HOJE A IMPRENSA redescobre António Reis e os seus poemas são reeditados, embora falte restaurar e editar – se ainda possível – os filmes que fez com Margarida Cordeiro. Surgem de espaço a espaço homenagens tardias, acordadas de uma longa letargia e procuram-se em bibliotecas e alfarrabistas os livros que lhe foram dedicados. Relevante para a manutenção de uma memória viva do seu trabalho tem sido o blogue que António Nunes da Costa Neves criou e alimenta. Aqui, reeditamos a entrevista com o casal de cineastas publicada na edição de 14 de Maio de 1985 do *Diário de Lisboa*, pp. 6-7, por ocasião da estreia de *Ana* no Fórum Picoas. Foram seus autores

João Maria Mendes (na altura chefe de redacção do jornal) e Jorge Leitão Ramos (então crítico de cinema do mesmo jornal). O primeiro parágrafo do texto que segue resume as sínteses de primeira página e de abertura da entrevista. A partir do segundo parágrafo, a transcrição é fiel ao texto então publicado, apenas se corrigindo as gralhas tipográficas. Ei-lo:

Jaime, Trás-os-Montes e agora, estreado com bastante atraso em Portugal, *Ana*: uma cinematografia poderosíssima e profundamente portuguesa, que faz emergir um casal de cineastas tomado de um amor louco pelo cinema e pelo mundo que filma, pelas atmosferas que cria. António Reis e Margarida Cordeiro, geralmente pouco propensos a conceder entrevistas, são os nossos convidados de hoje à *Mesa DL*. Este é o relato de uma conversa sobre uma obsessão: um casal de cineastas explica a um jornalista e a um crítico de cinema que não pode deixar de fazer o que faz, e porque se tornou radical na defesa do seu próprio trabalho.

Afastado o gravador de som para que ele não condicionasse qualquer movimento da conversa, reduzida deliberadamente a tomada de notas a meia dúzia de palavras dispersas e meramente alusivas, o texto desta entrevista é ordenado apenas pelas associações da memória. Extractos do diálogo regressam, chamando uns pelos outros dada a sua cumplicidade, para serem escritos. Assim foi feita esta entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro, realizadores de cinema, autores de *Ana*, agora em exibição num auditório do Forum das Picoas, e de *Trás-os-Montes*. *Ana* será um filme destinado a marcar a cinematografia contemporânea, mas não nos referimos, aqui, a ele, numa perspectiva crítica (esse trabalho já foi feito nestas páginas: ver a crítica de Jorge Leitão Ramos no *DL* de 9 de Maio).

O que começa por emergir da memória dessa conversa de três horas com os seus autores é o obstinado rigor da preparação e realização do filme: planos, sequências, enquadramentos previstos com meses, anos por vezes, de antecedência em relação às filmagens. Dias esperando, com toda a equipa suspensa algures no Nordeste transmontano, determinada luz sobre determinada paisagem. Lojas devassadas em busca de certa seda porque ela quebra e cai melhor, perante a câmara, do que o cetim. Folhas secas de castanheiro ou uma arca de micas preciosamente conservadas e depois transportadas até ao preciso terreno, ao exacto ângulo, aos únicos poucos segundos em que deviam entrar em cena. Articulações cromáticas estudadas até à exaustão, ruídos naturais registados e trabalhados como complexas sinfonias pelo prazer de criar, primeiro, mas também na esperança do espectador ideal

capaz de ser cúmplice desse trabalho, adivinhando-o e fruindo-o até à derradeira minúcia. Haverá – crêem os dois cineastas – quem pela vibração, intensidade e contornos do som distinguirá no filme os ventos lunares, puras deslocações das massas de ar no espaço, daqueles outros que arrancam a vegetação à terra. Haverá quem distinga os insectos nocturnos dos diurnos...

– Joris Ivens – evoca António Reis – ia ser operado. Era uma operação de vida ou de morte, ele não sabia se iria acordar da anestesia. Pois ele disse-nos, no hospital, que adormecera com as imagens de *Ana* na memória.

Indícios de fruição individual do filme, trazidos por António Reis:

– O filme passou quatro vezes numa sala de Berlim, a última das quais a pedido de jovens. A juventude alemã é muito especial, e a de Berlim talvez mais ainda, sem dúvida devido às dilacerações complexíssimas que vêm desde a guerra. Ora, um desses jovens levantou-se depois da projecção, virou-se para mim e saiu-lhe isto: “Eu só queria dizer-lhe... Obrigado!” O que o acontecimento tem de especial é que na sala, apinhada, rebentou uma salva de palmas em corroboração do que ele fez. Outro jovem veio procurar-me a sós, deu-me um beijo e agradeceu-me: “Eu sou grego”. “*Porque* eu sou grego”, ouviu o realizador. E esclarece: – Estas posições individuais de espectadores que se transformam em comunidade, em multidão, são para nós infinitamente mais importantes do que o comentário ou a crítica institucionais.

O destinatário da obra é sem dúvida incerto e os seus autores lançam, com ela, uma rede de que se ignora o que vai capturar. Neste caso, entre as emoções privadas que António Reis e Margarida Cordeiro recordam – como as que citamos – irromperam também entusiasmos como o de Marguerite Duras, e interesses de produtores estrangeiros pelo seu trabalho, mal reconhecido entre nós.

– Nós não concorreremos mais aos planos de produção do IPC... [actual ICA, n.a., 2016]. É impossível aceitarmos as suas imposições: pedem-nos cem páginas de *script*, quando nós só poderíamos apresentar-lhes página e meia. Não trabalhamos assim. (Acrescenta Margarida Cordeiro, explicando-se: Eu não sei mentir”. E António Reis: “É verdade. Não sabe”). – Além disso – continua ele – ao abrir uma excepção às suas próprias regras para o Manoel de Oliveira, o IPC condenou-se moralmente a transformar a excepção em regra e, na ausência da explicitação de critérios, aliás sempre discutíveis, o pior dos cineastas pode agora abordá-lo requerendo a excepcionalidade igualmente para si...

O esplendor da obra

O CASAL REALIZADOR de *Ana* está envolvido numa guerra sem quartel em torno das condições de afirmação da obra. Por um lado, eles rejeitam a passagem do filme no circuito comercial, como já fizeram com *Trás-os-Montes*, porque é diminuto o número de salas a que atribuem suficientes condições de projecção e de som. A esta posição radical responde histrionicamente a Comissão oficialmente criada para avaliar as obras em exibição, negando a *Ana* a classificação de “filme de qualidade” (1). Por outro lado, ao recusarem as normas de recurso ao apoio do IPC, António Reis e Margarida Cordeiro auto-excluem-se do financiamento de Estado, mas, reconhecido noutros países o valor do seu cinema, este torna-se objecto do entusiasmo de financiadores estrangeiros. Velhas histórias, estas de sucessivas formas de exílio no seu próprio país. A posição radical que assumiram nesta guerra (um gesto do dedo ao braço explica: “Se concedemos um mínimo que seja, tomam-nos o máximo que podem”), enraíza-se num respeito total pelo fulgor de cada obra de arte. Assim, estão contra a corrente que hoje domina a circulação dos objectos culturais. Por exemplo, são inteiramente contra a passagem de cinema na televisão:

– Não é possível ver-se o *Couraçado Potemkine* na televisão e dizer-se que se viu o *Couraçado Potemkine*. A mudança de meio não convém a nenhuma obra de arte. Ver um original de Piero de la Francesca não é a mesma coisa que ver a sua reprodução num livro de bolso. Estar na Capela Sistina não é a mesma coisa que ver fotografias dela num álbum. Os frisos do Parténon num museu de Londres não são os mesmos que na Acrópole a que foram arrancados, falta-lhes a luz de Atenas e o contexto arquitectónico a que pertencem. No livro de bolso, no álbum, na televisão, a imagem é meramente alusiva ao original, ilustrativa do original. Tomar uma coisa pela outra é típico de quem pensa que se pode fazer a audição de uma sinfonia numa sala sem quaisquer condições acústicas, e no caso de isto ser defendido por cineastas é sintoma da sua inteira incapacidade para lidar com o que o cinema é, e permite fazer. A perda é gigantesca em ímpeto da obra, em fulgor, em riqueza, em quantidade de informação passada. Há que ser inteiramente radical nesta matéria, em defesa da originalidade e da presença irreduzível de cada obra de arte. Até certos poemas da idade clássica deixam de ser os mesmos quando os imprimimos em corpos e tipos tipográficos totalmente diversos daqueles a que se destinavam quando foram escritos, ou se os editarmos num papel “não-te-rais”...

Perguntamos-lhes se não é, então, possível fazer filmes para a televisão.

– É sem dúvida possível, mas tratar-se-á então de filmes feitos especificamente para esses meios técnicos, com um conhecimento rigoroso da sua linguagem, com outra morfologia e outra sintaxe. Mudar de meio implica mudar de gramática. Serão, em todo o caso, filmes completamente diferentes daqueles que actualmente fazemos. No máximo, a passagem, na televisão, de cinema que foi feito para salas, pode servir de “introdução” a esse cinema, mas é sempre uma introdução alusiva, ilustrativa do que são, realmente, esses filmes quando passados no meio para que foram feitos.

Compulsão

QUEREMOS SABER o que significa para eles fazer cinema e de súbito as tonalidades de base da conversa acentuam-se velocíssimas, a paisagem torna-se obsessional, estamos em território sagrado e mutante. António Reis torna-se mais tumultuoso, mais empático, o seu débito exprime uma grande vontade de comunicação no limite do envolvimento emocional. Margarida Cordeiro torna mais activas as defesas, passa a desconfiar mais das palavras, pede compreensão para o que é indizível através delas, torna-se claro que são fundas as razões porque não costuma dar entrevistas.

– Fazer cinema é para nós um objecto de desejo e o que nos move é compulsivo, não podemos fazer outra coisa, é impossível fugirmos-lhe, e neste sentido há nisto uma espécie de fatalidade. Filmar é em parte uma regência de acasos, mas é sobretudo uma regência de núcleos emocionais. Nós não filmamos senão o que amamos profundamente. De resto, que dizer sobre o que é o cinema? Tem-se a sensação de que está tudo dito. Para mim (é agora Margarida Cordeiro que fala), a arte mais perfeita, mais complexa, é a música. O cinema ainda não é isso, mas tende para isso... Se eu fosse Deus tornava-me música, ou desejava regressar como música numa próxima encarnação.

– Por outro lado o cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes, resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas. Não é literalmente, claro: há filmes mudos em que o som parece irromper,

explodir. Eles estão densamente povoados de sons... O Cinema que fazemos é também uma experiência radicalmente individual; construímo-lo, sem dúvida, a partir da nossa viagem interior. Ele destina-se à comunidade, sim, mas nós cremos que se faz tanto mais para a comunidade quanto mais se é radicalmente individual – é esse o percurso próprio da arte. Por tudo isso, nós sobretudo gerimos intensidades, definimo-nos como cúmplices e íntimos nessa actividade compulsiva, é como se partilhássemos um segredo poderosíssimo...

– Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele Trás-os-Montes lá está como o filmámos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós – e qual a arte que não filtra o real? Qual a representação que não filtra o representado? Quando a Comissão de Qualidade diz que o nosso cinema não é naturalista nem outra coisa, quando tropeça em géneros e não consegue classificá-lo, está de facto a tropeçar no nosso olhar e na nossa escuta.

Margarida Cordeiro é psiquiatra. Perguntamos-lhe se esse olhar e essa escuta estão marcados pela psiquiatria, pela necessidade de compreender o normal a partir do patológico, visto que o segundo expõe tantas vezes as componentes do primeiro. Não há qualquer hesitação na resposta, a que se junta António Reis, como se para eles essa questão fosse um ponto de partida e também um ponto de chegada:

– Justamente, para nós não existe qualquer fronteira entre o normal e o patológico. É totalmente impossível estabelecer a partilha entre os dois campos.

Intimismo

INTERMEZZO: apesar da carga onírica do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, e da própria conversa que com eles mantivemos, numa entrevista como esta acontece o contrário do que sucede quando passamos a escrito um sonho: os seus conteúdos, em vez de se condensarem, ocupando apenas uma mão-cheia de linhas, desdobram-se e ampliam o texto. Apressemos-nos, portanto; façamos com que apenas nos acenem de longe, como num galope apressado, regiões inteiras do diálogo.

Sobre o que compõe o real: “tudo”, dizem eles. Sobre a não necessidade de uma *história* nos filmes: Margarida Cordeiro insiste em que o cinema não tem de ser narrativo, embora ela própria pudesse desejar fazer um filme com base num romance, por exemplo *Madame Bovary*. Sobre a inexistência de

um cinema *urbano* em Portugal: António Reis diz-nos que não existe um cinema que nos fale das cidades enquanto monumentos, história, factos de civilização, e revela-nos que poderia desejar fazer um filme sobre o Porto. Em ambos os casos, porém, o olhar e a escuta seriam os do seu cinema: não-narrativos, não-sociológicos...

Ana foi feito ao longo de seis anos. Eles percorreram 80 mil quilómetros para o levarem a cabo. O filme custou cerca de 15 mil contos [75 mil €, n.a., 2016], metade ou menos do preço corrente de uma produção equivalente, quando o terminaram. Realizadores, argumentistas, autores dos diálogos e de parte dos outros textos do filme, figurinistas, cenaristas, António Reis e Margarida Cordeiro – sobretudo ele – mergulharam a fundo nas tarefas de produção, porque isso faz parte da sua aposta, mas também dado o reduzido orçamento com que trabalharam.

Escolheram de novo a região onde tinham feito o filme anterior, Trás-os-Montes, de onde Margarida Cordeiro é natural. O actor principal de *Ana* é a própria mãe da cineasta. A este respeito vale a pena apontar que eles representam uma simbiose que passou a ser característica de algumas personalidades da cultura contemporânea, simbiose que é ao mesmo tempo uma maneira de estar na vida sem que isso signifique um “estilo” ou uma “escola”: trata-se da vontade, feita actos, de não separarem os seus investimentos e envolvimentos familiares dos restantes investimentos que os ocupam. Eles falam dos seus filmes como da mãe Ana ou da filha de ambos, cujo acompanhamento, nos primeiros anos, chamaram exclusivamente a si próprios, longe de infantários e de outros circuitos de enquadramento infantil. Fazem questão de sublinhar que em todas estas opções o envolvimento e a responsabilidade de ambos são extremos, e marcados pela mesma paixão. Filhos, filmes, relações com outrem, com o passado, com uma região...

Coisas e entes queridos foram, assim, invocados nesta conversa, tanto quanto os filmes e o cinema. É uma atitude intimista e talvez por isso, por esse intimismo, eles supõem que os acusam de desinteresse pela “política”, pelas causas genéricas, pelas opções e problemas actuais do nosso viver colectivo. António Reis acabaria por responder, a este respeito, a uma pergunta que, na verdade, não fizemos:

– Passa-se connosco exactamente o inverso disso: nós somos pessoas profundamente preocupadas com o País, com o que lhe está a acontecer. É nesse sentido que deve ler-se a nossa paixão e preocupação por Trás-os-Montes, alvo de todas as destruições e de todo o desprezo possíveis, mas por onde passou o que de melhor a Europa teve – o que continua a

perceber-se, de modo subterrâneo, nos seus povos e lugares. Mas a calamitosa destruição e o desprezo a que é votada Trás-os-Montes levarão a coisas como esta: os nossos políticos actuais ainda virão a precisar de filmes como *Ana* para poderem saber em nome de que país, de que passado, de que povos falam.

O cineasta tinha-nos dito, sobre as paixões desencadeadas pelo filme entre jovens, em Berlim, que *Ana* lhes dava o que eles nunca tiveram – o peso imponente, e a aparição tímida, de uma riqueza cultural e tecnológica milenária e quase submersa, que irrompe à tona. Raízes alheias, que comoveram jovens estrangeiros até às lágrimas. São as nossas. Seremos já tão *outros* que perdemos, como um bando de cegos numa paisagem estranha, a possibilidade de nos reconhecermos nos nossos lugares, com os nossos próprios rostos, à nossa própria luz?

Nota

1. A "Comissão de Qualidade" da Direcção Geral de Espectáculos era então constituída por onze membros: Manuel Breda Simões, presidente (psicólogo); Lima de Freitas, vice-presidente (pintor); Yvete K. Centeno (escritora); António Lopes Ribeiro (realizador); Nataniel Costa (Ministério dos Negócios Estrangeiros); Pedro Loff (Ministério da Justiça); Alberto Vaz da Silva (advogado). Eduardo Prado Coelho, João Lopes, José Matos Cruz e Lauro António (críticos); A deliberação de não atribuir a *Ana* a classificação de "filme de qualidade" foi tomada por quatro contra três de sete membros presentes na reunião (faltaram quatro).

Anexo 2: Quatro filmes portugueses

“Entender o cinema como arte [é] aprender a ser um espectador que experimenta as emoções da própria criação.”

ALAIN BERGALA, *L'hypothèse cinéma*

QUATRO FILMES de realizadores portugueses, estreados enquanto estes textos iam sendo escritos, marcaram com as suas idiosincrasias o cinema que se faz neste país: são eles *A vida invisível*, de Vítor Gonçalves (2013), *E agora? Lembra-me* (mesmo ano) de Joaquim Pinto, *Tabu* de Miguel Gomes (2012) e *Deste lado da ressurreição* (2011) de Joaquim Sapinho. Muito diferentes entre si, têm em comum a língua, alguma herança cultural e a paleta multifacetada da modernidade cinematográfica. E também algumas das recorrências temáticas de Eduardo Lourenço – o esplendor do caos, certas imagens e miragens da portuguesidade, certos labirintos de saudades, certos desencantos e melancolias, destroços e ruínas de heterodoxias e diferentes formas de serem pequenos reis da nossa Baviera cinematográfica. E ainda o facto de os seus realizadores terem sido formados pela mesma escola: a Escola de Cinema do Conservatório Nacional, fundada em 1973 por Alberto Seixas Santos e hoje Departamento de Cinema da ESTC.

Cada um deles transporta consigo uma determinada marca, uma determinada inscrição na história recente do cinema que se faz, hoje, em Portugal. Em todos os casos, trata-se de obras que fizeram o seu percurso por festivais ou mostras internacionais, festivais hoje em parte dominados por uma nova cultura em que a produção cinematográfica adoptou uma postura do tipo *Do it yourself*, cultura que é igualmente pós-feminista, pós-*queer*, neo-transcendental e ávida de sagrado, o que não os beneficiou a todos. Mas

foram, todos eles e por diferentes razões, alvo de recepção crítica muito favorável em nichos de cinefilia europeus e/ou americanos. Outros filmes se fizeram e farão depois. Como sublinhei desde a *apresentação* dos presentes textos, estes têm a marca da sua datação: não é possível actualizar infinitamente exemplos.

A vida invisível quer-se herdeiro de parte do cinema moderno europeu e agradou à elite da crítica internacional que ainda procura e quer prezar uma “escola portuguesa”. *E agora? Lembra-me* é o mais relevante documentário auto-etnográfico realizado por cineastas portugueses. *Tabu* é um “filme de dispositivo” que colocou momentaneamente o seu realizador no *main stream* do cinema *artie*. E *Deste lado da ressurreição* foi considerado pela *Film Comment* um dos dez melhores filmes de 2011.

Reflectir sobre eles é dar atenção à diversidade das suas apostas e aos estilos particulares de cineastas que melhor projectam para o mundo as peculiaridades do cinema feito em Portugal. Mas seria possível incluir aqui *A Vingança de uma mulher*, de Rita Azevedo Gomes, *Sangue do meu sangue*, de João Canijo, o notável *A fábrica de nada*, de Pedro Pinho (prémios FIPRESCI em Cannes e de melhor filme em Munique), ou o póstumo *Se eu fosse ladrão roubava*, de Paulo Rocha. Outros, desde a geração do “cinema novo” nascida na década de 60 do séc. XX, os precederam e muitos outros lhes sucederão. A presença dos quatro neste livro deve-se, como quase sempre quando se escreve sobre o cinema e os seus filmes, ao período em que surgiram, que coincidiu com o desenvolvimento destes escritos.

Vítor Gonçalves, Joaquim Pinto, Miguel Gomes e Joaquim Sapinho são fazedores, fabricantes, criadores de filmes. Por isso escolhi pôr estes curtos escritos sobre as suas obras sob a protecção de *El hacedor* de Borges.

A vida invisível, de Vítor Gonçalves (2013): anos que passam como horas

“...Hace años yo traté de librar-me de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página”.

J. L. BORGES, *El hacedor*, 1960

APRESENTADO EM 2013, *A vida invisível*, de Vítor Gonçalves (n. 1951), mostra um *modus faciendi* de autor que por vezes evoca Antonioni e é uma obra “difícil” e fora do seu tempo: destina-se a uma cinefilia consciente do que foi o cinema nos últimos sessenta anos e não apenas nos últimos dez. Seleccionado pelos festivais de Roma, Roterdão e Edimburgo, o filme foi bem recebido pela elite da crítica internacional, sobretudo a italiana. Também em Portugal teve boa imprensa: suscitou nostalgia pela “geração de 80” e parte da recepção saudou-o como o “regresso inesperado” do autor à realização. Na verdade este regresso pouco teve de inesperado; *A vida invisível* terá estado em incubação intermitente a partir de meados dos anos 90, envolvendo desde cedo o produtor Christopher Young e mais tarde a *Rosa Filmes* de Joaquim Sapinho. Mas nunca saberemos que caminhos percorreu Vítor Gonçalves para chegar até este novo filme, ele que desaparecera da realização durante tantos anos.

Com a sua única outra longa-metragem, *Uma rapariga no Verão*, de 1986, fez debutar a geração de Pedro Costa (ali, seu assistente), João Canijo, Manuel Mozos, todos eles alunos de António Reis na Escola do Conservatório. Em 1988 ainda realizou o telefilme *Meia-Noite* (uma média-metragem) para a série *Fados*, concebida por Fernando Lopes para a RTP. Manteve-se como professor na escola onde estudou cinema e onde ensina desde 1982. Em 1983 co-fundou a *Trópico Filmes*, que produziu *O sangue* de Pedro Costa (1989) e *Nuvem*, de Ana Luísa Guimães (1992), além de *Uma rapariga no Verão*. Sobre esse longo período explicou-se o realizador numa entrevista:

“É como se houvesse qualquer coisa de misterioso e de assustador no design da minha vida no cinema. Talvez falar desse ponto de vista, do ponto de vista do fantástico, seja uma forma mais profunda para dizer porque é que estive tanto tempo sem filmar. Para dizer o que fiz com o tempo da minha própria vida.”

Resumamos o enredo de *A vida invisível*: Hugo (Filipe Duarte), funcionário ministerial à beira dos 40 anos, passa a vida a pedir a aprovação de António, 65 anos (João Perry), seu superior hierárquico no trabalho. António é para ele uma figura tutelar, um *bachelor* que o acolhe mas o avisa de que os seus encontros não vão durar sempre: teme não sobreviver à cirurgia para que o convocam. É operado e morre dias depois no hospital. Antes de morrer torna o jovem amigo seu herdeiro informal, pedindo-lhe que dê destino à casa que vai deixar. A perda do amigo acentua o *mal de vivre* de Hugo, saturnino e depressivo, que se encerra em interiores *Dois bachelors*

– no ministério, em casa – fugindo à luz e à vida. Em casa de António encontra uns velhos filmes feitos em película de 8 mm que se tornam na sua obsessão. E nesta nova orfandade recorda Adriana (Maria João Pinho), que amou anos antes; ela insistia para que ele vendesse o apartamento cujas portadas e estores nunca abria e escolhesse viver entre vivos e não entre mortos. Mas a relação entre eles acabou – Hugo não soube optar pelo que Adriana lhe pedia. *A vida invisível* é um “filme de câmara” – como se diz da música de câmara – sobre os dois *bachelors*, grandes solitários e duplos um do outro, e sobre a pouco provável ressurreição de uma paixão antiga que poderia alterar a trajectória de Hugo mas apenas o revisita para dele se reafastar. Adriana representa um passado que hesita em repotenciar-se e acaba por não se tornar acto.

Em pano de fundo do enredo está em curso a reestruturação dos serviços onde Hugo e António trabalharam, ministério com vista para um Terreiro do Paço quase sempre crepuscular e em obras de requalificação (filmagens de 2010). Essas obras e a reorganização do ministério duplicam metaforicamente a *transição* e a crise que Hugo vive: no fim do filme a praça rejuvenesce repavimentada, mas a mudança nos serviços atinge o protagonista como um acrescento às perdas de António e Adriana. Quanto às imagens em 8 mm, são paisagens de *finisterræ* tornadas quase abstractas pelo grão e pela saturação da cor. Foram cedidas ao realizador por Julie Brook e as suas aparições são um filme dentro do filme, um inesperado suplemento de ser. Para Hugo são mensagens encriptadas e indecifráveis que António lhe quis deixar.



O picado vertical que deu o cartaz do filme (fotograma reenquadrado).

Mas ouçamos *quem* fala, *o que* fala em *A vida difícil*: a *voice over* do protagonista estrutura o filme e contrasta, na sua fluência, com a extrema retracção da personagem e com o seus silêncios dominantes, que contaminam as outras personagens e toda a obra. Essa voz oferece o vasto exercício anamnésico de uma personagem existida num *habitus* de sombra e solidão, apenas amaciado pela abertura a um pai desejado e a uma antiga paixão. É a voz de um narrador homodiegético; alterado por paralaxe, tornar-se-ia autodiegético e o filme num caso de auto-etnografia. *A voice over e a sua personagem*

Fusões parciais das analepses poderiam ter tornado Hugo num *unreliable narrator* menos competente mas cativante: alguém que, perturbado, recordasse momentos traumáticos, não pela ordem por que se passaram, mas como numa incerta viagem entre re-aparições. Nesse caso o seu discurso seria oriundo de um remoto quarto escuro, retiro de treva e sofrimento onde certos adolescentes depressivos esperaram, por vezes até muito tarde, a entrada na vida adulta. Mas a coerência e a suficiência dessa anamnese impede o espectador de lidar com Hugo como um narrador fragilizado e em quem não se pode confiar: antes é alguém que demorou muito a entender o que faz na vida, como certas personagens de Jacques Tourneur. O discurso da *voice over* é o de alguém que recorda situações traumáticas tempo depois de elas terem ocorrido. Por isso o realizador não quis essa voz em sincronia com o que o filme conta. Para além da história de Hugo, António e Adriana e para além das oraculares imagens em 8 mm, há ainda em *A vida invisível* um outro filme – aquele que o realizador referiu em entrevistas:

“Há planos (...) de um filme secreto, de outro filme que eu rodei para além daquele que estava a rodar e que só depois, ao serem integrados, adquiriram sentido. Aconteceu muitas vezes a cena estar a ser feita num determinado sítio e eu pegar na câmara para filmar, por exemplo, árvores noutra sítio. É como se estivesse a filmar com o sentido em movimento, filmo nesse território.”

O realizador conta (noutra entrevista) um episódio que exprime, a meu ver, a descoberta do que pode ser uma “imagem [quase] pensante” no próprio *plateau*. O filme está povoado destas “imagens pensantes”, como tentativamente lhes chamou Jacques Rancière, imagens que se autonomizam do contexto narrativo e que querem produzir sentido *de per se*. Diz ele:

“No hospital (...) vi a câmara numa sala que não conhecia. Pela janela viam-se árvores contra um mar violento. Virei a câmara para os ramos que se agitavam no vento. A minha excitação vinha de qualquer coisa que tinha vislumbrado mas a que só tinha acesso através da qualidade material do que a câmara via. O que vi pertencia mais a um campo de sugestões do que a uma afirmação. Senti que desejava filmar um filme secreto a par do que estava realmente a fazer. Na montagem, os planos pertencentes a este outro filme pareceram afirmar-se, abrindo novas possibilidades e ideias que ganhavam forma”.

Esse “campo de sugestões” acaba por marcar todo o filme, seus diálogos e enredo, abrindo um território entre consciente e inconsciente que atinge todos os enunciados imagéticos e verbais e que dá à obra as tonalidades e a vagueza deliberada de um sonho diurno, de uma *rêverie*. Teria razão Calderon, *la vida es sueño*. Ou Ingmar Bergman, para quem um filme, se não é um

Rêverie documentário, é um sonho. O que Hugo recorda de si mesmo, de António e de Adriana, tempo depois do que se passou, é uma *rêverie* que dá identidade a toda a obra. Vítor Gonçalves optou pelo *intervalo* entre o que Hugo viveu e o que quis viver ou pensa ter vivido – é nesse intervalo que reside a *rêverie* e é nesse espaço que *A vida invisível* é construído. Um tal “campo de sugestões” é decisivo para a força que a obra consigo transporta. Ora, para o inconsciente o tempo não existe; para a parte inconsciente da *rêverie* de Hugo, portanto, o tempo não existe. Existem, sim, associações directas entre traumas, aparições que se enfrentam sem intermediações (como atrás escrevi a propósito de *Inland Empire* de David Lynch).

No início do filme, Hugo está sentado a desoras nas escadas do ministério (nunca saberemos em que momento dos factos narrados ou quanto tempo depois deles) e não consegue voltar a casa. No fim voltamos ao mesmo plano e isso significa, nos termos da “gramática” do cinema clássico, que tudo o que há entre os dois momentos são analepses, *flashbacks*, embora trabalhados no mesmo eixo sintagmático e sem distinção estilística. O realizador optou por um tempo ficcional longo e tratado em anacronia para abordar a *life crisis* de Hugo: a sua anamnese refere-se a acontecimentos “actuais” e de há dois e seis anos atrás, como a *voice over* e os diálogos referem? Não creio: refere-se a um passado mais vasto e mais distante, do qual é feito um balanço, como a narração explícita no fim. Mas no filme as analepses sobrepõem-se, são fragmentos de composição da *rêverie* de Hugo: António morreu e ele ficou entre a sua casa e a dele, sentindo que poderia “tornar-se no homem que ele foi”. Mas não é claro que vejamos Hugo em casa de

António: o vasto apartamento que o primeiro só parcialmente ocupa parece sempre o mesmo. E a sua *rêverie* gera indecidibilidades deliberadas, uma névoa onde a série de episódios se indistingue.

Creio que, para o espectador que aceitou entrar hipnoticamente na *rêverie*, se torna irrelevante que, como conta a *voice over*, o reencontro de Hugo e Adriana se tenha passado há dois anos, ou que Adriana recorde, nesse reencontro, que não se viam há seis. E não é preciso datar a morte de António nem saber quanto tempo demorou Hugo a ocupar-se da casa deste. Como em *L'Année dernière à Marienbad*, de Resnais, a *rêverie* fabrica a convergência temporal de momentos eventualmente distantes uns dos outros e a indistinção estilística entre as analepses e o "presente" provoca a proximidade entre os diferentes núcleos narrativos. Assim, uma das leituras possíveis do filme é a de que tudo o que nele é mostrado poderá ter ocorrido em escassos meses: quando o filme começa as obras do Terreiro do Paço estão a meio; quando acaba estão concluídas. Para reduzir o tempo ficcional a dois pares de meses bastaria que o filme não referisse datas; o regime de anacronia beneficiaria, porventura, dessa omissão.

O filme é, também, um exercício sobre a relação do protagonista com o território de penumbra onde se move, feito de regressos aos mesmos enquadramentos e de lentos movimentos de câmara nos espaços do seu confinamento. O interior do ministério e o que dele se vê da praça em obras, a exígua paisagem de prédios atrás do edifício, os interiores e exteriores do hospital, o apartamento de Hugo, o hotel onde Adriana pernoita, terão demorado tempo a tornar-se espaços fílmicos, *figuras* do filme. Mas todos estes lugares têm, no filme, um sabor a-tópico: esboça-se neles uma inquietante estranheza, um *pathos* domesticado pela contenção. O filme fecha outros mundos no seu mundo. E a vontade de controlo do realizador sobre a imagem está patente nos enquadramentos e *mises en scène* mais trabalhadas, como no picado vertical e algo escheriano sobre o vão de umas escadas onde Hugo persegue discretamente António que, um par de lances abaixo, vai perdendo papéis como quem se despede da vida. Um filho que quer ver, mas não ser visto, segue um pai que está a desaparecer: pulsão escópica vivida, poço abaixo, até ao fim. Esse plano é o conteúdo manifesto de um sonho de Hugo: dissolve-se depois sobre a cortina do escritório onde ele adormeceu.

A *rêveries* não se fazem perguntas sobre minúcias de *plot* – elas ficam sem resposta. É a esta luz que devem ser vistas questões de *script* que a realização ignorou, alheando-se dos protocolos a que um namoro com a verosimilhança obrigaria. Exemplos: 1 – Nos hospitais

Verosimilhança

não se visitam internados à uma e meia da manhã, mas é essa a hora a que Hugo vai saber do amigo e conversa com uma estranhamente disponível enfermeira de serviço (Susana Arrais). 2 – A enfermeira sabe que António não tem família e que deu ao hospital o contacto de Hugo como pessoa mais próxima de si, mas é no ministério e por um colega que Hugo sabe que António morreu. 3 – António, internado, ignora como passar a procuração que tornará Hugo seu testamentário, mas um quadro da administração pública como ele saberia que bastaria chamar um notário ao hospital. 4 – No fim do filme, a reestruturação dos serviços atinge Hugo e ele é “despedido”; mas não há despedimentos, pelo menos deste modo, de funcionários públicos qualificados como ele parece ser: tê-lo-iam transferido, posto “na prateleira” ou num qualquer programa de mobilidade. Ou seja: o realizador desafiou a plausibilidade realista e mergulhou numa lógica onírica feita de desvios, lógica onde sempre coabitam pequenas incoerências e contradições – a rede de significados não depende da conexão dos signos: desafia-a e ultrapassa-a. O realizador construiu uma história estacada no verosímil mas ao mesmo tempo fartou-se dessas estacas como se os novos sentidos que a obra foi adquirindo e a lógica da *rêverie* as desprezassem.

Para o espectador que aceita a lógica da *rêverie*, o filme vê-se sem se atribuir importância a estas questões, típicas do espectador irritável que, embora “emancipado”, não subestima a coesão interna dos enredos – se e quando eles namoram a verosimilhança. Mas por que se mantiveram elas, no filme, visíveis e audíveis? Para desafiar, correndo riscos, a narratividade dita clássica? Qual a regra do seu jogo? Se namoramos a verosimilhança, respeitamos as regras que a sustentam; se abdicamos dela as regras dissolvem-se ou são violentadas, como é o caso aqui. O espectador joga então um jogo cujas regras ignora – é esse o desafio que o filme lhe faz. O regime em que *A vida invisível* funciona é o de uma sucessão de aparições geradas por associações mnésicas. As memórias de Hugo tornam-se contidamente alucinadas, sendo o grão e as distorções dos 8 mm a metáfora dessa alucinação. Estranho procedimento? Não necessariamente: é de matéria distorcida como esta que por vezes são feitas as *histórias de vida*.

A chave da questão da verosimilhança está talvez no picado vertical atrás referido – o plano do sonho de Hugo: aquelas escadas não são as do prédio de António (essas têm um elevador) nem as do ministério (que pertencem a outro *design* de interiores). Que escadas são então aquelas, que os dois homens frequentam? São escadas *sonhadas*. À anacronia soma-se, assim, alguma a-topia. Vítor Gonçalves diz ter horror ao naturalismo, o que

significa que a coerência interna do que filma e monta não obedece a qualquer realismo. Talvez por isso, essas escadas dão oniricamente para uma velha cozinha abandonada que se abre para um qualquer exterior que não vemos e onde a luz queima. Terá sido por ali que António saiu, mas não o vemos sair. Hugo e a câmara fogem uma vez mais à luz exterior, apenas a entrevedo no vidro fosco de uma janela fechada.

Em todo o filme, os espaços a que Hugo e o olhar da câmara se confinam, os estores e corta-luzes corridos, a fuga à luz, são simultaneamente um labirinto interior imaginário, uma armadura protectora e uma prisão – uma prisão como o Miguel Bombarda filmado por António Reis no *Jaime* de 1974. Mas como a vida e as emoções estão violentamente recalcadas em Hugo, a armadura torna-se, vista de dentro, espectral, melancólica e vazia – a *fortaleza vazia* de Bruno Bettelheim. E a sequência das acções torna-se numa malha sobretudo conjectural.

A mesma *rêverie* melancólica constrói as outras *dramatis personæ*, figuras sobretudo evanescentes: Adriana é uma personagem solar que chama a si a luz do filme, uma nova *rapariga no verão* que teme as trevas de Hugo, o seu apego às casas e coisas dos seus mortos. Numa cena crucial, incita-o a desfazer-se delas e a mudar. Passa, como um indeciso meteoro, rente à *vida invisível* de Hugo, hesitando em deixar-se atrair pela sua gravidade, mas evita essa gravitação e volta a afastar-se: é o anjo visitante que talvez desejasse coser-se com Hugo, mas este não está à sua altura e não se decide, como já o Diogo do filme de 1986 não se decidia por Isabel. A seu modo, a jovem enfermeira de *A vida invisível*, disponível, prudente e assertiva, replica Adriana de modo minimalista: como no caso de António face a Hugo, é uma sombra da outra mulher, um seu *doppelgänger*.

O mesmo se passa com António, duplo mais velho de Hugo e personagem tão isolado e singular quanto ele. Quando do hospital telefona a Hugo para lhe pedir que dê destino à casa, refere-se a móveis, a fotografias e aos *brincos e pulseiras de sua mãe*. Será de facto um velho *bachelor*, será viúvo? Terá vivido sempre em casa dos pais, ficou lá depois da morte destes? Não há referência a alguém com quem tenha vivido a não ser a essa mãe, seus brincos e pulseiras – *fétiches* de infância. Não é um personagem real, é um seu fantasma; mas o olhar da câmara substitui, aqui, a *rêverie* de Hugo: este está obviamente ausente da cena. No telefonema que faz a Hugo, António não se refere a quaisquer 8 mm que tencione deixar-lhe: a descoberta destes por Hugo é, assim, acidental, não resulta de uma intenção do seu mentor. Mas é nesses 8 mm que Hugo verá metaforicamente a sua longa viagem à procura

de Adriana (alusão à frase com que Bresson fechou o seu *Pickpocket*: “Jeanne, que estranho caminho tive de percorrer para chegar até ti...”) e neles lerá, como num oráculo, que não voltará a vê-la. Os 8 mm são cartas de Tarot que Hugo não sabe ler: uma charada. De novo, o realizador força o ininteligível a tornar-se objecto interpretável – mas, como uma vez sublinhou Miguel Tamen, só numa sociedade de amigos tal hermenêutica é partilhável. Disse-o também, a seu modo, António Reis (v. entrevista em anexos finais):

“O Cinema que fazemos é (...) uma experiência radicalmente individual; construïmo-lo (...) a partir da nossa viagem interior. Ele destina-se à comunidade, sim, mas nós cremos que se faz tanto mais para a comunidade quanto mais se é radicalmente individual – é esse o percurso próprio da arte. (...) O espectador ideal é aquele que seria nosso cúmplice até à última das minúcias”.

Referi-me à bressoniana contenção de Hugo, que contamina todo o filme. O único momento em que ele perde essa contenção é aquele em que agride o colega do serviço (Pedro Lamares) que não pára de o atenazar com a reestruturação – uma explosão que revela um traço inesperado da personagem e que parece evidenciar a relação que Vítor Gonçalves mantém com a história natural da agressão: a violência, necessária, quer-se rara e parca, concentrada numa única acção. Também já em *Uma rapariga no Verão*, o único momento de violência era o do tiro com que o caçador mata a pantera enjaulada no porão do cargueiro.

Há, de facto, uma ponte entre *Uma rapariga no Verão* e *A vida invisível*: o filme de 1986 ocupava-se de uma jovem que tentava ter vida própria e amar num *etos* atravancado de escolhos. O de 2013 ocupa-se de um adulto que alguma coisa impediu de ter essa vida própria. E na Adriana de *A vida invisível* subsistem traços da Isabel de *Uma rapariga no Verão*. Mas esta contiguidade não é a única que existe entre os dois filmes, também respeita ao lapso temporal que os separa: o realizador disse em entrevistas que teve a sensação, ao rodar o primeiro plano da segunda longa-metragem, de ter filmado “ainda na véspera”. Entre os dois filmes, como no inconsciente de uma história de vida, anos passaram como horas.

Uma rapariga no Verão surpreendeu, em 1986, quem o pôde ver (o filme não passou no circuito comercial, apesar de estreado no festival de Berlim e de seleccionado pelo de Roterdão). Por um lado, prescindia da dramaturgia e da narratividade do cinema clássico e propunha-se ser um *Hamlet* que já

não precisava de Shakespeare, pondo de lado quase toda a trama mas mantendo a paixão pelas personagens que a viviam e que, devido a esse apagamento da trama, ganhavam um perfil mais espesso e misterioso. Neste aspecto, o filme estava muito perto do cinema moderno que prescindira do *plot* e propunha personagens que quase o dispensam: mais opacos, habitados por uma vida interior dificilmente comunicável a não ser pela intensidade do olhar da câmara sobre os seus silêncios e o pouco que diziam, como em Antonioni.

Tais personagens já não precisavam de enredos, antes se apresentavam, na sua charadística materialidade, como presenças fantasmáticas de enredos desabitados. Eram reaparições mnésicas e compósitas de dramas difusos, que tinham deixado restos e rastos e neles tomavam nova forma sem que fosse possível identificar com clareza de onde vinha ela. Os realizadores que criaram estas novas personagens foram uma geração de herdeiros – em primeiro lugar herdeiros do cinema clássico, que já não queriam repetir mas podiam desconstruir, desgramaticalizando os seus filmes e rejeitando os múltiplos sistemas de convenções a que Griffith, o *studio system* e o *main stream* tinham dado origem. E ao fazê-lo produziam novos significantes, novos signos. *Uma rapariga no Verão* é um exemplo desse cinema da desconstrução experimental, do alargamento do campo de experiências do que fora ainda, poucos anos anos, o *novo cinema* português, por sua vez herdeiro directo da *nouvelle vague* e indirecto do neo-realismo e do realismo britânico. Apesar disso, porém, uma das influências maiores de *Uma rapariga no Verão* terá sido o *Splendor in the Grass* de Elia Kazan (1961) – como Bénard da Costa logo então pressentiu – um filme clássico e de culto que evocava uns versos de Wordsworth:

“Though nothing can bring back the hour / Of splendour in the grass, of glory in the flower, / We will grieve not, rather find / Strength in what remains behind”

...mas sem a trama de amor contrariado (um sucedâneo do *Romeu e Julieta*) interpretada por Natalie Wood e Warren Beatty a partir do *script* de William Inge. Este apagamento quase total da trama narrativa, o seu eclipse, era compensado, em *Uma rapariga no Verão*, pela metamorfose das “grandes histórias que o cinema tanto filmou” em material que invade o *mini-plot*: as histórias que o pai de Isabel (José, José Manuel Mendes) inventa para a rádio, o monólogo do caçador (João Perry) que evoca num bar as suas aventurosas

Grandes histórias que o cinema tanto filmou

memórias da África colonial. Essas personagens produzem ficções ou memórias comparáveis às de *King Kong* ou de *African Queen*, histórias “peripatéticas” no sentido platónico, mas que o realizador já só utilizará como palavras, nunca as filmando (ou seja, nunca produzindo imagens que as figurem, só a oralidade as trazendo para o ecrã). Esse procedimento de elisão e reciclagem das “grandes histórias sem imagens” põe em evidência o que delas resta como valor poético, invocativo ou medusante, mas sem as usar como material fílmico no sentido figurativo. Como na antiga tragédia, tais histórias não chegam ao palco senão como narrativas verbais contadas por mensageiros.

Este “desprezo” pelas ofertas e recursos da antiga ficção atingiu até a escolha de nomes ficcionais para as personagens: *Isabel* chamou-se assim por ser interpretada por Isabel Galhardo, *Diogo* por ser interpretado por Diogo Dória, José (o pai da protagonista) porque o actor era José Manuel Mendes, *Quim* porque o actor era Joaquim Leitão. Como quem diz: para quê investir na invenção do desnecessário, para quê mascarar a Praia das Maçãs, se as coisas estão lá e podem ser directa e literalmente usadas como tais, como qualquer espectador do filme as sabe e conhece? Por mais simples que tais operações sejam, elas significam sempre uma maior amplitude dada ao real enquanto material pró-fílmico.

Por outro lado, querendo filmar a intensidade do desejo de viver da sua Isabel e as decepções do contacto desse desejo com o real, o realizador preferia investir num trabalho de actantes quase bressoniano, virando costas à expressividade da “representação”, que quis sóbria e contida, e encarregando a câmara, a luz e a banda sonora de o tornar expressivo.

Quem ouve a música de Andrew Poppy no filme de 1986, percebe quanto o realizador lhe confiou a tarefa de exprimir a vida interior de Isabel e de Diogo: a música do filme foi, assim, encarregada de produzir, num registo autónomo que inventasse uma relação não-tautológica e não-redundante com as imagens, os sentidos e emoções que os personagens consigo transportavam. Mas a importância da relação da banda sonora com as imagens não se confina ao trabalho de Poppy: o som de um jacto que nunca se vê mas sobrevoa diversas cenas herda de Godard e dos seus sons e ruídos artificialmente usados como diegéticos. O mesmo se dirá do som do estúdio de rádio onde Diogo grava os seus programas, ao qual é atribuído um valor de distorção expressionista.

Uma rapariga no Verão evocava, por outros caminhos, outras cinematografias: um certo surrealismo mitigado inspira a criação do caçador que, no

bar e no cargueiro onde vai matar uma pantera negra enjaulada, se passeia livremente com a espingarda de caça grossa que recebeu, pelo correio, do pai morto – uma *trouvaille*, esta sim algo patética e histriónica, que faz pensar em certo Buñuel e em certo Fellini, mas que pode ter sido apenas um sonho de Diogo (a invenção surreal exige ao realizador uma justificação eventualmente onírica). E a iconografia de um Jacques Démy perpassa pelas docas de Lisboa e pelo camião da Esso que, por oportunidade de produção, ali regressa no seu branco brilhante e letras vermelhas, rimando com o “carocha” que gera um fumo tão espesso como o nevoeiro do Banzão quando sobe ou desce as rampas de estacionamentos.

Restos surreais e de Jacques Démy

A morte iminente do pai, que está doente e tem pouco tempo à sua frente, o seu próximo desaparecimento da vida de Isabel, domina o filme desde a cena em que, num metafórico *flashforward*, José parte lentamente, à noite, do apeadeiro de comboio – um “objecto de estimação” de António Reis – enquanto Isabel e Diogo se abraçam. Essa morte iminente é responsável pela melancolia que marca o filme, tornando-se num seu traço idiossincrático. Ora, parte deste traço de *Uma rapariga no Verão* ressurge, 27 anos depois, em *A vida invisível*, estabelecendo uma espessa rede de contactos entre os dois filmes, como se entre eles não tivesse existido tanto tempo – foi essa rede de contactos que tanto impôs que o filme de 1986 fosse ressuscitado, na sua única cópia (a da Cinemateca) e “re-estresse” em companhia do segundo, de 2013.

Em *A vida invisível* como em *Uma rapariga no Verão*, Vítor Gonçalves, cineasta “moderno”, prescindiu das peripécias do cinema clássico preferindo-lhes um *cinema di poesia* que não abdica da narrativa, como Pasolini em seu tempo desejou. Desalfandegar radicalmente *A vida invisível* da verosimilhança clássica, desembaraçando-o das “questões de *script*” tê-lo-ia talvez ajudado a ser melhor o que é – um filme cuja complexidade narrativa se dissolve, tornada supletiva, na superfície do que nele se vê: não é a intricação dos passados que ali interessa; é, sim, o *transfert* entre Hugo e António e a morte deste, a reaproximação falhada de Hugo e Adriana, a irrupção dos misteriosos 8 mm, as indecisões que impedem o protagonista de se pensar a si mesmo, a sua decisão final de largar a casa – tudo coisas subsumíveis no mesmo “presente” ou que, mais precisamente, estão ligadas entre si fora do tempo. Devido a essa decisão final de se desfazer da casa, o filme é também sobre a esperança e a condenação a iniciar, tarde, outra vida. Na última cena, Hugo está sozinho no apartamento vazio mas finalmente há luz nele,

luz que nunca ali tínhamos visto: ele abriu as portadas! E a seguir ao *still* final o ecrã vai a branco, não a negro. Quem forçou Hugo e Vítor Gonçalves a aceitar essa luz? Adriana, regressada de um tempo perdido? Não sabemos. Mas, ao despedir-se, o filme ganha um travo inesperadamente optimista.

E agora? Lembra-me, de Joaquim Pinto (2013): o que faço eu aqui

“Más allá del azar y de la muerte / Duran, y cada qual tiene su historia, / Pero todo esse ocurre en esa suerte / De cuarta dimensión, que es la memoria / (...) / Y no comprendo cómo el tiempo pasa, / Yo, que soy tiempo y sangre y agonía”

J. L. BORGES, *El hacedor*, 1960

A QUE PREÇO SE SOBREVIVE, hoje, a 20 anos de infecção pelo vírus da sida, e depois pelo da hepatite C? Como se vive nos regimes de exclusão a que a doença nos confina? O que nos faz, nestas circunstâncias extremas, ter ainda projectos de futuro partilháveis e força para os pôr em prática, enquanto cedemos espaço a uma nova meditação, *nel mezzo del cammin di nostra vita*, como dizia Dante a abrir a Divina Comédia, sobre o que possam ser a vida e a morte? Como passamos a responder às questões básicas que pomos à nossa existência – que fazemos nela, por quê, como e para quê? São tópicos também propostos pelo Bruce Chatwin de *O que faço eu aqui*. E é esse o núcleo duro das reflexões com que *E agora? Lembra-me*, de Joaquim Pinto (n. 1957), nos confronta. Sobretudo porque também Joaquim poderia, como Dante logo no seu segundo verso, dizer-nos: *mi ritrovai per una selva oscura*. O filme de Joaquim Pinto – outro realizador vindo da Escola de Cinema, onde entrou pela mão de João César Monteiro e de onde saiu formado em imagem e som – é o mais relevante “bióptico” (*biographical picture*) auto-etnográfico realizado por um cineasta português. Experiência diarística acoplada a um arquivo – uma arca – de memórias pessoais e colectivas, o filme é deliberadamente auto-centrado, envolve uma invulgar exposição pessoal e é narrado, ao longo dos seus 164 minutos, pela *voice over* do autor (mais uma *voice over* decisivamente estruturante, como em *A vida invisível* de Vítor Gonçalves ou em *The River* de Renoir; mas aqui autor e narrador coincidem na enunciação). E satisfaz, decerto, todas características da auto-etnografia cinematográfica tal como Catherine Russell as descreve no seu *Autoethnography, Journeys of the Self*:

“Uma figura comum na auto-etnografia é a *voice over* na primeira pessoa do singular, assumida sem ambiguidade como subjectiva. Mas este é apenas um dos três níveis em que um realizador se inscreve no seu filme; os outros dois são a origem do *gaze* e a imagem do seu próprio corpo. As múltiplas articulações possíveis destas três ‘vozes’ – a do narrador, a do vidente e a do que é visto – geram a riqueza do cinema autobiográfico, somando-se à identidade do autor enquanto *collagiste* e montador. Esta forma é talvez uma herança surrealista – o autor trabalha ironicamente com sobreposições e com os seus *retrovés*, inscrevendo a sua identidade numa estrutura temporal”.

E agora? Lembra-me foi co-realizado por Nuno Leonel, com quem o autor vive desde 1996. Mas a entrada de Nuno no filme é progressiva: de início ele não queria envolver-se e preferiu ficar na sombra, trabalhar no campo, dar assistência a Joaquim, garantir a qualidade dos trabalhos e dos dias de ambos. Depois deixou-se prender pelas filmagens, pegou na câmara e assumiu o seu papel de co-protagonista e co-realizador. O filme relata estações de uma via dolorosa, protagonizada por carne ferida em direcção a um *Fiat Lux* antiquíssimo e idêntico como a noite de Pessoa. Mas esse caminho não é uma subida aos céus: Joaquim e Nuno gostam da terra, são projectistas pragmáticos, activistas da sua ideia de mundo. Se há neles uma réstea de *New Age*, de contracultura teosófica e da utopia de *l'an 01*, é porque elas fazem parte do seu ADN, estão-lhes no sangue.

Por se apresentar como o bloco-notas de um ano de experimentações clínicas contra o HIV e o VHC, o filme ocupa-se dos “corpos-extremos” que a medicina actual produz e do limiar da existência entre vida e morte, limiar vivido no fio da navalha, clinicamente monitorizado mas imerso em drogas cujos efeitos secundários surpreendem. Para além do “velho” *Interferon*, outros personagens que parecem vindos de uma ficção distópica vão surgindo para testar a sua sorte – e a de Joaquim: *Tramadol*, *Peginterferon*, *Ribavirin*, *Boceprevir*, *Telaprevir*. Estranhos nomes de *pharmakóns* que tentam curar mas cuja toxicidade também mata. A situação do realizador como cobaia de novos tratamentos e a medicalização radical do seu quotidiano determinaram todo o processo das filmagens. Eis o que ele explicou, ainda apresentando o seu projecto de filme, numa extensa nota de intenções:

“Lidar com a doença lançou-me para um território novo; lutas que envolvem interesses económicos, governos, investigadores e indústria farmacêutica. E também grupos e activistas que deram literalmente a vida por mim. Estou vivo

porque tive a sorte de não estar só. Neste processo fui obrigado a repensar valores e prioridades, a analisar de forma crítica os conceitos de doença e de saúde, a relação entre o poder e a medicina, e a identificar, também na pele, os modos de tratamento dado ou infligido aos indivíduos que constituem os limites do grupo social. Ao abordar territórios desconhecidos onde os saberes são postos em causa a cada pequeno avanço (e recuo), a relação entre o eu e o todo foi-se modificando e a intuição ganhou cada vez mais espaço como forma de apreender a realidade”.

Intuição, disponibilidade para rodar em qualquer momento e atenção às situações do quotidiano a que se juntaram, depois, a procura e a montagem dos *retrovés* que geram, no filme, a presença do passado. Numa entrevista, já estreado o filme, Joaquim explicou com que câmaras trabalharam e como foram tomando decisões sobre o que filmar:

“Tínhamos duas câmaras. Uma HD profissional mais pesada e uma DSLR HD compacta que usei por exemplo nas viagens a Madrid quando ia sozinho, ambas com objectivas intermutáveis. Não posso dizer que andei todo o ano com uma câmara, mas foi quase isso. Em certo sentido as câmaras tornaram-se numa extensão do nosso próprio olhar, um pouco como se passava com Cartier-Bresson, que andava sempre com a sua Leica. Não tínhamos uma planificação do tipo ‘hoje vamos filmar isto’, mas a câmara estava sempre disponível e filmávamos quando sentíamos que se justificava”.

Da sua vida, Joaquim fez uma narrativa cosmogónica – ele que tinha 16 anos no 25 de Abril de 1974 e que viveu toda a música do seu tempo e os anos pós-feministas de todas as afirmações sexuais, que acompanhou a política internacional dos anos Reagan, que viu morrer a primeira geração de doentes de sida, que assistiu ao crescendo das preocupações ecologistas, tudo isso enquanto ele próprio adoecia e era ganho pela perplexidade diante de um mundo que se move como um bólido conduzido por um piloto enlouquecido. Com o andar do tempo sonorizou cem filmes, produziu e realizou outros, até que em 1997 entrou em colapso e fez um jantar de despedida anunciando que a doença o obrigava a retirar-se. Mas em 2012 ainda visitava as misturas de som de *A vingança de uma mulher*, de Rita Azevedo Gomes e fazia este *E agora? Lembra-me*.

Logo no início do filme, o realizador-protagonista diz que os médicos lhe pedem que mantenha o optimismo e por isso começa por um sorriso: o ecrã

é invadido pela radiografia da sua dentadura, que se ri espectralmente para o espectador, sobreposta a uma estrada crepuscular por onde a carrinha de Joaquim e Nuno avança. Aquele sorriso *on the road*, que já não é o de Kerouac e está ameaçado de morte, marcará todo o filme.

Depois, num longo grande-plano, Joaquim, deitado, descreve os efeitos de certo *pharmakón*: todo o seu corpo lhe impõe imobilidade total; se quer mover uma mão tem de tomar consciência dela e exigir-lhe que se mova. Até os pulmões prefeririam não respirar. É como se, diz ele, “um outro corpo invisível flutuasse perto. A dor surge quando os dois se cruzam”. A vulnerabilidade do narrador obriga-o a interromper-se, a procurar com tempo as palavras seguintes, para não se deixar afundar na *twilight zone* de uma consciência perturbada pela dor e pelo incómodo físico extremo, que poderia atingir todo o filme. Em vez de cair nessa tentação, a *voice over* do autor torna-se num vasto exercício de *stream-of-consciousness*, com as suas derivas e associações livres.

Mais adiante o autor lembra-se de que em garoto, aos seis anos, sonhou que morria e subia aos céus. Durante dois minutos, as imagens do largo da aldeia onde vive com Nuno giram 180 graus e o mundo, desfocado e tornado pintura, fica “de pernas para o ar”: o céu azul torna-se chão aquático dessa paisagem onde também há casas esbranquiçadas que ganham um novo rosto distorcido. Um mundo estranho, invertido e às avessas é o mundo onde se passa o ano de vida a que o filme se refere. *E agora? Lembra-me* está, de resto, cheio de imagens neo-figurativas e abstractizadas: ora um céu se deforma e desfigura, ora células filmadas em microscópio dançam enlouquecidas, ora luzes em vidraças esquecem o seu referente, ora a câmara procura foras-de-cena para se desfocar. Irrealidade e alucinação convivem com percepções correntes, como no estado mental em que Joaquim por vezes se encontra devido à química que o submerge.

Não vou discutir se o filme é um documentário (embora os festivais o tenham recebido como tal), por considerar que a distinção corrente entre documentário e ficção está mal fundada, como já argumentei atrás. O que aqui interessa é que Joaquim é um colecionador obsessivo de dados, factos, estatísticas, descobertas científicas, imagens e sons, e que tratou todo esse material como um arquivo heteróclito onde tentou pôr ordem para lhe dar sentido. Dos super-8 da sua infância a fotos pessoais e ao seu álbum de família, de *found footage* a imagens de livros e revistas, tudo neste filme é reciclado, encontra usabilidade e ressuscita como signo. É um caso de sistemática *remediatização*, diriam Bolter e Grusin.

A seu modo, o autor vive numa espécie de biblioteca borgesiana – a arca que guarda a totalidade do seu mundo vivido e os mundos que a sua vivência intuiu. Ao longo de todo o filme, o autor remexe nessa arca e encontra nela o que lhe interessa para “inscrever a sua identidade numa estrutura temporal”, como escreveu Russell no texto que citámos. Mas desde o título fica em evidência a fragilidade de uma mente que teme perder-se de si mesma por causa da doença e das drogas que a combatem. Se ele se esquecer, se a sua memória não chegar ao bloco-notas, alguém – em primeiro lugar Nuno – deverá lembrar-lhe aquilo de que se esqueceu. Se ele não sobreviver, alguém – nós – poderemos lembrá-lo. Para nós, o filme é o desafiante instrumento, por ele oferecido, dessa rememoração.

A arca do
passado

Dir-se-á que a excepcional recepção do filme nos festivais se deve, em parte, ao facto dele abordar, assumida e naturalmente, a intimidade *gay* e o etos *queer*, dirigindo-se a nichos que começaram por ser contraculturas mas que estão hoje largamente socializados e integrados, exercendo um poder crescente nos mercados culturais. Estes temas, juntamente com uma nova busca de transcendência e de sagrado, com um novo gosto pela erudição ecléctica e com um regresso epocal aos exotismos, marcam, decerto, o sistema de poderes “biopolíticos” que faz hoje funcionar o mundo dos festivais. O filme descobriu-se, em Locarno, onde ganhou o Prémio Especial do Júri e o Fipresci da Crítica Internacional, *in the mood for festivals*. Foi seleccionado por mais de vinte, entre eles os de Nova York e Curitiba, ganhou o Prémio Cidade de Lisboa no DocLisboa, o de Melhor Filme no Festival de Valdivia e o Grande Prémio dos Encontros Internacionais do Documentário de Montréal. Acabou pré-nomeado pela Academia Portuguesa de Cinema para concorrer ao Óscar de melhor filme estrangeiro em 2015.

Mas o principal mérito do filme é o de abordar em profundidade, a partir de duas histórias de vida, aquilo a que Alain Touraine chamou, em 2005, uma “sociologia do sujeito”, descrevendo-a como a única sociologia capaz de reflectir sobre o estado a que fizemos chegar a vida individual e colectiva nas nossas sociedades – *sociedades de risco*, como já Ulrich Beck lhes chamou em 1986. Creio que a maioria dos espectadores cedo deixa de estar atenta à homossexualidade dos protagonistas e passa a vê-los como duas pessoas envolvidas numa épica de sobrevivência – duas pessoas que vivem e lutam juntas numa guerra sem fim à vista. É talvez essa a aventura mais forte aqui proposta pela estratégia auto-etnográfica: a viagem desde a extrema singularidade de uma experiência de vida (um *Lebenswelt* pessoal) até um diálogo com outros grupos de pertença e daí até à proposta daquilo

em que pode consistir uma mundivivência partilhada. Esse caminho – um *holzweg*, um trilho de floresta pouco frequentado – faz-se do particular para o geral, alarga a dimensão de um singular-universal e mantém até ao fim a oferta de empatia.

Dois livros suportam a reflexão, ecléctica e dispersa, que o filme carrega. O primeiro é o *livro XI*, sobre o tempo, das *Confissões* de Agostinho de Hipona, acabadas de escrever em 398: uma meditação sobre o que é o passado, o presente, o futuro. O segundo é o *De Aetatibus Mundo Imagines* de Francisco de Holanda, monumental álbum ilustrado sobre a criação e a história do mundo, feito ao longo de 30 anos, de 1543 a 1573, desaparecido de Portugal para Espanha ainda no séc. XVI e hoje guardado na Biblioteca Nacional de Madrid. As imagens do *De Aetatibus* são invocadas logo no início do filme: pensando em Agostinho e Francisco de Holanda, Joaquim quer vê-las, quer saber “como se imaginava o tempo antes de haver tempo e o homem antes de haver homens”. Acabará por ter acesso a elas, *alumbado* – ele e a sua câmara – num dos finais do filme. Quanto ao *livro XI* das *Confissões*, oferece ao realizador algumas das melhores palavras alguma vez escritas sobre o modo como vivemos o tempo. É uma reflexão feita menos de 400 anos depois da morte do Cristo mas que se mantém leitura obrigatória na era da fenomenologia existencial, da cibernética e da sobrevivência clinicamente assistida. Apesar da sua inegável realidade, o tempo não é *terra ferma* e existe sobretudo no espírito, diz Agostinho:

“Quem nega que as coisas futuras ainda não existem? E todavia já existe no espírito a expectativa das coisas futuras. E quem nega que as coisas passadas já não existem? E todavia ainda existe no espírito a memória das coisas passadas. E quem nega que o tempo presente não tem extensão, porque passa num instante? E todavia perdura a atenção, através da qual tende a estar ausente aquilo que estará presente. (...) Agora porém os meus anos decorrem entre gemidos (...), dispersei-me nos tempos cuja ordem ignoro e os meus pensamentos, as entranhas mais íntimas da minha alma são dilaceradas por tumultuosas vicissitudes (...)”.

Abordando, no início da sua *Historia de la Eternidad* (1953), a natureza do tempo, diz J. L. Borges na senda de Plotino, Platão e Agostinho, numa formulação que vai perpassando ao longo de *E agora? Lembra-me:*

“O tempo é para nós um problema, um temeroso e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança. Lemos

no *Timeu* de Platão que o tempo é uma imagem móvel da eternidade; mas isso é apenas um acorde que a ninguém distrai da convicção de que a eternidade é uma imagem feita com substância de tempo”.

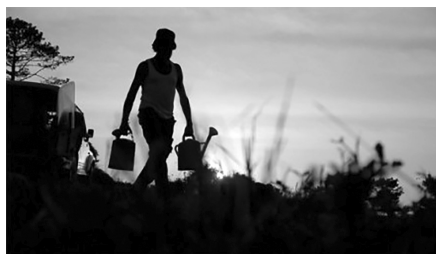
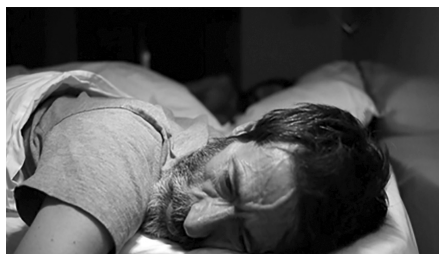
Vinda do arquivo heteróclito de Joaquim, uma enxurrada de analepses invade o filme: viagens e férias de infância; o dia do pronunciamento militar que derrubou o regime neo-salazarento; a chegada às salas comerciais dos filmes proibidos; a morte de Foucault, Rock Hudson e Serge Daney; a primeira vaga mediática sobre a epidemia que matava homossexuais na América; os anos de estudante na então RDA; o dia em que João César Monteiro lhe apresentou a sinopse de um filme que queria realizar sobre “a doença do século”; o trabalho com cineastas como Rocha e Oliveira, Ruiz, Tanner, Téchiné; a realização de *Uma pedra no bolso* em 1988; o tear da música e das sonoplastias. Tudo isto desenha o traçado torrencial de uma vida que ao mesmo tempo parecia poder ser vivida de modo perdulário e hedonista.

E o realizador também brinca com diversas cartografias, reais e imaginárias, que deveriam ajudá-lo a fixar a topologia da sua longa viagem: num hotel de Madrid encontra um mapa de Espanha de onde Portugal foi apagado, tornado mar; durante algum tempo tem no tecto do quarto um mapa-mundo onde regista os lugares que percorreu; imagina fazer um mapa dos dias bons e dos dias maus, mas desiste porque são quase todos maus; recorda-se de mapeamentos cujos territórios representam utopias. Mais uma vez estas cartografias servem-lhe para pôr ordem na memória, para não ser vencido pelo labirinto: são dispositivos organizacionais.

Mas é o “presente”, o dia-a-dia “actual”, que estrutura o filme e o faz evoluir da anamnese hedonista para o peso progressivamente maior de uma síncrese entre espiritualismo e preocupação com o destino do mundo: num dos desfechos do filme, diz a *voice over* que sofremos de “um delírio do crescimento infinito”, que estamos nas mãos de “cientistas que brincam aos deuses” e que, “quando voltarmos ao pó, a vida respirará de alívio”. Há traços de Apocalipse neste discurso. E nas dobras desta odisséia a Bíblia irá ganhando importância para a *voice over* que estrutura o filme porque Nuno, crente, a lê por conta própria, desinteressando-se das homilias dominicais na igreja da aldeia e insistindo com Joaquim para que a leia também e nela aprenda. É neste voo razante, que evoca de longe o drama de Jean Barois, que Agostinho de Hipona e Francisco de Holanda se tornam lastros, reorientando a enunciação do autor para os seus diversos

finais. Gravações de som do *Evangelho segundo João* com Luís Miguel Cintra, um dos trabalhos recentes de Joaquim, sublinham essa reorientação, a par do som do batimento cardíaco de Magdalena Montezuma no *Der Rosenkönig* de Schroeter, feito em 1986 – a actriz que viria a morrer pouco depois.

De que é feito esse “presente” que estrutura o filme? Regressados dos Açores, onde deixaram para trás um projecto de reflorestação, Joaquim e Nuno compraram no continente três hectares de terra onde trabalham todos os dias, acompanhados pelos seus cães Rufus, Bambi, Cookie e Zorra. Boa parte do filme ocupa-se do terreno, das árvores que Nuno nele planta, da agricultura que nele experimentam. E do dia-a-dia de ambos na casa da aldeia, regularmente interrompido, para Joaquim, por idas a Madrid, para a monitorização clínica dos tratamentos experimentais. Datando esse presente, a televisão mostra gregos manifestando-se em Atenas contra a austeridade ou um artista turco condenado em tribunal porque desrespeitou o Corão; e multiplicam-se no filme as referências à “crise” que cresceu desde 2008 como mais uma epidemia. Tudo isso enquanto Joaquim recebe de uma amiga uma embalagem de opióides sintéticos contra as dores ou Nuno lhe injecta Interferon e o ajuda a jantar.



O presente estrutura o filme, sob a égide de Agostinho de Hipona e de Francisco de Holanda (fotogramas reenquadrados do filme).

Os quatro cães são responsáveis por algumas das melhores imagens deste presente, brincando uns com os outros no terreno e assediando afectuosamente os dois protagonistas. É óbvio que Joaquim e Nuno têm uma relação de invulgar proximidade com os animais, mas não só com os cães: a câmara interessa-se longamente por insectos, talvez porque eles estão cá há mais tempo do que nós e nos vão sobreviver. Há, por exemplo, uma libelinha madrilenha que namora a câmara em grande plano durante três minutos, pouco saindo de campo e acabando por pousar frontalmente para ela. Através do olhar da câmara, os afectos, tão poderosos no filme, estendem-se a microcosmos inabituais, interrogando-nos sobre o lugar que o *homo sapiens*, esse enlouquecido animal, ocupa entre as espécies com quem partilha o mundo. Porém os animais do filme também falam de morte: um pombo esmagado no asfalto mas de que uma asa ainda esvoaça ao vento, restos de corpos em decomposição, a doença de Rufus. No fim o Natal está à porta. Joaquim deseja-nos boas-festas e agradece:

“Esta coisa a que chamamos Joaquim, feita de ADN e de memórias, (...) sente, enumera e agradece. Agradece ter conhecido o Nuno, agradece ter encontrado

ADN e memórias o Rufus (...). Agradece aos amigos que partiram e aos que permanecem. Agradece ao Pai”.

Creio que este Pai tem vários rostos: o do seu pai real, que aos 90 anos lhe pediu que fossem juntos ver a casa onde nasceu; o do Pai da Bíblia, aquele cuja obra Francisco de Holanda desenhou e a quem Agostinho de Hipona pedia que o iluminasse; o do Cristo que Nuno conhece sem precisar de igrejas e zangando-se com os padres. Vem aí o Natal e “os perús crescem nos aviários”, diz ele também, anunciando a consoada que se aproxima e sugerindo, num traço de humor negro, que somos todos como eles, crescendo em aviários a caminho da faca de trinchar. As derradeiras imagens, na estrada, são exactamente de uma camioneta de perús que acelera para parte incerta.

Joaquim Pinto consegue, em *E agora?...* evitar algumas das armadilhas mais comuns da auto-etnografia cinematográfica: em primeiro lugar evita a queda num exercício narcísico que roubaria ao filme a capacidade de interpelação que o caracteriza do princípio ao fim; em segundo lugar evita a sujeição a um *de profundis* onde chamaria a si todas as lamentações de Job e se queixaria do seu destino de cordeiro a imolar; em terceiro lugar evita a exarcebção da música como instrumento tautológico, que apenas

sublinharia o significado das imagens: pelo contrário, Schubert e Beethoven convivem na banda sonora com a *pop* e o *rock* que os protagonistas preferem ou preferiram, o que dá ao filme uma atmosfera compósita e complexa, não particularmente marcada pela nostalgia ou pela melancolia. São recifes que o realizador soube evitar, guiando o seu barco numa costa difícil. No fim diremos porventura, como uma vez Fellini pensou: *E la nave va*. Será a *stultifera navis*, a nave dos loucos de que falou Foucault, mas ainda assim *la nave va*.

Tabu (2012): viagem de Miguel Gomes a um paraíso perdido

“Duermen del otro lado de las puertas / Aquellos que por obra de los sueños /
Son en la sombra visionarios dueños / Del vasto ayer y de las cosas muertas”

J. L. BORGES, *El hacedor*, 1960

A PRINCIPAL ARMA de Miguel Gomes (n. 1972) é talvez a auto-ironia e a sua atitude “leve” face ao que os seus filmes são. Longe dos diferentes trilhos experimentados por Vítor Gonçalves e Joaquim Pinto, o realizador ironiza por ter ganho o prémio Alfred Bauer, de inovação, na Berlinale, com o que ele próprio considerou ser um filme *old fashion*, feito a preto e branco no antigo formato 4/3, em película da Kodak, metade do qual é quase mudo embora narrado por uma *voice over* (mais uma), muito literária, vinda de *Les deux anglaises et le continent* e do *Jules et Jim* de Truffaut, ou, mais remotamente, do *Sunset Boulevard* de Billy Wilder e dos *films noirs* dos anos 40-50. Diz ele que pretendeu, emudecendo metade de *Tabu*, homenagear o cinema sem som e especialmente o de Murnau, a quem foi buscar o título do seu último filme, de 1931: *Tabu, A Story of the South Seas*, bem como as designações das duas partes do filme, *Paraíso* e *Paraíso Perdido*, e o nome da sua protagonista, Aurora. Foi seleccionado pelos festivais de Toronto, Nova York, Sydney, Rio, Las Palmas e La Rochelle.

A inversão diegética da primeira e segunda parte de *Tabu* (2012), separadas por uma elipse de meio século, faz, aqui, a especificidade do relacionamento entre *fabula* (os acontecimentos tal como se passaram cronologicamente) e *syuzeth* (o modo como a narração deles se apropriou). Eis a *fabula*:

Um matrimónio convencional entre jovens colonos ricos, na África portuguesa de 1960, é perturbado por uma nova paixão da mulher, Aurora

– disrupção do equilíbrio inicial – que, apesar de grávida, se liga a um aventureiro, Ventura, e vive com ele uma relação que a levará a tentar fugir com ele. A fuga falha porque Aurora mata um amigo comum do marido e do amante para proteger este último e em seguida dá à luz no mato, entregando-se ao cuidado de nativas, enquanto Ventura desiste da fuga e manda chamar o marido – reposição brutal do equilíbrio inicial. Aurora regressa ao leito nupcial com uma filha nos braços e Ventura é salvo pelo falso comunicado de um movimento de libertação que reclama para si a execução do morto – uma mentira salvífica, que os inocenta, a Aurora e a ele; mas a sua aventura correu mal e acaba. Aurora e Ventura põem termo à sua relação numa dolorosa troca de correspondência e não mais se vêem. Cinquenta anos depois, na Lisboa de 2010, sentindo-se morrer, Aurora tenta rever o antigo amante para dele se despedir mas tudo falha outra vez – ele não chega a tempo a esse reencontro. Mas esse falhanço leva-o a invocar compulsivamente a ligação passada, quebrando o seu segredo e transformando-o em romance.

O *affaire* Aurora-Ventura evoca, na África portuguesa de 1960-1961, o da baronesa Karen Blixen com o caçador-aviador Denys Finch Hatton, evocado no *Out of Africa* de Sydney Pollack de 1985 (adaptado do livro homónimo de Blixen, de 1937). Mas Ventura não voa com Aurora sobre *pink flamingos*, nem o exotismo dos Masai ou um seu equivalente são o telão de fundo de *Tabu*. Em vez disso, Aurora e Ventura guardam algo de uma inocência infantil que os faz verem desenhos de animais nas nuvens do seu paraíso e ignoram ingenuamente que este está a dois passos de se tornar num inferno.

Miguel Gomes nunca antes tinha estado em África mas decidiu fazer um filme sobre o *Lost Paradise* dos retornados portugueses, muitos deles desenraizados, na segunda metade dos anos 70 do séc. XX, como *boers* ou *pieds-noirs* sem metrópole a que se sentissem ligados. A *image d'Épinal* desse *Lost Paradise* encontrou-a ele na periferia de Lisboa, num centro comercial do Cacém de Cima onde, aparentemente, retornados fizeram crescer a réplica *camp* de uma “selva” africana. E depois em Moçambique, onde só a co-produção brasileira, alemã e francesa lhe permitiu filmar: o financiamento português não chegava para tanto.

O filme abre com um prólogo em 16mm, passado no tempo do mapa cor-de-rosa, onde um explorador, viúvo inconsolável e versão livre de Capelo ou Ivens, é perseguido pelo fantasma da esposa e acaba por se lhe juntar, entrando por um rio onde um herzogiano crocodilo o devora, enquanto os seus batedores e carregadores africanos se põem a dançar, celebrando o seu

passamento num inesperado ritual. Terá o réptil passado a viver possuído pelo espírito do morto, assombrando como um espectro as personagens das duas seguintes partes do filme? Mais tarde, o marido da jovem Aurora oferecer-lhe-á um crocodilo bebé que se tornará numa quase mascote e que invoca o “triste e melancólico” réptil do prólogo. Embora o animal não desempenhe, no filme, senão o vago papel de um MacGuffin hitchcockiano, tem uma função narrativa precisa: é ele que, fugindo da casa de Aurora para a de Ventura, propicia a ligação entre os dois.

O realizador diz que o cinema não pode competir com a realidade e que, ao tentar substituí-la, está condenado a falhar. Mais lhe vale, por isso, tentar ser “honestamente irreal”. Sente-se próximo de Apichatpong Weerasethakul e do seu gosto por histórias que não são realistas nem naturalistas. Sendo *Tabu* um filme sobre a memória e o tempo, o seu crocodilo bem poderia ser um elefante, cuja esperança de vida é idêntica à do homem e a que atribuímos uma memória invulgar. Se escolheu o crocodilo, foi porque ele “já cá estava antes de nós e provavelmente nos vai sobreviver”, como os insectos de *E agora? Lembra-me*, e foi testemunha da ascensão e queda de todas as paixões humanas – uma argumentação que Apichatpong não desdenharia.

A primeira parte do filme, *Paraíso Perdido*, filmada em 35 mm, passa-se na Lisboa pós-colonial “dos nossos dias”, no fim da vida de Aurora (Laura Soveral), que, sofrendo de progressiva demência senil e imprevisíveis delírios, vive com Santa (Isabel Cardoso), uma austera empregada africana, e passa o tempo a socorrer-se junto da vizinha, Pilar (Teresa Madruga), católica, mais nova e que se envolve em causas sociais. Além de se preocupar cada vez mais com a idosa vizinha, Pilar tenta não magoar um amigo pintor, cujos quadros só por delicadeza pendura nas paredes. Quanto a Aurora é, aqui, tão caprichosa como uma antiga *star*, ainda desejava de ter um mundo a seus pés (o mundo que lhe resta, o de Santa e Pilar). Ironia suplementar: quem paga o trabalho de Santa e as despesas e mesada da velha senhora é a sua filha ausente no Canadá – nascida décadas antes no *Paraíso* extinto, a segunda parte do filme. As relações entre Aurora, Santa e Pilar têm, na primeira parte, um sabor almodovariano, vivendo mais da atmosfera e dos diálogos do que da acção. A câmara pouco se move, mas movem-se por vezes coisas inesperadas – por exemplo no longo plano com o fundo rotativo do casino, onde Aurora perdeu tudo e conta a Pilar o sonho com “macacos peludos” que ali a levou.

À beira da morte, Aurora pede a Pilar que encontre um Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), de quem, só depois o saberemos, se despediu para

sempre há uma eternidade, mas que quer rever uma derradeira vez. Num último delírio, diz a Santa que vá a casa tratar do crocodilo – não vá ele comer “um dedo” (leia-se no “dedo” o que se quiser) ao seu velho ex-amante. Na mente de Aurora, o passado morto ressuscitou e invade o presente que se esvai.

Pilar encontra o desconhecido abandonado num lar do Cacém, mas ambos chegam tarde ao hospital – Aurora já morreu. Depois do funeral, de regresso ao lar, Pilar sugere que tomem um café no centro comercial da “selva” *camp* e o homem faz ali, falando de Aurora, a declaração que abre a segunda metade do filme: “Ela tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu”, gémea da frase de abertura de Blixen no *Out of Africa*: “I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills”. De um grande plano de Ventura “nos nossos dias” passamos para outro de Aurora na África portuguesa de 50 anos antes, onde ficaremos até ao fim do filme, acompanhados pela *voice over* do narrador: do *Paraíso Perdido* passámos ao *Paraíso* ficcional de antes da irreparável perda, onde Aurora vive o seu episódio de paixão, e *Tabu* transforma-se num filme sobre a memória e o tempo, seus pesadelos e fantasmas. É também um filme sobre coisas desaparecidas: a personagem e a África colonial.

I had a farm
in Africa

A opção por contar a história em acédia e à rebours – começando pelo fim da vida de Aurora, que ora perde todo o dinheiro no casino, ora acusa a empregada (que frequenta aulas de alfabetização e lê o Robinson Crusoe) de a perseguir com macumbas, ora procura desesperadamente a ajuda da vizinha – dá à evocação africana que vai seguir-se o valor de um vasto *flash back* autónomo e sem retorno, onde ganha inteligibilidade o que veio a ser o destino e o devir dos dois ex-amantes. Numa das entrevistas que concedeu em torno do filme, e que aqui citamos de memória, diz o realizador:

“O que marca o filme é ser em duas partes, como outros meus. (...) O sonho estranho de Aurora na primeira é uma chamada, um apelo à ficção que chega na segunda. (...) A segunda é quase uma sessão de espiritismo: falar com o passado é quase como falar com mortos”.

A segunda metade do filme, *Paraíso*, filmada em 16 mm no Gurué moçambicano, ocupa-se da Aurora de 1960-1961 (agora Ana Moreira) e evoca a ligação entre a então jovem senhora, rica herdeira de uma plantação de chá e que está grávida do marido, e Gianluca (agora Carloto Cotta), então anódino aventureiro e baterista de banda musical. Tudo se passa na fazenda

próxima do imaginário monte Tabu. Quando, nessa segunda parte (num mudo tecnicamente pouco mudo: não há diálogos, mas há a *voice over* do narrador e música), Miguel Gomes filma a vida insustentavelmente leve dos brancos no seu paraíso, põe-os a andar de bicicleta em estradões secundários como o triângulo amoroso de *Jules et Jim*. Quando filma a felicidade dos amantes no seu *misbehaviour*, põe-os a caminhar, apressados, entre árvores num campo acidentado, como o casal derivante e a caminho da sua perda em *Pierrot le fou*. Mais que citações, são talvez apropriações pessoais de uma *ekphrasis* inter-cinemática, de um modo de fazer característico dos primeiros anos daquela *nouvelle vague*.

A "homenagem" de Miguel Gomes não se limita, portanto, ao cinema mudo e a Murnau: é mediada por Truffaut e Godard, onde também encontramos os *travellings* do cineasta de *Aurora* e *Nosferatu*, e está próxima de algum cinema de Oliveira (digressão de imagens sob narração em *Singularidades de uma rapariga loura*). E há outras referências dispersas: o bigode do Gianluca de 1960 pode evocar o de Errol Flynn ou o de Gérard Philippe em *Les grandes manœuvres*, como a jovem Aurora vestida para caçar pode recordar a Katharine Hepburn de *African Queen*. A própria África de Miguel Gomes é a do *King Solomon's Mines* de Haggard ou do *Mogambo* de John Ford e dos filmes da Hollywood dos anos 50, uma África sucessivamente fabricada por ficções, sem esquecer os filmezinhos domésticos feitos por africanistas que filmavam os seus casamentos, caçadas e baptizados. E a jovem Aurora é suposta ter sido conselheira técnica de um imaginário filme chamado *It will never snow again over Kilimanjaro*, um título que glosa *The Snows of Kilimanjaro* de Ernest Hemingway. Diz o realizador, que gosta de se referir aos seus filmes como comédias musicais contaminadas por outros géneros:

"A África que filmei está mais próxima do *Feiticeiro de Oz* do que de qualquer realidade. (...) Não tentei refazer Murnau nem Tarzan e ainda menos dar uma lição de história, fazer um panfleto ou um documentário contra o colonialismo". (...) "Vi e digeri muitos filmes, mas eles nem sempre se mantêm claros na minha cabeça, estão vagamente misturados, como fantasmas (...). Deixemos os fantasmas de outros tempos entrar no filme que estamos a fazer".

Em *Tabu*, ele evita a abordagem política do colonialismo, vendo neste uma oportunidade para evocar, através de uma colecção de *images d'Épinal*, os comportamentos leves e irresponsáveis dos jovens colonos da época: para

ele, o ventre de Aurora, que vai crescendo ao longo da segunda parte do filme, é “uma bomba relógio que acabará por explodir, como a situação política nas colónias portuguesas da época”. Mas o filme teve de ser repensado a meio caminho, porque não lhe faltaram nem o imprevisto nem a catástrofe financeira que obriga um realizador a reduzir drasticamente o seu projecto. Como explicaram Rui Poças (director de fotografia) e Vasco Pimentel (responsável pelo som) numa entrevista ao *Libération*:

“Entre as duas partes voltou a haver crise de produção (já não foi a primeira): o produtor disse-nos que estava excluído ir filmar em África, não havia dinheiro, era preciso esperar um ano ou dois. O *script* moçambicano previa um casamento com cem figurantes, quantidade de casais a dançar, a noiva devia chegar sentada num elefante, devíamos filmar em dez *décors* diferentes (...). Reunimos, o Miguel deitou fora o argumento africano e decidimos partir quase sem meios, sabendo que íamos ter de reinventar toda a história em profundidade; e foi isso que fizemos, improvisámos”.

Típica reconfiguração de projecto devido a problemas financeiros da produção. O próprio Miguel Gomes resume como fez então, numa entrevista do mesmo jornal:

“[Na parte africana de *Tabu*], por vezes toda a equipa técnica entrou em campo para criarmos aquela micro-sociedade colonial e a câmara filmava sem ninguém atrás dela (...). Escrevíamos as cenas em *post-its* e eu por vezes não sabia o que ia fazer delas na montagem (...). Sabia que teria de reescrever a voz off na montagem, para estruturar a matéria filmada às escuras”.



Aurora (Laura Soveral) no *Paraíso Perdido* de *Tabu*. Gianluca (Carloto Cotta) e Aurora (Ana Moreira), 50 anos antes, no *Paraíso* (fotogramas reenquadrados do filme).

A aventura africana foi, assim, dia-a-dia improvisada por aquilo a que o realizador chama o seu comité central: ele próprio, a co-argumentista Mariana Ricardo, o assistente de realização Bruno Lourenço e o montador Telmo Churro. Mas nada disto retirou projecção ao filme: no *Le Monde*, Jacques Mandelbaum escreveu mesmo que *Tabu* “é um filme de uma colossal ambição sobre a construção e o declínio do imaginário ocidental”, e Aureliano Tonet descreveu-o como um *film-fleuve*, comparando-o com *O Rio* de Jean Renoir, o filme preferido de Miguel Gomes. O realizador percebeu os poderes do falso e por isso os tiros de *Tabu* soam tanto a pólvora seca como os de *À bout de souffle*, do Godard de 1959. Ao mesmo tempo o filme esboça uma conversa fascinada com o antigo cinema, restabelecendo um laço só aparentemente *naïf* com as suas lágrimas e suspiros e, ainda, reaprendendo com as modernidades de há mais de meio século. Sobre a opção pelo preto e branco e pelo formato 4/3, lembra Rui Poças:

“A opção pelo preto e branco foi feita logo de início mas tornou-se hoje um luxo, há pouca escolha de película e em Portugal já nem há laboratórios que a revelem. O 16 mm moçambicano foi revelado num laboratório alemão que ia fechar dois meses depois. Mas usámos negativo verdadeiro nas filmagens e verdadeiro preto e branco para as cópias. Quanto ao formato 4/3 foi o formato original do cinema, é a chave da relação com o antigo mudo”.

Para além de querer fazer um melodrama agridoce a preto e branco, o realizador quis abordar com ironia, sublinhada pelo *ritornello* do piano de Joana Sá, a memória nostálgica de retornados que perderam o *paraíso* e com ele se perderam a si mesmos. Ao fazê-lo, idealizou uma África colonial que, se fosse a cores, seria rosa. Mas quis também que o dispositivo cinematográfico fosse moderno, que a evocação fosse feita de fragmentos, que os *voltefaces* das personagens dispensassem a retórica explicativa e que os conteúdos fluíssem sem grande continuidade nem dramatização até ao seu final feito de *clichés* emocionais. Anacronismos e incongruências menores retiram a *Paraíso* o rigor de filme de época – que o realizador não quis fazer – e são parte dessa anamnese tardia e pessoal em que a memória amalgama e confunde sem por isso perder o seu sentido ou o seu *norte*.

Que filme vê Pilar comovidamente, no início da primeira parte de *Tabu*? Decerto o prólogo, ou talvez a sua segunda parte – a invocação de um *misbehaviour* amoroso na África colonial de 1960, hipostasiada pela memória de Gianluca: parte de um mundo irrecuperável porque tudo o vento

levou. Ou, como sugere o próprio Miguel Gomes, *Paraíso* é a cinematização do que Pilar e Santa “vêm” na narrativa de Gianluca, uma espécie de alucinação.

Deste lado da ressurreição (2011): viagem de Joaquim Sapinho ao pietismo flagelante

“...Antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*”

J. L. BORGES, *El hacedor*, 1960

É OUTRO O JOGO de Joaquim Sapinho (n. 1965) em *Deste lado da ressurreição* (seleccionado pelo festival de Toronto, pela Mostra Internacional de Cinema de S. Paulo e mostrado ainda no Harvard Film Archive e no Anthology Film Archives de Nova York). Nas palavras do realizador, tratou-se aqui de filmar o invisível, o mergulho silencioso de cada um em si mesmo; para Sapinho, o cinema que apenas filma “o que ali está”, diante da câmara, é tautológico e, à la limite, inútil. Diálogos intimistas e minimalistas, planos lentos, *faux raccords* e ausência de continuidade nos campos-contracampo, grande proximidade entre a câmara e os corpos e rostos dos actores marcam o filme. O cineasta diz ter restabelecido aqui um laço com o seu primeiro filme de escola, que também era um “filme de mar” e que começou a trabalhar a ideia de *Deste lado da ressurreição* em 1998, não muito depois de *Corte de cabelo* (1995). O projecto, então intitulado *A Regra*, obteve financiamento estatal em 2000 mas as primeiras filmagens esperaram até 2007 (pelo meio meteram-se *A Mulher polícia*, de 2001, e a pós-produção de *Diários da Bósnia*, de 2005) e foram várias vezes interrompidas porque Sapinho não encontrava o seu protagonista nem estava satisfeito com as imagens da água. Retomaram em 2009. Em 2012, já com o filme nas salas, parecia querer continuar a filmá-lo, voltando ao Guincho com Pedro Sousa (o actor principal, ex-campeão de *surf*) para fazer mais planos que já não poderia usar, como se estivesse a acrescentar material para um *redux*, uma próxima ressurgência, o *brought back* de um projecto interminável.

O que acontece no filme? Um jovem surfista que se afastou da mãe e da irmã depois da morte do pai, também ele surfista, regressa às águas do Guincho após uma longa ausência, supostamente na Austrália – mas de facto após uma iniciação religiosa entre franciscanos do Convento dos Capuchos, na serra de Sintra, poucos quilómetros acima da praia. É na água que a conversão começa: como dizem agnosticamente os surfistas de antes da revelação, “Deus é o mar e a praia é a nossa Igreja”. Se há um livro que influencia o filme, é talvez *La pesanteur et la grâce*, de Simone Weil (1947), resultante dos blocos de notas da autora e que ela nunca pretendeu editar, legando os manuscritos a um amigo que acabou por organizá-los para publicação póstuma (ela morreria em 1943). O que Weil ali escreve, em forma de aforismos, é uma experiência de revelação, de conversão. “É descendo que se sobe”, diz Sapinho, glosando-a genericamente e referindo-se aos sucessivos mergulhos do seu surfista na água verde do Guincho. O realizador tentou filmar um par de hierofanias como as entendeu Mircea Eliade (1965): o dia-a-dia torna-se no *locus* de místicas revelações e objecto de um “realismo espiritual”, propiciando uma espécie de *Close Encounters of Another Kind*. *Sinopse*

O monje-surfista de Sapinho chama-se Rafael, como um dos mais icónicos arcanjos da tradição testamentária, “rosto do nosso rosto” como sobre ele escreveu Marc Lorient, que voa *de um mundo para o outro*, como dele diz Milton em *Lost Paradise*: é ele o *Angelus nostræ medicus salutis* e o guia de todos os caminheiros que buscam a divina luz. Sapinho quis que o arquetípico anjo da guarda, que no filme também evoca iconicamente uma imitação de Cristo, se re-convertesse à mortificação pietista do Monte da Lua do séc. XVI. Mas esse é o principal mistério para o qual o filme não fornece qualquer chave: por que razão um jovem surfista do séc. XXI adoptaria para si o látego auto-punitivo do paradigma romano medieval? Neste advento da Era Aquariana, ele bem poderia estar em processo de conversão budista, acrescentando-se a todos os Jaimal Yogis, Ross Anthony e Greg Gutierrez deste mundo, que se esforçam por relacionar *Zen* e *Surfing* (veja-se, do primeiro: *Saltwater Buddha – a surfer’s quest to find Zen on the sea*), ou tornando-se adepto da *dark green religion* de Bron Taylor, ou ainda fundando no Guincho uma congregação neo-cristã como a da californiana Huntington Beach. Porquê ter trocado o *Zeitgeist* neo-hippie pelo do pietismo do séc. XVI? Aparentemente, Sapinho quis evitar que a conversão do seu Rafael pudesse ser confundida com qualquer mania provinda da *New Age*, da *Age of Aquarium* ou de qualquer dos proto-misticismos seus

sucedâneos, o que condenaria o surfista a encarnar uma simples variante de personagem de série televisiva. O antídoto contra esse risco de contágio terá sido o pietismo auto-mortificador, com selo de garantia de catolicidade (embora hoje semi-arrumado no museu de cera da Igreja) e com outro peso no historial das conversões.

Alguma crítica considerou implausível a ligação entre o *surf* e o convento, a passagem entre *aquela* mundo inicial e *este* mundo confessional. Mas o próprio realizador propôs uma narrativa simples dessa passagem – a narrativa de uma visão: uma vez, no Guincho, percebeu que surfistas locais iam dormir nas ruínas dos Capuchos e subiu a serra com eles, saltou o muro do convento e sentou-se no claustro, decidido a pernoitar ali. De súbito, acrescenta,

“...veio um (...) nevoeiro (...) que num segundo fez desaparecer o claustro e depois o próprio convento. Na confusão das portas e das janelas escondidas vi os monjes nas suas tarefas quotidianas (...), totalmente absorvidos numa oração interior (...). Eu sabia que o Pedro Sousa era um desses monjes. Foi assim que começou o *Deste lado da ressurreição*”.

O filme é composto por dois blocos principais acentuadamente experimentais, a que se acrescenta um terceiro: o primeiro bloco é o do *surf* no

Três blocos

Guincho, filmado na água com uma câmara *bricolée*. Todas as tonalidades do verde do mar local passam para o filme, por vezes gerando, a câmara na água, genuína pintura abstracta em movimento, onde o protagonista espera por uma onda ou se afunda, então rezando submerso ou quase morrendo afogado, talvez na esperança de ressuscitar ali mesmo. Sapinho obteve, no mar do Guincho, imagens que se aproximam da saturação de luz tarkovskiana, misturando figurativo e abstracto e apostando numa espécie de iridescência que ele refere como “esplendorosa”. A inscrição maior que o filme deixa no espectador é porventura a dessas imagens de Nuno Cardoso, o engenheiro-surfista responsável pelas filmagens com a câmara sub-aquática, que inventou para ela uma caixa de protecção e esteve todo o tempo na água com Pedro Sousa. E também, noutra registo, o som de Mário Dias e Nuno Carvalho, artefacto inteiramente pós-produzido, porque Sapinho diz ser “um cineasta do mudo que depende totalmente do som” e que gosta de tratar este último “como uma escultura” autónoma, concebida em paralelo com a banda imagem.

O segundo bloco é o da iniciação de Rafael à vida no convento, filmado à luz de velas de dois pavios nos estreitos espaços das celas, capela e corredores daquela arquitectura gélida e pobre de finais do séc. XVI, originalmente forrada a cortiça. Ao “cinema do corpo”, mais do que de personagens, acrescenta-se aqui o “sonambulismo acordado” do primeiro Philippe Garrel. O surfista em conversão passa meia hora de filme a flagelar-se na obscuridade de um quase-sepulcro e a formular a matricial disponibilidade do novo servo de Deus: “Senhor, aqui estou. Só te tenho a ti. Que queres que eu faça?” Sapinho reabriu imaginariamente, para os monjes que “vira” no nevoeiro, uma casa reclusiva destinada à sobrevivência pietista, à pobreza e à mortificação, coisas vindas do paradigma franciscano tardo-medieval, e que funcionou como convento entre 1560 e 1834 (data em que a revolução liberal o fechou). A opção por não usar luz artificial e por não escolher um suporte mais sensível, dá à cor e à textura da imagem um sabor pouco contrastado e que tende para o monocromático ou para a saturação, afastando-se do que foi, aqui, a matriz imagética do realizador – os *chiaroscuros* de Georges de La Tour, que também encontramos, com outras expressões, em Caravaggio ou em certos retratos de Rembrandt, e sobre os quais Vittorio Storaro tanto reflectiu em *Scrivere con la luce*.

O terceiro bloco, mais próximo do mundo “banal” embora muito filmado no registo de “cinema do corpo”, é o de Inês, irmã mais nova (Joana Barata) e da mãe (Sofia Grilo) do protagonista: vivem juntas num apartamento; a irmã está a concluir o ano escolar, à beira de férias de verão, quando lhe dizem que Rafael voltou e está a viver numa caravana, entre ruínas, no Guincho (as ruínas junto à praia fazem *raccord* com as do convento). Passa a procurá-lo seguindo para a praia na sua *vespa* vermelha, até que o encontra, mas ele pouco fala com ela – está a meio da sua viagem interior e não sabe ou não quer explicar-lhe o que se passa consigo: incomunicabilidade da conversão. Inês espera poder passar o verão na caravana e aprender *surf* com o irmão, sem saber que ele voltará a desaparecer para o convento e para a longa noite da sua nova entrega. Perto do fim, a mãe junta-se à filha na caravana mas Rafael evita-as, foge ao encontro. Depois, em casa, Inês ouve alguém tocar à porta. Terá sido ele. Mas ela não vai abrir e o filme acaba. Terá sido ele, ou a porta é ali um objecto que se anima, como em certo Kieslowski – o computador no primeiro filme do *Decálogo* – ou como a poltrona de Lezama Lima em *Paradiso?* Neste bloco, em casa da mãe e da irmã, cortinados e panos leves de cores fortes, encontrados por Patrícia Ameixial, invadem o ecrã e evocam irresistivelmente a pintura de Mark

Rothko. Uma nota em *hors-texte*, se houvesse *hors-texte*: a escola de Inês é a carismática Padre António Vieira, de 1959/64, desenhada por Rui d’Athouguia, co-projectista do Bairro das Estacas e da sede da Gulbenkian, que Sapinho filmou, namorando a sua fotogenia, antes das intervenções da Parque Escolar.

O modo como Sapinho filmou o mar e o convento repõe a velha questão foto-cinematográfica do *realismo* e do *artifício*: o cinema cria as suas imagens usando o mundo como matéria-prima, como material pró-fílmico oferecido e disponível. O enquadramento, a luz, o movimento da câmara, a sua distância face ao objecto filmado, a montagem, ora privilegiam a “crença no mundo” (o cineasta quer ser fiel à imagem do mundo que o olhar humano conhece e trabalha em prol do *realismo*), ora a “crença na imagem” (o cineasta cria um mundo próprio de imagens que se sobrepõe ao que o olhar humano capta do mundo e trabalha em prol do *artifício*). Ao mesmo tempo, contrariando esta diferença, a indexicalidade da imagem foto-cinematográfica propõe sempre a indistinção dos dois registos, das duas intenções. Sapinho apoia-se nessa indexicalidade, em tempos pilar do *realismo ontológico* de Bazin, para defender que o seu modo de filmar revela o que o mundo “realmente é” – não uma imagem *artefacta*, mas o mundo real na sua essência e como nunca o tínhamos visto. O resultado desta tentativa é, porém, diferente nas imagens da água e nas do convento. Apesar de tentar filmar o mar e o convento como nunca os tínhamos visto, a diferença entre o primeiro e o segundo depende do *artifício* que a técnica usada permite fabricar. As imagens do surfista na água produzem um efeito próximo do *realismo* baziniano; as imagens do convento resultam muito mais artificiais, porque nem a luz nem a sensibilidade do suporte garantem o mesmo efeito de realidade.

Já Kubrick filmara cenas apenas iluminadas a velas no seu *Barry Lyndon* de 1975, porque queria reproduzir interiores no genuíno ambiente do séc. XVIII. Para o fazer, mandou adaptar a uma câmara Mitchell BNC lentes de câmara fotográfica Planar, da Zeiss, de 50mm e com f/0.7, especialmente feitas para as alunagens do programa Apolo da NASA (tratava-se de lentes muito rápidas e preparadas para muito baixas luminosidades). A adaptação incluía sistema de *zoom* que, com duas rotações, focava de infinito a 150 cm. Kubrick queria aproximar o seu filme da pintura de Watteau, Gainsborough e Hogarth (veja-se *The Country Dance* deste último, de 1745, cuja luz e ambiente Kubrick tentou transportar para o filme) e desejou animar numerosas cenas a partir de telas destes e de outros autores – não só no que respeita aos enquadramentos e à luz natural, mas também ao movimento,

expressão corporal e atitudes das personagens, suas poses e roupas. O filme, hoje reconsiderado um dos melhores trabalhos do realizador, foi friamente recebido na época, mas valeu-lhe uma carta entusiástica de Akira Kurosawa – o japonês declarava-se rendido, precisamente, ao seu pictorialismo.



Rafael (Pedro Sousa) nas águas do Guincho. À direita: "Praying hands" de Albrecht Dürer



Velas de dois pavios nos Capuchos de Sapinho. Estudo de Caravaggio para *O beijo de Judas* (c. 1602). Cena iluminada a velas em *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, 1975.

O que surpreende talvez neste Sapinho é a sintonia profunda entre o itinerário do seu Rafael e a jornada do protagonista das mais arquetipais estruturas narrativas: o filme inicia-se no mundo normal e protegido do surfista, as águas do Guincho, líquido ambiótico que acolhe as suas rotinas no que parece ser uma situação de equilíbrio homeostático entre ele próprio e o seu *habitus*. Mas nessas águas está em curso uma disrupção fabulosa – a sua conversão: o *locus amoenus* do surfista vai tornar-se no lugar onde ocorre a hierofania de Eliade. O surfista responde ao apelo ou à chamada para a aventura espiritual e, atravessando um determinante limiar, entra como noviço no convento – uma genuína descida à gruta ou à cave onde vai enfrentar o antagonista (ele próprio) num combate decisivo (a mortificação e a auto-flagelação). Separou-se do seu mar e escolheu iniciar-se ou ser iniciado a uma crença que é um novo modo de vida: entre o Guincho e os Capuchos encontrou a sua estrada de Damasco.

Uma jornada arquetipal

O convento é o mundo especial dessa iniciação, um mundo de trevas e de noite agostiniana. Ali, é apoiado por um mentor (o prior ou um irmão mais velho) que o acompanha como director de consciência e que lhe oferecerá o objecto salvífico (o seu livro de horas). Grande parte desse percurso é filmado em planos estáticos, sublinhando convencionalmente a cumplicidade entre *stasis* e ascese. Concluída a iniciação num percurso em que o protagonista quase morre (simbolicamente), recebe o seu hábito conventual – o prémio – e torna-se possível que regresse à família, pelo menos de visita (será ele quem toca à porta da irmã e da mãe no fim do filme, um pouco como o filho pródigo), mas transfigurado pela prova e tornado mestre de dois mundos – o do *surf* e o do retiro pietista. Conclui-se o ciclo mais típico dos ritos de passagem de Van Gennep: *separação, iniciação, regresso*, mesmo se o regresso é incerto e ambíguo. A “jornada do herói” reencontra a matriz suméria do *Gilgamesh* e estamos, portanto e também, paredes meias com o universo de Propp – o do conto maravilhoso – e com o de Todorov: *equilibrium*, *disrupção*, reconhecimento da *disrupção*, regresso ou instauração de um novo *equilibrium*. É caso para dizer: *chassez le vieux récit, il reviendra au galop*.

Pelo modo como procura a transcendência, o filme presta-se a ser visto como o conto da imparável conversão de um *alter-ego* de Sapinho, não às ecuménicas *Universiæ Ecclesiæ*, à *Ecclesia Dei* ou a uma das heresises, por vezes magníficas, que sempre viveram nas suas margens, mas à sua tão ibérica e localista versão auto-flageladora e pietista de finais do séc. XVI. Tal escolha não está isenta de riscos: a conversão de Rafael, surfista e quase arcanjo, é uma redução exótica e deliberada do protagonista a *essa* estirpe datada e regional da crença, tão anacrónica como seria o seu ingresso como noviço num *béguinage* medieval ou a sua transfiguração num cátaro do Languedoc. O pietismo auto-flagelador dos capuchinhos pode ser entendido como uma cama de Procusto masoquista e um ninho de auto-violência para a (ainda) contemporânea fome de divino.

Seja o que for que o levou do mar ao convento, Rafael está em contacto com o que Rudolf Otto designou de *numinoso* (do latim *numen*), a percepção de um sobrenatural atraente e inquietante que lhe pede uma purificação sacrificial: ele dar-lhe-á resposta positiva pela oração, aprendendo a viver com o sagrado que percepcionou, e pela oferta de si mesmo como *saucer*, bode expiatório das culpas próprias ou alheias, através da mortificação. Essa jornada individual assume a forma de um ritual de *life crisis*, no termo do qual será recebido por uma nova *communitas*. Em Eliade

*A cabana
de Eliade*

encontraremos a melhor explicitação deste percurso: o conventinho é a *cabana iniciática da floresta* de que ele fala a propósito da fenomenologia da iniciação e dos ritos de passagem (*loc. cit.*, 160-161), onde a morte simbólica do neófito implica uma regressão ao estado fetal, um *regressus ad uterum*, e precede a sua ressurreição como homem novo ou o seu segundo nascimento. Para que o guião iniciático se cumpra, tem de haver morte da condição profana do neófito e seu renascimento no mundo sagrado (*loc. cit.*, 167). É esse o itinerário de Rafael no filme de Sapinho: do baptismo nas águas do Guincho à iniciação neófito na cabana da floresta. Ainda nos termos de Eliade, extrapolando-os para aqui: o mar e o convento são, no filme de Sapinho, lugares “sagrados”; os espaços da mãe e da irmã pertencem ao mundo “profano”.

O principal mérito de Sapinho, nos dois blocos “sagrados” de *Deste lado da ressurreição* – o da água e o do convento – é o de ter tentado furar o espesso manto de imagens irrelevantes que nos rodeia e nos impede de ver o que, para além desse manto, também é visível. Figurar e dar forma a esse “invisível” é um esforço que conhecemos desde a Grécia clássica, e a que certa fileira de cineastas, na esteira de pintores e fotógrafos, se manteve fiel. Sapinho precisava de evitar as imagens do *surf* televisivo e a sua gramática elementar, bem como as figurações “artísticas” decorrentes dessa telegenia, sob pena de nada conseguir acrescentar a uma imagética do *surf* que, mal nasceu, se tornou convencional. E não queria usar as “sugestões emotivas da arte sacra da Contra-Reforma” (frase de Italo Calvino) no convento, quer por fidelidade à *via capuchinha*, quer porque as imagens dessa arte eram sempre uma via para remontar ao seu significado pré-estabelecido, em vez de serem imaginadas pelo próprio fiel (como Loyola defendeu). Se, no convento, a sua inspiração foram os *chiaroscuros* da pintura renascentista, na água foi o desejo compulsivo de romper com o império da televisão.

Bibliografia

Autores e textos citados

- A.A.V.V. (séc. VIII-IX) *O Livro das Mil e Uma Noites*, Lisboa, Estúdios Cor, 6 vol., Lisboa, 1958-1962. Intr. de Aquilino Ribeiro, tr. de António Sousa, Branquinho da Fonseca, Cabral do Nascimento, Carlos de Oliveira, David Mourão-Ferreira, Domingos Monteiro, Irene Lisboa, João Gaspar Simões, José Pedro Andrade, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis, José Saramago, Maria Franco, Nataniel Costa, Patrícia Joyce, Urbano Tavares Rodrigues, outros. Ilustrações de Alice Jorge, António Charrua, Bartolomeu Cid, Bernardo Marques, Cândido Costa Pinto, Carlos Botelho, Cipriano Dourado, Fernanda Garrido, Fernando Azevedo, Fernando Conduto, Jorge Martins, Júlio Gil, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Manuel Lapa, Maria Keil, Maria Velez, Paulo-Guilherme, Sá Nogueira, Vaz Pereira, outros.
- A.A.V.V. (1958), *Internationale Situationniste* n.º 1, Junho de 1958, disponível na url <http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- A.A.V.V. (1966), *L'analyse structurale du récit*, *Communications* n.º 8, reed. Paris, Du Seuil, col. Points, 1981.
- A.A.V.V. (1968), «O ofício do cinema em Portugal», parcialmente publicado in Bénard da Costa, João, *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, 61.
- A.A.V.V. (1990), *La Bible de Jérusalem*, «Introduction aux évangiles synoptiques», Édition du Centenaire, Paris, Les Éditions du Cerf, 13.ª ed., 1990, pp. 1407-1413.
- A.A.V.V. (1991), «Image», in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, coord. André Lalande, Paris, P.U.F.
- A.A.V.V., *Intermedialités* (desde 2003), revista on line do Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), Université de Montréal, <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>>, (re-consultado em Janeiro de 2016).
- A.A.V.V. (2003), *Eidolon*, Dictionnaires Le Robert, disponível na url: <http://robert.bvdep.com/public/vvp/Pages_HTML/EIDOLON.HTM>, (re-consultado em Janeiro de 2016).
- A.A.V.V. Le comité invisible (2007), *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique Éditions.
- A.A.V.V., Georgia State University, Atlanta (2011), *Rendering the Visible, Doctoral program in Moving Image Studies*, url: <http://communication.gsu.edu/movingimagestudies> (re-consultado em Janeiro de 2016).

- A.A.V.V. (2013), *Film-Philosophy Conference*, url: <<http://www.filmphilosophy.com/conference/index.php/conf/2013>>, (re-consultado em Janeiro de 2016).
- A.A.V.V. UNESCO (2001), *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, Novembro de 2001.
- A. desconhecido (...), *Gilgamesh*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Nova Vega, 1989.
- ABREU, Maria Fernanda de (2015), «Nos 400 anos do Quixote», texto introdutório a *Dom Quixote de la Mancha*, tr. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Pub. Dom Quixote.
- ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*; tr. brasileira *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio (1996), «L'immanenza assoluta», in *Aut-Aut*, n.º 276, 1996, 39-57.
- (1990), *La comunità che viene*, Torino: Einaudi, trad. fr. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990. Também in *Multitudes – revue politique artistique philosophique* url: <<http://multitudes.samizdat.net/>>, em linha desde Maio de 1990 (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (2000), *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Payot, Petite Bibliothèque Payot/Critique de la politique, p. 89.
- ALLEAU, René (1989), «Magie» («2. Magie et préhistoire»), Paris, *Encyclopædia Universalis*, corpus, vol. 14, 259-262.
- ALLEN, M. J. B. (1989), *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*. Berkeley- Los Angeles: University of California Press.
- ALMODÓVAR, Pedro (2011), «El abismo Almodóvar», entrevista por Ángels S. Harguinday, in *El País Semanal*, 21 de Agosto.
- ANDERSON, Graham (2000), *Fairytales in the ancient world*, Londres e N. Y., Routledge.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de (2004), *Entretenimento inteligente – o cinema de Billy Wilder*, Universidade Federal de Minas Gerais, ed. UFMG.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1962), «Caminho da manhã», *Livro sexto; «Quando» Dia do mar*, in *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975.
- (1962-1967), «Arte Poética I» (revista *Távola Redonda*, segunda série, Dezembro de 1962, republicada em *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967, com alterações e em *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975).
- (1963-1967), «Arte Poética II» (revista *Távola Redonda*, segunda série, Janeiro de 1963, republicada em *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967, com alterações e em *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975).
- ANDRZEJEWSKI, Jerzy (1957), *The Inquisitors*, Alfred A. Knopf, 1960.
- ANTONIONI, Michelangelo (1983), «Le réalisateur et l'électronique», entrevista de Anna Maria Mori, in *Écrits*, Paris, Images modernes, 2003, p. 165.
- ARASSE, Daniel (2000), *Não se vê nada* (orig. *On n'y voit rien*, Paris, Denoël), Lisboa, KKIM, col. Imago, 2014.
- ARENDT, Hanna (1958), *The Human Condition*, The University of Chicago Press. Tr. fr. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 (a ed. cit. é de 2001).
- (1961), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- ARISTARCO, Guido, (1951), *História das Teorias do Cinema*, Lisboa, Arcádia, 1961.

- ARISTÓTELES (c. 335-323 a. C.), *A Poética*. Tr. port., prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf (1932), *Film als Kunst (O Cinema como Arte)*, Berlin, Ernst Rowohlt. Edições: 1974, 1979, 2002.
- (1954), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974.
- (1969), *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.
- ARROBA, Álvaro (2012), «Going South: IndieLisboa 2012» in Sight & Sound disponível na url: <<http://www.bfi.org.uk/news/sightsound/indielisboa-2012>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- ASTRUC, A. (1948), «Naissance d'une nouvelle avant-garde», in revista L'Écran français, 30 de Março.
- ATWOOD, Margaret (1985), *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Random House Canada.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- (1997), *La guerre des rêves: exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil.
- (1998), «La vie comme récit», in *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages/Poche, 39-74.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIÉ, Michel, VERNET, Marc (1983), *Esthétique du film*, 1.^a ed. Paris, Nathan; 3.^a edição (aqui cit.), Paris, Armand Colin, 2008.
- , e MARIE, Michel (1989), *L'analyse des films*, Paris, Nathan.
- , (1989), *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.
- , (2003) *Ingmar Bergman. "Mes Films sont L'explication de mes Images"*, Paris, Cahiers du Cinema, 165. V. também, do mesmo autor, *Du Visage au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
- (2005), «Humeurs. Éloge de la mélancolie», in *Cinéma*, 02 (9): 72-89.
- (2012), *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin.
- (2016), «Feintise, fiction, figure: l'opération figurative au cinéma», in *La Part de l'Œil*, revue de pensée des arts plastiques, n.º 30, 2016-2017, dossier Arts plastiques / cinéma, Bruxelles, pp. 19-27.
- AUSTIN, J. L. (1962), *How to do Things with Words*, Oxford University Press.
- AZCÁRATE, Asunción López-Varela; ZEPETNEK, Steven Totosy (2008), «Towards Intermediality in Contemporary Cultural Practices and Education», in *Culture, Language and Representation*, Cultural Studies Journal of Universitat Jaumei, ISSN1697-7750. Vol. VI, pp. 65-82.
- BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves*, ed. J. Corti.
- (1943), *L'air et les songes*, ed. digital da Université du Québec à Chicoutimi, url: <<http://bibliotheque.uqac.ca/>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.
- (1948), *La Terre et les rêveries de la volonté*, ed. digital da Université du Québec à Chicoutimi, url: <: <http://bibliotheque.uqac.ca/>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BACON, Francis (1624), *Nova Atlantis*, disponível na url <<http://www.gutenberg.org/files/2434/2434-h/2434-h.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BADIOU, Alain (1998), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Du Seuil, p. 14.

- (2003) *On Beckett*, editado por Alberto Toscano e Nina Power, Manchester, Clinamen Press. O texto aqui citado, «Being, Existence, Thought: Prose and Concept», pp. 79-112, é extraído do *Petit manuel d'investhétique*, Paris, Du Seuil, 1998, pp. 147-168.
- (2009), «Platon: la caverne», Seminário, *Pour aujourd'hui: Platon!*, url: <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/08-09.htm#_ftn5> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- e DE BAECQUE, Antoine (2010), *Cinéma*, Paris, Nova Éditions.
- (2012), *La République de Platon*, Paris, Fayard.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente (1982), «Da minha participação frustrada, mas não por isso menos honrosa, na batalha de Trafalgar», in *O Conto da Sereia*, tr. port. Lisboa, Difel, s.d.
- BALZAC, Honoré de, «A obra-prima desconhecida», in *A Comédia Humana*, vol. XIV, tr. port. Josefina Kittler, Porto, Civilização, 1981.
- BAPTISTA, Tiago (2010), «A corte do fantasma: melancolia e identidade na “escola portuguesa” de cinema dos anos oitenta», in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*, Lisboa, IHA, FCSH-UNL, 2011, 379-390. Disponível na url: <http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_a-corte-do-fantasma.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (2009), «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português», in *Estudos do Século XX*, n.º 9, CEIS20/FLUL, pp. 305-324. Disp. na url: <<http://run.unl.pt/handle/10362/5428>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BARBEY d'AUREVILLY, J., *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, La Pléiade, 1964.
- BARKENTIN, Marjorie (1958), *James Joyce's Ulysses in Nighttown*, Londres, A Modern Library Paperback.
- BARTHES, Roland (1956), *Le Mythe, aujourd'hui*, Œuvres complètes, I, Paris, Seuil, 2002, 821-868.
- (1974-1989), «Théorie du texte», in *Encyclopædia Universalis*, Corpus, vol. 22 (1989), retomado em *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol. IV, 2002, 443-459.
- (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Du Seuil, col. Écrivains de toujours.
- (1980) *La Chambre claire*, Paris, l'Étoile/Seuil/Gallimard, republ. in *Œuvres complètes*, vol. V (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, 785-890, (é esta a edição aqui utilizada). Trad. port. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1981.
- e BOUTTES, Jean-Louis (1987), «Lugar-comum», in *Enciclopédia Einaudi*, vol 11, *Oral/Escreito, Argumentação*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 266-277.
- BARTHOLEYNS, Gil (2012), «Si l'on a raison de figurer l'infigurable», in *Degrés*, Image et Prototype, sob a direcção de Thierry Lenain. Preprint na url: <http://culturevisuelle.org/groupeimages/archives/338#identifiant_52_338> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BATAILLE, Georges (1943-1947), *L'expérience intérieure*, in *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, 1981.
- (1955), *La naissance de l'art*, Paris, Albert Skira. Retomado em *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, 1993, pp. 7-101.

- BATESON, Gregory (1948-1969), *Metalogues*, (diálogos com a filha do autor, Mary Catherine Bateson), Chandler Publishing Company, 1972. Tr. port. *Metadiálogos*, Lisboa, Gradiva, 1996.
- (1972), *Steps to an ecology of mind: a revolutionary approach to man's understanding of himself*, New York: Ballantine.
- BAUDELAIRE, Charles (1990), *Œuvres complètes*, Paris, ed. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1990.
- BAUDRILLARD, Jean (1972), *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.
- (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BAUDRY, Jean-Louis (1970), «Effets idéologiques produits par l'appareil de base», in *Cinéthique* n.º. 7-8, 1970, pp.1-8.
- (1975), «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in *Communications*, no. 23, 1975, pp. 56-72.
- (1978), *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros.
- BAUMAN, Zigmunt (2000), *Liquid modernity*. Cambridge, Polity Press & Blackwell Publishing.
- BAY-CHENG, Sarah, KATTENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy (ed) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press.
- BAZIN, André (1945; 1958; 1985): «L'ontologie de l'image photographique» (texto retomado de *Problèmes de la peinture*, 1945), in *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1976, reed. 1985, 9-17.
- (1958, 1975 póstumo), *Qu'est-de que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985 (antologia dos quatro vol. da *editio princeps*, organizada pelos editores com o acordo de Jeanine Bazin e François Truffaut). Tr. port. *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, col. Comunicação e Linguagens, 1992, reimp. 1997.
- (1958), «Le mythe du cinéma total», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 19-24.
- (1958), «L'évolution du langage cinématographique», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 63-80. O texto é uma síntese de três outros: do artigo «Vingt ans de cinéma à Venise», escrito para o livro do aniversário do festival em 1952, de «Le découpage et son évolution», publicado em 1955 no n.º 93 da revista *L'Age Nouveau*, e de «Pour en finir avec la profondeur de champ», publicado em 1951 no 1.º n.º dos Cahiers du Cinéma.
- (1958), «Théâtre et cinéma», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 129-178.
- (1958), «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 257-285. «Por un cinéma impur», 1952, 1985: 81-106.
- BECK, Ulrich (1986), *Risk Society: Towards a New Modernity*, London, Sage Publications, 1992.
- BECKETT, Samuel (1929-1940), *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. I, editado por Martha Dow Fehsenfeld e Lois More Overbeck, Cambridge University Press, 2009.
- (1981), *Mal visto mal dito*, trad. do francês e prefácio de Rui Lage (edição trilingue: francês, português, inglês), Famalicão, Quasi Edições, 2006.
- (1983), *Worstward Ho*, versão port. *Pioravante Marche*, Miguel Esteves Cardoso. Lisboa, ed. bilingue da Gradiva, 1988. Também in *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*, Lisboa, Sociedade de Comunicação Independente & Assírio & Alvim, 1996.

- BÉGUIN, Sylvie (1989), «Maniérisme», *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, 447-454.
- BELLAMY, Edward (1888), *Looking Backward*, New York, Penguin, 1986.
- BELLEMAIRE, Denis (2003), com Carlo Mandolini, Claire Valade, Élie Castiel e Luc Chaput, « L'état de la planète-cinéma à l'aube du nouveau siècle – 1990 à aujourd'hui: cinémas européens des années 90 (III): Portugal », in *Séquences: la revue de cinéma*, n.º 225, p. 18-26, disponível na url: <<http://id.erudit.org/iderudit/48332ac>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BELLOUR, Raymond (coord.) (1966) e 27 outros, *Le Western: Sources – Thèmes – Mythologies – Auteurs – Acteurs – Filmographies*, Paris, U.G.E., 10/18.
- _____, KUNTZEL, Thierry e METZ, Christian (ed.) (1975), *Communications*, 23, 1975. *Psychanalyse et cinéma*. Disponível em Persée, <http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1975_num_23_1> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- _____, (1975), «Le blocage symbolique», in *Communications* n.º 23.
- _____, (2002), «The Image of Thought: Art or Philosophy, or Beyond?», in *Afterimages of Gilles Deleuzes's Film Philosophy*, ed. D. N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. Originalmente publicado sob o título «L'image de la pensée: art ou philosophie, ou au-delà?», in *Magazine Littéraire* n.º 406, Fevereiro de 2002.
- _____, (2009), *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L. Traffic.
- BELO, Fernando (1992), *Heidegger, pensador da terra*, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, reed. pela *on-line lusosofia.net*, Covilhã, UBI, 2011.
- BELTING, Hans (1994), *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, University of Chicago Press, 1994; v. também BARBER, C., *Figure and likeness: On the limits of representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002, ambos sobre “semelhança” e “presença” e sobre a distinção entre “imagens” e “arte”.
- _____, (2001), *Bild-Anthropologie*, tr. port. *Antropologia da imagem*, Lisboa, KKIM, col. Imago, 2014.
- BENASAYAG, Miguel, e BAQUIAST, J.-P. (2008), «Chroniques du Post-humain : Avenir du théâtre et des spectacles vivants dans un monde numérisé», in *Automates Intelligents*, url: <<http://www.automatesintelligents.com/echanges/2008/mai/chroniquebb5.html>>.
- BENFORD, Steve, & GIANNACHI, Gabriella (2011), *Performing Mixed Reality*, MIT Press.
- BENJAMIN, Walter (1928), «Spielzeug und Spielen», tr. port. «O brinquedo e o jogo» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 171-176.
- _____, (1931), *Lumières pour enfants*, escritos radiofónicos, Christian Bourgois, col. Détroits, 1988, p. 68.
- _____, (1931), *Kleine Geschichte der Photographie*, trad. port. de Maria Luís Moita «Pequena história da fotografia», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, 115-135.
- _____, (1933), “Experiência e Pobreza”, in *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- _____, (1934) *Kafka*, Suhrkamp verlag; tr. e intr. Ernesto Sampaio, Lisboa, Hiena ed., 1987.

- (1935), «Paris, the Capital of the Nineteenth Century», in *The Arcades Project*, Cambridge (Ma) and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1991.
- (1936), «Le narrateur» in *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, tr. port. in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.
- (1936), *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (primeira versão francesa do autor e de Pierre Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung* V, Paris, 1936); 1950: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Também in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.
- BERGALA, Alain (2002), *L'hypothèse cinéma – Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006, pp. 29-57.
- BERGER, Gaston (1941), *Recherches sur les conditions de la connaissance. Essai d'une théorétique pure*, Paris, P.U.F.
- BERGER, Peter L., e LUCKMANN, Thomas (1966) *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*, Harmondsworth, Penguin, 1991.
- BERGMAN, Ingmar (1987), *The Magic Lantern*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BERGSON, Henri (1939), *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965, ed. digital in <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BERNAT, Joël (2014), «Freud, entre littérature et psychanalyse», in *Sur Freud, D'un divan l'autre*, <http://www.dundivanlautre.fr/sur-freud/joel-bernat-freud-entre-litterature-et-psychanalyse/2#_edn21> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BESSIS, Raphaël (s.d.), *Vocabulaire de Deleuze*, estabelecido por..., in <<http://www.cite.uqam.ca/magnan/wiki/pmwiki.php/AER/VocabuDeleuze>>.
- BEUGNET, Martine (2007), *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.
- BIRD, Robert (2008), *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Londres, Reaktion Books.
- (2016), «O afecto Tarkovski», in *Cult* n.º 214.
- BLACKER, Irwin R. (1986), *The Elements of Screenwriting*, MacMillan Publishing Company.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard; tr. port. *O livro por vir*, Regina Louro, Lisboa, Relógio d'Água, 1984.
- BLOCH, Ernst (1954), *Das Prinzip Hoffnung*, tr. port. *O Princípio Esperança*, vol. I, Contraponto Editora, 2005.)
- BLOCH, H. (2007), *Frontality: The Imperial Look from Christ the Pantocrator to Napoleon Bonaparte*, Yale University, Chocolate Conferences, 23 de Abril de 2007.
- BLOIS, Y.-A. (1990), «Modernisme et Postmodernisme», in *Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les Enjeux*, *, pp. 473- 490.
- BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford: OUP.

- BLOM, Ivo (2010) «Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti», in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Volume 2.
- BLUM, Richard, *Television and Screenwriting*, fourth edition, Elsevier, 2001.
- BOCCACCIO, Giovanni (1348-1353), *Decameron*, Lisboa, Minotauro, 1964, tr. e prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Fernando de Azevedo, Júlio Pomar e Vespeira. 2 vols. 580+507pp.
- BOILEAU, Nicolas (1674), *Art Poétique*, várias edições.
- BOLTER, David, GRUSIN, Richard (1998), *Remediation – Understanding New Media*, MIT Press.
- BONFAND, Alain (2007), *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, P.U.F., col. Epiméthée. V. também a recensão de Julien GUILLEMET (2008) in *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 2: September 2008, pp. 131-141, url: <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/guillemet.pdf>>. ISSN: 1466-4615, pp. 137-138 (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BONITZER, Pascal (1982), «Qu'est ce qu'un plan?» in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- _____ (1985), *Décadrages: Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, pp. 158–159.
- BORDWELL, David, e THOMPSON, K. (1979), *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, (tr. fr. *L'Art du Film: une introduction*, De Boek & Larcier, 2000, «La durée de l'image: le plan long», pp. 316-322).
- BORDWELL, David (1996), «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory», in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell e Noël Carroll (ed.), pp. 3–37. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- _____ (2006), *The Way Hollywood Tells It – Story and Style in Modern Movies*, Berkeley e Los Angeles, The Regents of the University of California.
- BORGES, Jorge Luis (1940), «Prólogo a La invención de Morel», in url: <<http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>>.
- _____ (1941), «El jardín de senderos que se bifurcan», in *Obras Completas*, Barcelona, Emecé Editores, vol. I (1923-1949), *Ficciones* (1944), pp. 472-480, 1989.
- _____ (1944) «Tres versiones de Judas», in *Ficciones*, Madrid, Alianza Ed., 1981.
- _____ (1946), *El Aleph*, várias edições.
- _____ (1953), *Historia de la Eternidad*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, e GUERRERO, Margarita (1957), *Manual de zoología fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1960), *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.
- _____ (2007) «The Wild Palms» in *Obras completas IV*, Buenos Aires: Emecé, 527-528.
- BORGES, Pedro (2011), «Verdades e falsidades sobre o 'cinema português'» in *Diário de Notícias*, 7.3.2011.
- BOTELHO, João (2013), «Fazemos um cinema cosido à mão», entrevista in MENDES, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, pp. 101-106.
- BOUGNOUX, Daniel (1998), *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, Éd. La Découverte & Syros.

- BOULE, Pierre (1963), *La planète des singes* disponível na url <<http://a-z.comuf.com/new%20pdf/Ebook%20La%20Planete%20Des%20Singes-Fr.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BOUQUET, Stéphane (2002), « Plan contre flux », in *Cahiers du Cinéma* n.º 566, Março, 46-47.
- BOURDIEU, Pierre (1987), «Espace social et pouvoir symbolique», in *Choses dites*, Paris, Minuit.
- (2001), « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », in *Penser l'art à l'école*, Inès Champey (éd.), Arles, *Actes sud*, p.13-54, disponível na url: <<http://pierrebourdieuunhommage.blogspot.pt/2011/12/en-ligne-pierre-bourdieu-questions-sur.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BOUWSMA, O. K. (1984), *Without Proof or Evidence*, contributors: O. K. Bouwsma – Author, J. L. Craft – Editor, Ronald E. Hustwit – Editor. Lincoln, NE, University of Nebraska Press.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.
- BOYE, Karin (1940), *Kallosain*, disponível na url <<http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/Literature/Literature-idx?id=Literature.BoyeKallocn>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BRACKAGE, Stan (1989), «Biografia fílmica: Nosferatu», in *Murnau*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- BRADBURY, Ray (1953), *Fahrenheit 451*, disponível em português na url <<http://www.libertarianismo.org/livros/rbf451.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- BRESSON, Robert (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1990.
- BRETON, André, e LEGRAND, Gérard (1957), *L'art magique*, Paris, Formes et Reflets / Club français du Livre.
- BRETON, André (1957), «Entretien sur *L'Art magique*», entrevista radiofónica por André Parinard para a emissão “Le Revue des arts” (15 de Maio de 1957). <http://s1.e-monsite.com/2009/03/10/2458903 lettre-pleiade32-ined-pdf.pdf>.
- BRITO, Bernardo Gomes de (1735-1736), *História Trágico-Marítima, em que se escrevem chronologicamente os naufrágios que tiverão as naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a navegação da India*, Lisboa Occidental, na Officina da Congregação do Oratorio, M.DCC.XXXVI, *Com todas as licenças necessarias*. 2 vol., XVI+480 e XVI+536 pp. Reedição em português actualizado sob a direcção de Damião Peres pela Portucalense Editora, Porto, 1942-1943, 6 vol. Cópia pública disponível na Biblioteca Nacional Digital.
- BROWNE, Nick (1975), «The Spectator-In-The-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*», in BAUDRY, Leo, &
- BUBER, Martin (1923), *I and Thou*, Charles Scribner's Sons. 1937. Reprint Continuum International Publishing Group, 2004.
- BUCKLAND, Warren, coord. (2014), *Hollywood Puzzle Films*, N.Y., Routledge
- BUNDY, M. W., *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Urbana, Illinois: The University of Illinois Press, 1927.
- BURCH, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.
- BUSCOMBE, Edward (1995), «Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film», in *Fugitive Images – From Photography to Video*, ed. por Patrice Petro, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

- BUTOR, Michel (1968), “La critique et l’invention”, in *Répertoire III*, Paris, Minuit, pp. 111-113.
- CALASSO, Roberto (1988), *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milão, Adelphi Edizioni.
- CALVINO, Italo (1979), *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi; tr. port. *Se uma noite de inverno um viajante*, Lisboa, Vega, col. Provisórios & Definitivos, ed. Assírio Bacelar, s. d..
- (1981), *Perché leggere i classici*, Milão, Mondadori, 1995.
- (1983), *Palomar*, Torino, Einaudi. Tr. port. João Reis, Lisboa, ed. Teorema, 1987.
- (1988, póstumo), *Seis propostas para o próximo milénio – Inclui o texto inédito Começar e Acabar*, Lisboa, Teorema, 5.ª edição, 2006. Título original: *Sei proposte per il prossimo millennio*, Milão, Garzanti ed., 1988. A edição em inglês precedeu, no mesmo ano, a italiana: *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- CÂMARA, Vasco (2003), «Sans père ni reproche», in *Cahiers du Cinéma*, Abril 2003, n.º. especial *Atlas du Cinéma*.
- CAMBIER, Jean-Luc, & VERHOEST, Éric (1996), *Blake et Mortimer [histoire d’un retour]*, *Entretiens avec Jean Van Hamme et Ted Benoit*, Paris, Dargaud Éditeur.
- CAMERON, Allan (2008), *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Pallgrave Macmillan.
- CAMPANELLA, Tommaso (1623), *La città del Sole*, disponível na url <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/campANELLA/la_cittA_del_sole/pdf/la_cit_p.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- CAMPBELL, Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Nova York, MJF Books, 1995.
- CAMPEAU, Sylvain (2011), «Un évangile attribué à une femme: Marie de Magdala», in *InterBible*, disponível em <http://www.interbible.org/interBible/decouverte/archeologie/2011/arc_111125.html>.
- CANUDO, Ricciotto (1911), «The Birth of a Sixth Art», in *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907–1939*, ed. Richard Abel, 58–66, Princeton University Press, 1993.
- CAPOTE, Truman (1948), *Other Voices, Other Rooms*, Modern Library ed., New York, Random House, 2004.
- CARMO, Evan do (2015), *Reflexões de Saramago momentos antes de sua morte*, Brasília, p. 42.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal (1990), *Exercice du Scénario*, Paris, FEMIS.
- CARVER, Raymond (1988), *Where I’m Calling From*, Atlantic Monthly Press; The Harvill Press, Londres, 1995.
- CASARES, Adolfo Bioy (1940), *La invencion de Morel*, in url: <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/entrale_2000/pdf/morel.pdf>.
- CASETTI, Francesco (2016), «The Relocation of Cinema», in DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, ISBN 9780993199622 (em linha, re-consultado em Janeiro de 2016).
- CASTELVETRO, Lodovico (1570), *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, (stampata in Vienna d’Austria per Gaspar Stainhoffer, l’anno del Signore MDLXX),

- ed. digital in <[http:// books.google.pt/](http://books.google.pt/). Reed. Roma, ed. crítica por Giuseppe Laterza & figli, 1978 e 1979, 2 vol., ao cuidado de Werther Romani. Cf. também CHARLTON, H.B. (1913), *Caltetro's Theory of Poetry*, Manchester UP, disponível na url:<<http://www.archive.org/details/caltetrostheo00chariala>>. E ainda PIGNATTI, F. (s.d.), «Cento opere – Lodovico Castelvetro, Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta», in *Italica-Rinascimento*, Rai Internazionale, url: «http://www.italica.rai.it/scheda.php?monografia=rinascimento&scheda=rinascimento_cento_opere_castelvetro_poetica».
- CASTLE, Alison (2005), *Stanley Kubrick Archives* (1st.ed. with CD & filmstrip), Koln, Taschen, 2005, 2016.
- CASTORIADIS, Cornelius (1974), *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de (1992), *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, Chicago: University of Chicago Press.
- (2009), *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF.
- (2010), «O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo», conferência na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.
- (2015), *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, University of Chicago Press.
- CAUS, Salomon de (1615), *Les Raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes*, Francfort, Jan Norton. A reedição de Paris por Jérôme Drouart (1624) está em linha na Gallica.
- CAVELL, Stanley (1971), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, NY: The Viking Press. A edição aqui citada é a de 1979, Cambridge, Harvard UP, revista e acrescentada.
- (1981), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard UP.
- (1983), «The Thought of Movies», in *Cavell on Film* (colectânea), ed. e introd. de William Rothman, State University of New York Press, 2005, pp. 87-106.
- (1984), *Themes Out of School: Effects and Causes*, San Francisco: North Point Press.
- (1992), «Qu'advient-il des choses à l'écran? », in *Traffic* n.º 4.
- (1996), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: Univ. of Chicago Press.
- (2004), *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard UP, p. 6.
- CAZENEUVE, Jean (1989), «Jeu», *Encyclopædia Universalis*, vol. 13, 23-24.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, ed. ilustrada por Gustave Doré com notas e comentários de Agustín Millares Carlo, UTEHA (Union Tipografica Editorial Hispano-Americana) 1956, reimpressão de 1968, 2 vol. Tr. port. Miguel Serras Pereira, texto introdutório de Maria Fernanda de Abreu, *Dom Quixote de la Mancha*, Lisboa, Dom Quixote, 2015.
- CHAMBAT, Pierre; EHRENBERG Alain (1988), «De la Télévision à la culture de l'écran», in: *Le Débat*, n.º 52.
- CHANAN, Michael (1990), «Economic Conditions of Early Cinema», in ELSAESER, Th., e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.

- CHANDLER, Daniel (1998): «Notes on The Gaze» (WWW document) url: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html>> (consultado em Julho de 2010).
- CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse*, Ithaca & London, Cornell UP, 1978.
- e DUNCAN, Paul (2004), *Michelangelo Antonioni: A filmografia completa*, Taschen.
- CHEVROLET, Teresa, «Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis», in *AISTHE*, n.º 2, 2008, 36-55. Trad. port.: Maíra Matthes, url: <<http://www.ifcs.ufri.br/~aisthe/vol%20II/2008ChevroletTra.pdf>>, (re-consultado em Janeiro de 2016).
- CHION, Michel (1985), *Écrire un scénario*, Cahiers du Cinéma.
- CHIRAMONTE, Giovanni, coord. (2006) *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Londres, Thames and Hudson. Prefácio: Tonino Guerra.
- CHKLOVSKI, Victor (1917), «A arte como processo», in *Teoria da literatura-I, textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 93-118.
- CLAIR, René (1951), *Réflexion faite, Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, Gallimard. Tr. port. *Reflexões*, Lisboa, Editorial Aster (s.d.).
- CLÉMENT, Olivier (1989), «Icône», in *Universalis, Corpus*, vol. 11, 884-885.
- CLUVER, Claus (2006), «Inter Textus / Inter Artes / Inter Media», in *Aletria* jul. dez., pp. 11-41, disponível na url: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- COELHO, Eduardo Prado (1983), *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 9.
- (1987), *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70.
- (1994), *Tudo o que não escrevi: diário II (1992)*, Porto, Asa, 1994.
- COETZEE, J.M. (2005), *Slow Man*, Londres, Secker & Warburg. Tr. port. J. Teixeira de Aguiar, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008.
- COHEN, Daniel (1997), *Richesse du monde, pauvretés des nations*, Paris, Flammarion.
- COHEN, Marshall (ed.), (2009), *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press (seventh edition).
- COLLET, Jean, e PHILIPPE, Claude-Jean (1989), «Cinéma –aspects généraux: histoire» in *Encyclopædia Universalis, Corpus*, vol. 5, Paris, 811-824.
- COLLIN, Michel (1982), «Psychanalyse et Cinéma» in *Cinémaction* n.º 20.
- COLLINS, Judith (et al) (1983), *Les peintres contemporains et leur technique*, Paris, Inter-Livres, 1991.
- COMOLL, Jean-Louis (1969), «Le détour par le direct», *Cahiers du cinéma*. n.º 209, Fevereiro, e n.º 211, Abril (artigo publicado em duas partes).
- (1971), «Machines of the Visible», in *Cinematic apparatus*, DE LAURETIS, T., & HEATH, S. (ed.), Milwaukee, MacMillan Press, 1980.
- (2013), «Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire» publicado por Cédric Mal in *Le blog documentaire*, 6-2- 2013. Url: <<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/02/06/elogue-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*, Seuil, Paris, p. 207.

- COOK, David A. (1981), *A History of Narrative Film*, NY e Londres, W.W. Norton, 3.^a ed., 1996.
- CORRAL, Natividad (2016) «Le temps vivant n’a pas prise sur lui...» (Entre pulsion de mort et castration, le temps freudien), url: <www.champlacanianfrance.net/IMG/pdf/L14Ncorral.pdf> (consultado em Maio de 2016).
- CORRETGER, Glória Salvadó (2012), *Espectres del cinema portuguès contemporani – Història i fantasma en las imatges*, Palma (Majorca), Lleonard Muntaner ed.
- CORTÁZAR, Julio (1956), «Continuidad de los Parques», in *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sud Americana, 1964. As *Obras Completas* de Cortázar estão disponíveis em *Clases Particulares en Lima*, desde 13/01/2016: <<https://clases-particulares-en-lima.wordpress.com/2015/06/05/obras-completas-de-julio-cortazar-en-pdf-descarga-gartuita/>>.
- COSTA, João Bénard da (1991), *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda – Europália.
- (2007), *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- COSTA, José Manuel (1985), «Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes», in *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- (2004), «Questões do Documentário em Portugal.» *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número – Arte e Cultura.
- COSTA, Noronha da (1987), «Porque não exponho paisagens portuguesas», in *Diário de Lisboa*, 6 de Outubro.
- COTET, Pierre, e ROBERT, François (org.), *Freud et la création Littéraire*, antologia de textos de Freud, Paris, PUF, col. Quadrige, 2010.
- COUCHOT, Edmond (1999), «Tecnologias da simulação: um sujeito ‘aparelhado’», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 293-330.
- COULET, Henri (s.d.), «Le dénouement des romans inachevés et l’usage des *topoi*», disponível na url: <<http://web17.free.fr/RD03/2600.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- CRÉPON, Pierre (1983), *Les Évangiles apocryphes, textes choisis*, Paris, Retz.
- CRUZ, Maria Teresa (2000), *Teoria da Imagem e da Representação*, notas de curso, disponível na url: <<http://historiadaarte.no.sapo.pt/tir.doc>> (consultado em Março de 2013).
- CUNHA, Paulo (2013), «Um Cinema sem Produtores? As cooperativas como modo de produção», in *Actas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa, AIM, pp. 548-556.
- CUNHA, Tito Cardoso e (1997), *Universal Singular – Filosofia e biografia na obra de J.-P. Sartre*, Lisboa, Fim de século ed.
- CURRIE, Gregory (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DALLE VACHE, Angela (1996) *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press.
- DAMÁSIO, António (2008), «Cinéma, esprit et émotion: la perspective du cerveau», in *Trafic* n.º 67, pp. 94-101.
- , «Como o cérebro cria a mente», in *Scientific American Brasil*, especial: Segredos da Mente (23).

- DAMISH, Hubert (1984)., «Artes», in Enciclopédia Einaudi, Lisboa, INCM, vol.3, p. 37.
- (1984), *loc. cit.*: «A *poiética*, arte da passagem ou da demiurgia que actua entre o ser e o não-ser», Lisboa, INCM, 31.
- (1984), *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil.
- DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977), «Trás-Os-Montes, Entretien avec António Reis», Cahiers du Cinéma n.º 267, 14 de Maio, 37-41, url: <<http://antonioreis.blogspot.pt/2006/08/146-trs-os-montes-entrevista-por-serge.html>> (consultado em Outubro de 2014). O blogue é da responsabilidade de António Nunes da Costa Neves.
- (1983), «La rampe (bis)» in *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard, p. 172.
- (1986), «Le soulier de satin touche au but», in *Libération*, 8/1/86, reeditado em *La Maison cinéma et le monde*, 3, *Les Années Libé 1986-1991*, Paris, P.O.L., 2012, pp. 22-23.
- DANTE, O *Purgatório*, vol. II de *A Divina Comédia*, tr. port. Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1957. Cf. igualmente a tr. de Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand, 1996.
- DANTO, Arthur (1979), «Moving Pictures», in *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 4, pp. 1-21.
- (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, tr. fr. *L'Art contemporain et la Clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 40.
- DAY, Douglas (1980), «Borges, Faulkner, and the Wild Palms», in VQR, *The Virginia Quarterly Review*, inverno, Center for Media and Citizenship, University of Virginia, Charlottesville.
- DAYAN, Daniel (1974), «The Tutor-Code of Classical Cinema», in *Film Quarterly*, vol. 28, No 1, 22-31, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 106-117.
- DE BAECQUE, Antoine (1989), *Andrei Tarkovsky*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. Auteurs.
- DEBORD, Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.
- DEBRAY, Régis (1992), *Vie et mort de l'image – Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- DELEUZE, Gilles (1966), *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, P.U.F. Tr. brasi. Rio de Janeiro, Rio, in <https://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf>, p. 82 (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1967), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1967), «Simulacre et philosophie antique», in *Logique...* pp. 292 e ss.
- (1968), *Différence et répétition*, P.U.F., p.156-7.
- (1976), *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., p. 117.
- (1977) *Dialogues*, Paris, Flammarion, c/ Claire Parnet et al, p. 112.
- e GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2006.
- (1981), Université Paris 8, Cours du 01 /12/ 1981. 502 / 4B transcrito por Mohammed Salah, url: < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1983), *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1984), *L'image-pensée*, Séance 1, disponível na url: <<http://www.youtube.com/watch?v=sqDOKIfYe7w>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

- (1985) *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1987), « Qu'est-ce que l'acte de création », conferência na fundação La Fémis em 17/05/1987, disponível na url: <<http://www.webdeleuze.com>>.
- (1988), « Preface to the English Edition » of *Cinéma 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- (1988), « Z comme Zigzag », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* com Claire Parnet e Pierre-André Boutang.
- e GUATTARI, F., (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005.
- (1995), « L'immanence: une vie... » in *Philosophie* n.º 47, Paris, Minuit, 1995, tr. port. de José Carlos Cardoso in *À côté de la plaque*, 7 de Abril de 2009, disponível na url: <<http://acotedelaplaque.blogs.sapo.pt/44895.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- DELLA PORTA, Giovanni (1558), *Magiae naturalis, sive, De miraculis rerum naturalium libri IIII*. Naples: Matthias Cancer, 1558. *Magiae Naturalis libri xx*. Naples: Horazio Salviani 1589. *Natural magick*. Londres, 1658. Reimpressão da tr. ing.: New York: Basic Books, 1957.
- DEL NEVO, Matthew (2007), « Heidegger, Technology and Time: Review of the film *The Ister* », in *Philosophy Pathways*, electronic journal, n.º 124, ISSN 2043-0728, Janeiro de 2007, disponível na url: <<http://www.philosophypathways.com/newsletter/>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- DEMUS, Otto (2008), *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, ed. ACLS Humanities E-Book (August 29, 2008), 8. ISBN-10: 1597406392.
- DENON, Dominique Vivant (1777, 1812), *Point de Lendemain*, in *Mélanges littéraires*, *Journal des Dames* (primeira edição), disp. in <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832067j/f70.image>>, rvisitada em Maio de 2017.
- DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.) (2016), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, 2016, ISBN 9780993199622 (em linha, consultado em Março de 2016).
- DENYS L'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste*, ed. e trad. René Roques, Gunther Heil, Maurice de Gandillac, Paris, Cerf, 1970 (Sources chrétiennes, 58).
- DENZINGER, H. (1854), *Enchiridion symbolorum et definitiorum, apud Küng, op.cit.*, 223-224.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- (1968), « Ousia et Grammè », retomado in *Marges de la Philosophie*, Éd. de Minuit, Paris, 1972.
- DESCOLAS, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard; do mesmo autor: *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1986; e *Les Lances du crépuscule: relations Jivaros. Haute-Amazonie*, Paris, Plon, 1993.
- DETIENNE, Marcel (1989), « Épistémologie des mythes », *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, 1052.
- DE WAELHENS, Alphonse (1949), « Phénoménologie et métaphysique », in: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 47, nº15, 1949. pp. 366-376; (passagem citada: 370-371).
- DEWEY, John (1925), *Experience and Nature*, Londres, George Allen & Unwin. On line: The Paul Carus Foundation.

- D'HUY, Julien e LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010), « Les animaux “fléchés” à Lascaux: nouvelle proposition d’interprétation » *Préhistoire du Sud-Ouest*, 18(2): 161-170.
- DICK, Philip K. (1968), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, disponível na url <<http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/dadoes.pdf>> (consultado em Abril de 2013).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l’hystérie: Charcot et l’Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 6.^a ed. 2014.
- (1989), « Art et Théologie », in *Universalis, Corpus*, vol. 3, 65-73.
- (1990), « Puissances de la figure – Exegèse et visualité dans l’art chrétien », in *Universalis, Symposium I*, 608-621.
- (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, Paris.
- (2000), *Devant le temps*, Paris, Minuit.
- (2001, 2004), « Images malgré tout », reimpressão do texto do catálogo da exposição *organizada sob a direcção de Clément Chéroux, 200, Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, Paris, Minuit, 2004, tr. port. *Imagens apesar de tudo*, Lisboa, KRYM, 2012.
- (2003), « L’Immanence figurale: hypocondrie et morphologie selon Victor Hugo », in *Les cahiers du musée national d’art moderne*, 85, pp. 90-120.
- (2013), *Phalènes. Essais sur l’apparition 2*, Paris, Minuit. Tr. port. Lisboa, KKIM, 2015.
- (2013), « Face, próximo, distante: a impressão do rosto e o lugar para aparecer » *Phalènes*, loc. cit., pp. 171-186.
- DILLON, Steven (2006), *Art and Artifice in Contemporary American Film: The Solaris Effect*, Austin, University of Texas Press, pp. 1-20.
- DORT, Bernard (1989), « Tragédie », in *Encyclopædia Universalis*, vol. 22, 834-835).
- DOUIN, Jean-Luc (2010), *Jean Luc Godard: Dictionnaire des passions*, Paris, Stock.
- DUARTE, Miguel Mesquita (2000), « Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l’Art et Anachronisme des Images* », resenha disponível na url: <[https://www.academia.edu/4103923/ George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_lArt_et_Anachronisme_des_Images._](https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_lArt_et_Anachronisme_des_Images._)> (consultado em Outubro de 2013).
- DUBOIS, Philippe (1983), *L’acte photographique*, Paris / Bruxelles, Éd. Nathan / Labor.
- DU FRESNOY (1668), *De arte grafica*, tr. do latim Paris, L’Alphée, 1990.
- DU MAURIER, Daphne (1938), *Rebecca*, Londres, Victor Gollancz Ltd. Tr. port. *Rebeca*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- DUNNE, Nathan, ed., SARTRE, J.-P., FORSTER, Marc, et al. (2008), *Tarkovsky*, Londres, Black Dog Publishing.
- DURRELL, Lawrence (1957-1960), *The Alexandria Quartet: Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958), *Clea* (1960), Londres, Faber and Faber. Sucessivas reedições. Tr. port. Daniel Gonçalves, Rio de Janeiro, Ulisseia, s.d.
- ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milão, Bompani, 1962, e *La Definizione dell’arte*, U. Mursia & co., 1968, tr. port. (aqui citadas) *Obra aberta*, Lisboa, Difel, 1989, e *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, col. Arte & Comunicação, 1981.

- (1968), *A definição da arte*, Lisboa, ed. 70, 1981.
- (1985), *La guerre du faux*, Paris, Grasset.
- ECKERMANN, J.P. (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Conversas com Goethe)*, 2.^a ed. 1848, muito acrescentada. Tr. fr. 1988, Paris, Gallimard.
- EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing* (1946, 1960), Touchstone, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei (1944), «Griffith, Dickens and the Film Today», in *Film Form*, N.Y., A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1977, 195-254.
- EISNER, Lotte H., (1952), *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, 1981; Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006.
- ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles – Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- (1978), *L'Épreuve du Labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, Belfont.
- ELIE, Maurice, e VILLANI, Arnaud (2003), «Plan d'immanence», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso e Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis, n.º 3, Primavera 2003, p. 272.
- ELKINS, James (1996): *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, 38-39.
- ELSAESSER, Thomas, & BARKER, Adam (1990) (ed.), *Early Cinema: Space, frame, narrative*, London, British Film Institute, 1992, 1994.
- ELSAESSER, Thomas (1999), «Presenting Stanley Cavell», in Eloe Kingma et al (eds.), *ASCA Yearbook* (Amsterdam: ASCA) 107-115.
- ELSAESSER, Thomas (2009), «The Mind-Game Film», in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Warren BUCKLAND (Ed.), January 2009, Wiley-Blackwell, pp. 13-41, url: <http://media.wiley.com/product_data/excerpt/17/14051686/1405168617-2.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (2011) James Cameron's Avatar: access for all, *New Review of Film and Television Studies*, 9:3, 247-264. Disponível na url: <<http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.585854>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- (s.d.) «Stanley Cavell and Cinema», disponível na url: <<http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-CavellCinema.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- ELWELL, J. Sage (2006), «Intermedia: Forty Years On and Beyond», in *Afterimage* 33.5 (March/April), 25-30.
- EMMERSON, Ralph (2013), «The Eternal Recurrence in Tarkovsky's The Sacrifice» (in dyssebeia.wordpress.com).
- EPSTEIN, Jean (1946), *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Editions Jacques Melot.
- ESCOUBAS, Éliane (1986), «La tragédie du paysage: Casper David Friedrich», in *La part de l'oeil 2* («Dossier: Pensée des sciences, pensée des arts plastiques»), 174-187.
- ESPOSITO, Roberto (2004), «Chair et corps dans la deconstruction du christianisme» in *Sens en tous sens: Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, ed. Francis Guibal and Jean-Clet Martin, Paris, Galilée.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES (várias datas, séc. V a. C.), *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocles*, tr. do grego antigo Jean Grosjean, ed. Raphaël Dreyfus, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n.º 193, 1967. Todas as tragédias de Ésquilo e Sófocles estão traduzidas nas edições bilingues de Les Belles Lettres, Paris. Em

- formato de bolso: *Eschyle, Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1982; *Sophocle, Théâtre complet*, Paris, GF Flammarion, 1993. *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Gleen W. Most: *Aeschylus I e II, Sophocles I e II*, University of Chicago Press, 3.^a ed., 2013.
- EURÍPIDES (várias datas, séc. V a. C.), *Tragiques grecs, Euripide, Théâtre complet*, tr. do grego antigo e ed. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n.º 160, 1962. *Euripide, Tragédies complètes I e II*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1989 (Vol. I: *Le cyclope – Alceste – Médée – Hippolyte – Les Héraclides – Andromaque – Hécube – La Folie d’Héraclès – Les Suppliantes – Ion*. Vol. II: *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre – Hélène – Les Phéniciennes – Oreste – Les Bacchantes – Iphigénie à Aulis – Rhésos*). Nas Belles Lettres, Paris, edições bilingues: Euripide, 8 vol. Em ing.: *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Gleen W. Most: *Euripides I, II, III, IV e V*, University of Chicago Press, 3.^a ed., 2013.
- FABRE, Daniel (2009), « C’est de l’art! Le peuple, le primitif, l’enfant » in *Gradhiva, Revue d’anthropologie et d’histoire des arts, Musée du Quai Branly*, 9/2009, 4-37.
- FANON, Frantz (1961), *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero.
- FAULKNER, William (1939), *The Wild Palms*, N. Y., Random House; Londres, Chatto & Windus, mesmo ano; tr. esp. Jorge Luis Borges, *Las palmeras salvajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940; ed. port. *Palmeiras Bravas*, tr., prefácio (datado de Novembro de 1960) e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugalíia, col. O livro de bolso 19-20, s.d.: 1961 (?). Reedição pela Dom Quixote em 1993 c. nova tr. de *Rio Velho (The Old Man)* por Ana Maria Chaves, inercalando-se as duas histórias como na edição da Random House.
- FAURE, Henri (1965, 1966), *Les objets dans la folie*, vol. I *Hallucinations et réalité perceptive*; vol. II *Les appartenances du délirant*, Paris, P.U.F.
- FERREIRA, Vergílio (1962), *Da fenomenologia a Sartre*, Lisboa, ed. Presença (prefácio a *O existencialismo é um humanismo*, de J.-P. Sartre, tr. V. F.).
- FERRY, Luc (1990), *Homo æstheticus: L’invention du goût à l’âge démocratique*, Paris, Grasset & Frasquelle (tr. port. Miguel Serras Pereira, *Homo æstheticus: A invenção do gosto na era democrática*, Coimbra, Almedina, 2003).
- FIELD, Sydney (1979), *Screenplay*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1984.
- (1984), *The Screenwriter’s Workbook*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1984.
- (1998), *The Screenwriter’s Problem Solver*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1998.
- FLORY, Dan (2009), *Philosophy, Black Film, Film Noir*, Pennsylvania State University Press, p. XI.
- FLUSSER, Vilém (1983), *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography. Tr. ing. *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books, 2000 (introdução). *Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume ed., 2011, p.100.
- (2008), *O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume.
- FOCANT, Camille (2001), *Les Évangiles apocryphes*, Namur, Fidélité.
- FOCILLON, Henri (1934) *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1983., ed. *on line* Chicoutimi, Québec, 2002.

- FORRESTER, Viviane (1996), *l'Horreur Économique*, Paris, Fayard.
- FORSTER, Margaret (1993), *Daphne du Maurier*, N. Y., Doubleday.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Histoire de la folie à l'âge classique* (tese doutoral com o título Folie et déraison), Paris, Gallimard, 1972.
- (1967) «Des espaces autres, hétérotopies» in *Dits et écrits* (1984), url: <<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1970), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- (1983) «L'écriture de soi», *Corps écrit*, n.º 5: *L'Autoportrait*, Fevereiro 1983, pp. 3-23.
- (2009), *Le courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres, II*, Paris, Gallimard Seuil.
- FOUCART, Paul (1914), *Les Mystères d'Éleusis*, Grez-sur-Loing, ed. Pardès, 1992.
- FRAMTON, Daniel (2006), *Filmosophy: a manifesto for a radically new way of understanding cinema*, London & New York, Columbia University Press.
- FRANCASTEL, Pierre (1972), *Art et technique aux XIXème et XXème siècles*, Paris, Denoël/Gonthier.
- FRANKLYN, Jon (1986), *Writing for Story*, Plume, 1996.
- FREUD, Sigmund (1900), *Die Traumdeutung*, cap. VI, «O trabalho do sonho».1.^a ed. alemã 1900. Ed. de referência para as citações aqui reproduzidas: *L'Interprétation des rêves* (tr. fr. I. Meyerson, rev. Denise Berger, da última ed. alemã, de 1929). Paris, PUF, 1971, pp. 241-432.
- (1908), «La création littéraire et le rêve éveillé», tr. fr. de Marie Bonaparte e E. Marty, 1933. Incluído em *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. Reimpressão em 1971, Col. Idées, nrf. n.º 263, (pp. 69-81). Disponível na url: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (edição de Jean-Marie Tremblay, prof. de Sociologia no Cégep de Chicoutimi, Université du Québec, col. “Les classiques des sciences sociales”) (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1908), *Sur l'«Ecce homo» de Nietzsche*, 28.10.1908, in *Minutes de la société viennoise*, Paris, Gallimard, 1978.
- (1912), *Totem et Tabou*, ed. digital na Bibliothèque Paul-Émile-Boulet da Univ. du Québec em Chicoutimi, url: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1919) «Das Unheimlich», in *Imago*, tomo V, 1919. («L'inquiétante étrangeté», in *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933. Reed. 1971 Coll. Idées, nrf, no 243, 163-210). Edição digital Jean-Marie Tremblay, Cégep, Université du Québec à Chicoutimi. Col. “Les classiques des sciences sociales”, url: <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/freud.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1930), *Discours prononcé à la maison de Goethe à Francfort*, in: *Résultats, idées, problèmes, II*, Paris, PUF, 1985. Lido por Anna Freud devido à ausência do pai, doente.
- e ZWEIG, Stefan, *Correspondance*, tr. fr. por G. Hauer e D. Plassard, Paris, Éditions Rivages, 1991.
- (1932), *Révision de la théorie du rêve*, in: *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984.
- (1935), *Autoprésentation, (Selbstdarstellung)*, in *OCF-P, XVII*, Paris, PUF, 1992.

- e ABRAHAM, Karl (2002), *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1925*, Editor: Ernst Falzeder, Londres e N. Y., Karnac Books.
- FRIED, Michael (1967), «Art and Objecthood», in *Artform*, disponível na url: <<http://www.scaruffi.com/art/fried.pdf>>. «Arte e objetividade», tr. br. de Milton Machado, disponível em <https://cinescontemporaneos.files.wordpress.com/2016/05/arte-e-objetividade-michael-fried.pdf>.
- (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven & London, Yale University Press, 2010, pp. 56-62.
- FRIEDMAN, Ken, (1998), Friedman's contribution to «Fluxlist and Silence Celebrate Dick Higgins» *Umbrella*, Vol. 21, No. 3/4, December, pp. 106-9. In <<http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>> (consultado em Maio de 2012).
- FURETIERE, Antoine (1701, 2.^a ed.), *Dictionnaire Universel, contenant tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, disponível em facsimile em <gallica.bnf.fr>.
- GALLESE, V. (2005), «What do mirror neurons mean? Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations». Recuperado em 2006 de <<http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- GARBAGNATTI, Lucile, e MORELLI, Pierre, dir. (2006): *Thé@tre et nouvelles technologies*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- GARCIA, José Luís (1999), «A biotecnologia da procriação, o silêncio dos órgãos», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 503-517.
- GAUDREAUULT, André, e JOST, François (dir.), (2000), «Présentation à La croisée des médias», in *Sociétés & Représentations*, n. 9, « La croisée des médias », Paris, CREDHESS, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Abril 2000, pp. 5-8. Url: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/GODRO-JOST-SR.pdf>> (consultado em Junho de 2013).
- , e MARION, Philippe (1999), «Un média naît toujours deux fois...», in André Gaudreault, François Jost (éd.), *Sociétés et Représentations*, n.º9, «La croisée des médias», Publications de la Sorbonne, Abril 2000, pp. 21-36. Tradução inglesa (2005): «A medium is always born twice ...», in *Early Popular Visual Culture*, 3: 1, pp. 3-15. Url: <<http://dx.doi.org/10.1080/17460650500056964>> ou <<http://tandfprod.literatumonline.com/doi/abs/10.1080/17460650500056964>> (consultado em Junho de 2013).
- GAUTHIER, Christophe (2007), «Le cinéma: une mémoire culturelle», in 1895, *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 52-2007: Varia, url: <<http://1895.revues.org/1012#ftn16>> (consultado em Junho de 2013).
- GENET, Jean, (1988) *O estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- GENETTE, Gérard (1994), *L'oeuvre d'art 1: Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil.
- GIBSON, Andrew (2006), *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, N.Y., Oxford University Press.
- GIL, Fernando (1990), «Le naturel et l'artificiel», *Universalis*, Symposium – Les enjeux, pp. 366-374.
- GIL, José (2008), *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água.

- GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.
- (1963), *Dostoïevski: du double à l'unité*, Paris, Plon.
- (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- GLORY, André (2008), *Les recherches à Lascaux (1952-1963)*, textos et documentos redescobertos em 1999 e editados por Brigitte e Gilles Delluc, Gallia-Préhistoire, XXXIX^e suppl., Paris, CNRS.
- GODARD, Jean-Luc (1964), « La nuit, l'aurore, l'éclipse », entrevista com Antonioni, in *Cahiers du cinéma*, n°160, Novembro.
- GOMBRICH, Ernst H. (1950), *The Story of Art*, London & N.Y., Phaidon, 2006, p. 440.
- (1960), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, N. Y., Princeton and Oxford, Princeton University Press for Bolligen Foundation, tr. port. *Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- e ERIBON, Didier (1991), *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science*, Londres, Thames & Hudson, 1993.
- GORDON, Michael D., TILLEY, Helen, PRAKASH, Gyan (Eds.), *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press, 2010.
- GOTTLIEBE, Erika, *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, McGill-Queen's University Press, 2001.
- GOUHIER, Henri (1943), *L'essence du théâtre*, Paris, Plon.
- GOUILLARD, Jean (1989), «Iconoclasm», *Universalis, Corpus*, vol. 11, pp. 885-6. V. também, in BRYER, A. A. M. e HERRIN, J. (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977; sobre as fontes escritas, BRUBAKER, L., e HALDON, J., (eds.), *Byzantium in the Iconoclast era (c. 680–850)*, ALDERSHOT: *Variorum*, 2003; Sobre a teologia das imagens, LADNER, G. B., «The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclast controversy», *DOP* 7 (1953), 1–34; LANGE, G., *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg, Echter-Verlag, 1968; LOUTH, A., *St. John Damascene. Tradition and originality in Byzantine theology*, Oxford University Press, 2003.
- GRAFF, Séverine (2011), « Cinéma-vérité ou cinéma-direct: hasard terminologique ou paradigme théorique? », in *Décadrages*, ed. digital 18 | 2011, de Abril 2012. URL: <<http://decadrages.revues.org/> 215; DOI: 10.4000/decadrages.215>.
- (2014), *Le cinéma vérité*, Presses Universitaires de Rennes.
- GRASS, William H., (1970), «Philosophy and the Form of Fiction» in *Fiction and the Figures of Life*, ed. David R. Godine, 1978.
- GREEN, Peter (1993), *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, Londres, Palgrave Macmillan UK.
- GREENAWAY, Peter e OOSTERLING (entrevistador) (2001), «Cinema of Ideas: An interview with Peter Greenaway», 2001, in <http://www2.eur.nl/fw/cf/InterAkta/InterAkta%203/PDF/interakta3_greenaway.def.ho.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- GREENAWAY, Peter (2003), «Toward a Re-Invention of Cinema» in: *Cinema Militans Lecture*, September 28, 2003, <<http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).

- GRILO, João Mário (1992), «Cinema português», in José-Augusto França (coord.), vol. *Artes & Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo. _____ (2006), *O Cinema da Não-ilusão*, Lisboa, Livros Horizonte.
- GROSSMAN, Vasily (1959), *Life and Fate*, New York Review Books Classics, 2006.
- GRUBER, Klemens (s.d.), «O século intermedial: a temporada 1922/23» tradução: Isabel Hölzl, url: <gruber_intermedialidade.doc> (re-consultado em Junho de 2013).
- GRUZINSKI, Serge (1990), *La guerre des images – de Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Paris, Fayard.
- GUATTARI, Félix (1975), «Le divan du pauvre». In: *Communications*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direcção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 96-103.
- GUERRA, Tonino (1979), «Tarkovski ao espelho», entrevista in *Panorama* n.º 676, 3 de Abril, pp. 160-161, 164, 166, 169-170.
- GUEST, Haden, e SAPINHO, Joaquim, «Curators Statement» in apresentação dos ciclos *Harvard na Gulbenkian – Diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo*, disponível na url: <https://mubi.com/notebook/posts/curators-statement > (re-consultado em Dezembro de 2015).
- GUNNING, Tom (1990), «The Cinema of Attractions: Early Film its Spectator and the Avant-Garde», in ELSAESSER, Th., e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.
- _____ (1995), «Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny», in *Fugitive Images from Photography to Video*, Patrice Petro (ed.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 42-71.
- _____ (2003), «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century», in Thorburn, D. and Jenkins, H. (eds.) *Rethinking Media Change*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- HADDEWIJCH D'ANVERS, *Nouveaux poèmes*, I, trad. in *Écrits mystiques des béguines*, Paris, Seuil, 1954, p. 157.
- HAGEN, W. M. (s.d.), «Transcendence in Film: Some Thoughts», url: <http://home.snu.edu/dept/swccl/Hagen.pdf> (consultada em Dezembro de 2012).
- HALÉVY, Olivier, (sd) – Le dispositif et l'événement: les nouvelles technologies sur la scène théâtrale, in mf (musica falsa), url: <http://www.musicafalsa.com/imprimer.php?id_article=87>.
- HALLE, Morris e KEYSER, Samuel (1984) «Métrica», in Enc. Einaudi, Lisboa, IN-CM, vol.2: 179-208),
- HANSEN, João Adolfo (2006), «Categorias epidíticas da ekphrasis», in Sibila, *Poesia e Cultura*, 2010, url: < http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1295-categorias-epiditicas-da-ekphrasis->.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1992): «Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde», in *Eikon 4* (re-consultado em Janeiro de 2016).
- HARAWAY, D. (1991), «Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century». In HARAWAY, D. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, pp.149-181.

- HASAN, Abrar (coord.) (2009); com BLUMENREICH, Ulrich; BROWN, Bruce; EVERSMANN, Peter; and ZURLO, Francesco, *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal – Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education, Portugal*, 21 July.
- HAUSER, Arnold (1951), *The Social History of Art*, vol. I, *From Prehistoric Times to the Middle Ages*, 3.^a ed. reimpressa em 2003, Londres, Routledge. Vol II, tr. port. História Social da Arte e da Cultura, Lisboa, Jornal do Foro, 1955.
- HAYWARD, Susan, (1996), «Classical Hollywood Cinema / Classical Narrative Cinema», in *Cinema Studies – The Key Concepts*, Londres e N.Y., Routledge, 3.^a edição, 2006.
- HAZEL, Ruth (1999), «Complex Electra», Didaskalia, disponível na url <http://www.didaskalia.net/issues/vol5no3/hazel.html>.
- HEDIGER, Vinzenz & HOOFF, Florian (2016), «The Agency of the Agency or: Why Do All Corporate Image Films Look Alike?», in *A History of Cinema Without Names*, XXII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, XXII International Film Studies Conference, Università degli Studi di Udine, 2015, p. 209.
- HEGEL (1835), *Esthétique*, trad. C. Bénard, 5 vol., Paris, (s.n.), 1840-1851; trad.. S. Jankélévitch, 4 vol., Aubier, Paris, 1945.
- HEIDEGGER, Martin (1931-32) «Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung», Berlim, Duncker & Humblot, 1989, pp. 5-22.
- (1935, 1936, 1949, 1960), «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege* (ed. Reclam, 1960 e Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977), tr. fr. «L'origine de l'œuvre d'art» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1970; tr. port. do original alemão *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977: «A origem da obra de arte» de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso, in *Caminhos de floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. Também na edição Gulbenkian: «O tempo da imagem no mundo» (1938) e «Para quê poetas» (1946).
- (1954), *Die Frage nach der Technik*, tr. br. Marco Aurélio Werle, *A questão da Técnica*, in *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 375-398, 2007, disponível na url: <http://www.scientiastudia.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf>.
- (1958), *Die Physis bei Aristoteles*, tr. fr. *Ce qu'est et comment se détermine la φύσις*, in *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968, 178-276.
- HELDER, Herberto (1977), «Memória, montagem», in *Cobra*, Lisboa, & etc., pp. 10-11).
- HENRIQUES, Joana Gorrão (2004), «Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa», in *Público*, Ípsilon, 14.3.2004.
- HIGGINS, Dick (1966), «Statement on Intermedia», in: Wolf Vostell (ed.): *Dé-collage (décollage) n.º 6*, Typos Verlag, Frankfurt – Something Else Press, New York, Julho 1967. Url: <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- HOFMANN, Gert (1990), *Der kinoerzähler*, Carl Hanser Verlag; tr. port. *O homem do animatógrafo*, Porto, ASA, 1993.
- HOMERO (séc. VIII a.C.) *Iliada*, tr. port. do grego por Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.
- (séc. VI a.C.?) *Odisseia*, tr. port. do grego por Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003.

- HORECK, Tanya, e KENDALL, Tina (ed.), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburg: Edinburg University Press, 2011.
- HOWARD, James (2000), *The Stanley Kubrick Companion*, Londres, B.T. Batsford, p. 185.
- HUIZINGA, Johan (1938), *Homo ludens*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1944 (cop. 1985). Tr. ing. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- HUMBERT, Louis (1925) *Théâtre d'Euripide*, "Introduction", vol. I, Paris, Librairie Garnier Frères.
- HUME (1739–1740), *A Treatise of Human Nature*, I, IV, cap. IV, *Of Modern Philosophy*, disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/4705>>.
- HUSSERL, Edmund (1913), *Idées directrices pour une phénoménologie (Ideen I)*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, col. Tel, 1985.
- HUXLEY, Aldous (1932), *Brave New World*, disponível na url <<http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf>> (consultado em Setembro de 2011).
- ISHAGHPOUR, Youssef (1989), «Les théories du cinéma», in Encicl. Universalis, vol. 5, 834-838.
- JACKSON, Elizabeth K., e KEBED, Alemseghed (2009), «La culture et la production de masse: les industries culturelles», in *Histoire de l'Humanité*, vol. VII, *Le XXe siècle de 1914 à nos jours*, Paris, UNESCO, 924-933.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, trad. fr. N. Ruwet, Paris, Minuit, pp. 217-218.
- JANET, Pierre (1929), *L'évolution psychologique de la personnalité*, Paris, Chahine.
- JASPERS, Karl (1949), *Strindberg et van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- JEAN DE LA CROIX, *Les Cantiques spirituels*, Paris, Cerf, 1995, Cantique A, § 14.
- JEFFERS, Jennifer M. (2009), *Beckett's Masculinity*, N.Y., Palgrave MacMillan, p. 164.
- JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: NY University Press.
- JENN, Pierre (1991), *Techniques du scénario*, Paris, Femis.
- JOLIVET-LÉVY, C. (1989), «Icône», in *Universalis, Corpus*, vol. 11, 879-883.
- JONES, Jonathan (2005), «Out of this world», *The Guardian*, 12.02.2005.
- JORDAN, B. G. e WESTON, V. (ed) (2003), *Copying the Master and Stealing His Secrets – Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawai'i Press.
- JOYARD, Olivier (2003), « C'est quoi ce plan? (la suite) » in Cahiers du Cinéma n.º 580, Junho, 26-27.
- JOYCE, James, *Ulysses* (1922), 1.ª ed. Paris, Shakespeare & Company. London, Picador, edited by Danis Rose, 1997. Tr. port.: João Palma-Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil, 1989; António Houaiss, Carnaxide, Difel, 1994 (6.ª ed.).
- JUHASZ, Alexandre, e LERNER, Jesse (2006), *F Is For Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JÜNGER, Ernst (1932), *Der Arbeiter, Werke*, Band 6. *Essays II*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1960-1965. Tr. fr. *Le Travailleur*, tradução e apresentação de Julien Hervier, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1989.
- KAFKA, Franz (1925), *O Processo (Der Prozess)*, tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.

- (1926), *O Castelo (Das Schloss)*, tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.
- KAJGANICH, David (2016), in «Writers on Writing: David Kajganich – Screenwriter of ‘A Bigger Splash’», entrevista por Denny Schnulo, 26 de Maio, disponível em <http://www.scriptmag.com/features/interview-david-kajganich-screenwriter-a-bigger-splash>.
- KANDINSKY, V. (1912), *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1988.
- KANT, Emmanuel (1790), *Kritik der Urteils kraft*, tr. fr. Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, §§ 49-52, p. 212-235.
- KARSDORP, Folgert, e BOSCH, Antal van den (2016), «The structure and evolution of story networks», in Royal Society Open Science, 29 de Junho 2016.DOI: 10.1098/rsos.160071. Disponível em <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/6/160071#xref-fn-1-1>.
- KIESLOWSKI, K., e PIESIEWICZ, K. (1991), *Decalogue, The Ten Commandments*, Londres, Faber and Faber, com prefácio de Stanley Kubrick.
- KISS, Miklos & WILLEMSSEN, Steven (2016), Introdução e Capítulo I de *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, in Academia.edu. Edinburgh University Press, edição anunciada para 2017, pp.1–23.
- KLEE, Paul (1920), «Schöpferische Konfession», in *Tribune der Kunst und Zeit XIII*, mais tarde em Id., *Das bildnerische Denken* (Basel, Benno Schwabe & Co., 1956), trad. port. C. Pires e M. Manuel, rev. J. Barrento, *Ensaaios Sobre Arte* (Lisboa, Cotovia, 2001: 38).
- (1922-1924) *The Thinking Eye e The Nature of Nature*, tr. fr. *Contributions à la théorie de la forme picturale*.
- KLEIMAN, Naum, (2010), «Cinema Collage», conf. no colóquio Summa Summarum, Moscovo, ref. in <http://www.ncca.ru/en/events.text?filiat=2&id=186> (consultado em Fevereiro de 2013).
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz (1964), *Saturne et la Mélancolie* Paris, Gallimard, 1989.
- KLINE, Jefferson T. (1992), *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1959), *La Révocation de l’Édit de Nantes*, Paris, Minuit, ed. 1970.
- (1965), *Les Lois de l’Hospitalité*, Paris, Gallimard, ed. 1970.
- (1970), *La monnaie vivante*, Paris, Terrain Vague – Eric Losfeld, c. desenhos do autor e fotografias de Pierre Zucca; tr. port. *A moeda viva*, Luís Lima, Lisboa, Antígona, 2008.
- KOESTLER, Arthur (1940), *Darkness at Noon*, disponível na url [http://libcom.org/files/\(Arthur_Koestler\)_Darkness_at_Noon.pdf](http://libcom.org/files/(Arthur_Koestler)_Darkness_at_Noon.pdf) (consultado em Novembro de 2012).
- KOJÉVE, A., *Introduction a la Lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947
- KOLDERUP, T. (2011), *Le goût de l’inachèvement. Esthétique et narration dans l’oeuvre de Marivaux*, Paris, L’Harmattan/ Solum.
- KORFF-SAUSSE, Simone (2004), «Les corps extrêmes dans l’art contemporain. Entre perversion et créativité» in *Champ Psy* n.º 35, 2004/3, Corps Extrêmes-2, pp. 61-74, Éd. L’Esprit du temps, ISBN 2847950370. Url: <http://www.cairn>.

- info/revue-champ-psychosomatique-2004-3.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- KOWALSKI, Paul, e GLAFKIDÈS, Pierre (1990), «Photographie», *Universalis*, Corpus, 18, 132-151.
- KOVÁCS, András Bálint (2007), *Screening Modernism, European Art Cinema 1950-1980*, The University of Chicago Press.
- (2009), «Tarkovsky», in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, UK, Routledge, coord. Paisley Livingstone e Carl Plantinga, cap. 53.
- KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*, N.Y., Simon & Schuster.
- KRACAUER, Siegfried (1925), *Der Detektiv-Roman*, in *Schriften*, I, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, póstumo, tr. fr. *Le roman policier, un traité philosophique*, Paris, Payot, 1981.
- (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press. Princeton Paperback Printing, 1997.
- KRAUSS, R. (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- KREMER, Michael, (1993), «The O-Ring theory of economic development», in *Quarterly Journal of Economics* n.º 108: 551-575.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè*, Paris, Seuil, p.221.
- (1975), «Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire», in *Communications* n.º 23, pp. 73-78; tr. port. «Elipse sobre o pavor e a sedução especular», in *Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Relógio d'Água, 1984, pp. 34-35.
- (1993), *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 108-110 e 195-196.
- (2000), *A lentidão*, tr. Miguel Serras Pereira, Porto, Asa. Original *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- KÜNG, Hans (1994), *Das Christentum. Wesen und Geschicht*, Piper, Munique. Trad. port. (que utilizamos aqui) *O Cristianismo – Essência e História*, Círculo de Leitores, Braga, 2002.
- KUNTZEL, Thierry (1975), «Le travail du film, 2», in *Communications*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direcção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 136-189.
- LABRUM, Marian B. (1998), «Las palmeras salvajes en traducción de Jorge Luis Borges: Crítica y evaluación», in *Livius* 12, 85-93., disponível em <<https://buleria.unileon.es/>>.
- LACAN, Jacques (1949), «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», comunicação ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zürich, a 17 de Julho de 1949. Primeira versão publicada na *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, volume 13, n.º 4, 449-455. URL: <<http://perso.wanadoo.fr/espace.freud/topos/psychalpsysem/miroir.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- LAKOFF, George, e JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 2003.
- LALANDE, André (dir. 1902-1923), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1991. «Hypostase», 1.ª ed. em fascículos no *Bulletin de la Société française de philosophie*, reed. Alcan 1926, 1928, 1932, P.U.F. 1947. A ed. que usamos aqui é a 16.ª, P.U.F., 1988.

- LALANNE, Jean-Marc (2002), «C'est quoi, ce plan?», in Cahiers du Cinéma n.º 569, Junho, 26-27.
- LANZMANN, Claude (2000), «Parler pour les morts», in *Le Monde des Débats*, n.º 14, Maio.
- (2007), «Le travail du cinéaste», in FRODON, J.-M. (dir.), *Le Cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve du xxe. siècle*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. (1967), sob a direcção de Daniel Lagache, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF (7.ª ed. 1981).
- LARRUE, Jean-Marc, dir. (2015), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, col. Arts du spectacle – Images et sons.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1998), intr. a *Sófocles, Tragédias*, Madrid, ed. Gredos.
- LAUDE, Jean (1985), «Naissance des abstractions», in *Cahiers du musée national d'art moderne*, 16, pp. 5-61.
- LAUREL, Brenda (1991) *Computers as Theatre*, segunda edição Boston, Addison-Wesley, 2014.
- LAWSON, Hilary (2001), *Closure – A story of everything*, Routledge.
- LE BON, Gustave (1889), *Les premières civilisations*, Paris, Hachette, 2012.
- LEFEBVRE, Martin (2012), «The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images», Concordia University, in *The Art Seminar*, Vol. II “Photography Theory”, disponível em Academia.edu, url: <http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing._On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- LE GOFF, Jacques (1985), «La naissance du Purgatoire», in *Revue de l'histoire des religions*, n.º 202-2: pp. 177-179.
- LEGRAND, Stéphane (2003), «Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste», in *Methodos, Savoirs et textes*, 3/2003, em linha desde 5 de Abril de 2004. URL: <<http://methodos.revues.org/107>> DOI: 10.4000/methodos.107.> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- LE GUEN, Claude (1997), «L'inconscient ignore le temps», in *Bulletin de la Société Psychanalytique de Paris*, n.º 44, pp. 1639-1651.
- LEHTONEN, M. (2001), «On No Man's Land. Theses on Intermediality», in *Nordicom Review*, 22(1): 71-83, <http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/28_lehtonen.pdf> (consultado em Novembro de 2013).
- LELLOUCHE, Raphaël (1992), «Théorie de l'écran», in *Traverses*, n.º 2. Url: <<http://testconso.typepad.com/theorieecran.pdf>> ou <<http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero2/textes/lellouche.html>> (consultado em Outubro de 2011).
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1710), *Essais de Théodicée, Œuvres philosophiques de Leibniz*, Texte établi par Paul Janet, Paris, Félix Alcan, 1900.
- LEIRIS, Michel (1946, or. 1939), *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard; tr. ing.: *Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*, University of Chicago Press, 1992; tr. port.: *A idade viril*, São Paulo, ed. Cosac Naify, 2001.
- LEMIÈRE, Jacques (1995), «Hommage à Antonio Reis et Margarida Cordeiro», in *Sèmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.
- (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2005, n.º. 80. Mémoires d'avril: 1974-2004, trente ans de la révolution des Oeillets au Portugal. pp. 48-60. Doi: 10.3406/mat.2005.1065. url: /web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065 (consultado em Setembro 2014).

- (2006), «‘Um centro na margem’: o caso do cinema português», in revista *Análise Social* XLI (180), 731-765.
- LEONE, Leah E. (2014), «Reconstructing Suspense: Borges Translates Faulkner’s The Wild Palms» in *The Voices of Suspense and their Translation*, Thrillers 39, ed. Cadera, Susanne M. e Pavic Pintaric, Anita. Rodopi: 77-91.
- LEROI-GOURHAN, Arlète (1979), *La Nef et le Diverticule des Félins*, in: Lascaux inconnu. XII Supplément de Gallia Préhistoire, Paris, CNRS, pp. 301-341.
- LESAGE, Marie-Christine (2008), «Théâtre et intermédialité», in *Communications*, vol. 83, *Théâtres d’aujourd’hui* (sob a direcção de Sylvie Roques), pp. 141-155. Disponível in <www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2483>.
- LÉVINAS, Emmanuel (s.d.), *Éthique et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, 79.
- (1985), «Entretiens avec Angelo Bianchi», in *Hermeneutica*, 1985, 171 – 182.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1971.
- (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1974.
- e ERIBON, Didier (1988), *De Près et de Loïn*, Paris, Éd. Odile Jacob, p. 193.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1922), *La Mentalité primitive*, 4.^a edição, Paris, Félix Alcan, 1925.
- (1928), *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan.
- LEZAMA LIMA, José (1966), *Paradiso*, ed. crítica, coord.: Cintio Vitier, Ed. UNESCO / ALLCA Siglo XX, Colección Archivos n.º 3, 1996.
- LINDEN, George (1970), *Reflexions on the Screen*, San Francisco, Wadsworth.
- LINDNER, Kurt (1906), *La Chasse pré-historique*, Paris, Payot, 1950.
- LINDSAY, Vachel (1915), *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2005), *Finita*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- LOUGHLIN, Gerard (2007), «Video Divina: Viewing Tarkovsky», in *Reconfigurations: Interdisciplinary Perspectives on Religion in a Post-Secular Society*, coord. por Stefanie Knauss e Alexander D. Ornella, Viena, LIT Verlag GmbH, pp. 179-196.
- LOURENÇO, Eduardo (1988), «Portugal – identidade e imagem», in *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, IN-CM, 1990.
- LOWE, Lisa (1996), *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Duke University Press.
- LUCAS, George, e SPIELBERG, Steven, «On Hollywood’s Future», entrevista disponível em <<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1714>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- LYOTARD, Jean-François (1972), « Contribution des tableaux de Jacques Monory », in *Figurations 196/1973*, Paris, Union Générale d’Éditions, col. 10/18, 1973, 154-238.
- (1977), *Rudiments païens*, Paris, UGE-10/18.
- (1979), *La condition post-moderne*, Paris, Minuit.
- (1986), *O pós-moderno explicado às crianças*, tr. port. de Teresa Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- MACAULAY, Scott (2014), «The Sound of Helicopters in Apocalypse Now», in *Filmmaker Magazine*, <http://filmmakermagazine.com/88485-the-sound-of-helicopters-in-apocalypse-now/#.VtKsDhwotYc>. (re-consultado em Janeiro de 2016).

- MACHEREY, Pierre, (2005), « “Il faut être absolument moderne”: la modernité, état de fait ou impératif? », in *STL (Savoirs, textes, langages)*, Groupe d’Études “La philosophie au sens large”, url: <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey_28092005cadreprincipal.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- MADOFF, Steven Henry (ed) (2009), *Art School (Propositions for the 21st Century)*, MIT Press.
- MAICENT, Patricia, « Une histoire du film », in *Le film – collection du musée*, Centre Pompidou (s.d.), consultado em linha na url: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html#thematiques>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- MALABRE, Natalie (2012), « *Je vous salue, Marie* de Jean-Luc Godard: modalités et enjeux d’un retour du religieux au cinéma », *Cahiers d’études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n.º especial 2012, URL: <http://cerri.revues.org/1086>; DOI: 10.4000/cerri.1086.
- MALDINEY, Henri (1973), *Regard Parole Espace*, Lausanne, L’Age d’Homme, col. “Amers”.
- MALRAUX, André (1947, 1965), I – Le Musée imaginaire, III, in *Écrits sur l’art*, Paris, Gallimard/Pléiade, 2004, t. I, p. 259-260.
- MANOVITCH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge & London, MIT Press, 185-191, 293-302.
- MANN, Thomas (1924), *A montanha mágica (Der Zauberberg)*, tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.
- MARCADÉ, Valentine e MARCADÉ, Jean-Claude (1989), in « Représentations du Christ », *Universalis, Corpus*, vol.5, 744-750.
- MARCORELLES, Louis (1963), « La foire aux vérités », in *Cahiers du Cinéma* n.º 143, Maio.
- MARGUERITE PORETE, *Le Miroir des simples âmes anéanties*, trad. Grenoble, J. Million, 2001, pp. 134 e 81.
- MARÍ, Bartolomeu (2002), « Julião Sarmiento », in *Julião Sarmiento – Trabalhos dos anos 70*, org. de Pedro Lapa, livro-catálogo da exposição homónima, Lisboa, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 37-45.
- MARINIELLO, Silvestra (2000), « Présentation », in *Cinemas: revue d’études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, nº 2-3, p. 7-11. <<http://id.erudit.org/iderudit/024812ar>>
- MARMIESE, Anna (2012), « “Ou bien.. Ou bien”: destins et liberté dans Smoking / No smoking », in *Feux Croisés*, url: <<http://www.feuxcroises.com/Ou-bien-ou-bien-destins-et-liberte-dans-Smoking-No>>
- MARQUES, Bruno José de Sousa (2010), *Julião Sarmiento dentro do texto – Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*, dissertação de doutoramento, Lisboa, FCSH da UNL, disponível in <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12675541/juliao-sarmiento-dentro-do-texto-...>>
- MARTIN, Adrian (1999), « Night and Day: Stanley Kubrick’s *Eyes Wide Shut* », in *The Best Australian Essays, 1999*, coord. Peter Craven, Melbourne, Bookman Press, 354-363.
- MARTINS, Hermínio (1996), *Hegel, Texas e outros Ensaios de Teoria Social*, Lisboa, Séc. XXI.

- MARX, Karl (1852), *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, ed. alemã Marx-Engels Werke 8, 115, tr. fr. Paris, Éditions Sociales, 1976.
- MATTANZA, Alessandra (2006). «Cinema / Intervista / Dietro una finestra, una storia», 9 April. <http://www.oggi7.info/dettaglio.asp?Art_Id=2434&Art_Tema=Interviste>
- MAUPASSANT, Guy de (1888), *Pierre et Jean*, Préface: «Le roman», Paris, Ollendorff, 1889.
- MAUSS, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971, p. 89, retomado por Thierry de Duve in *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, 10.
- ____ (1950), *Essai sur le don*, Paris, Presses Universitaires de France. Tr. port. *Ensaio sobre a dádiva*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 187 e 190.
- McKEE, Robert (1997), *Story*, Londres, Methuen, 1998.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006), *Après la finitude – Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil.
- MÉLIÈS, Georges (1929), in *La Revue du Cinéma: Critique, Recherches, Documents*, dir. Robert Aron, red. Jean-Georges Auriol, 1.^a série, n.º 4, 15 de Outubro.
- MELOT, Michel (2007), *Une brève histoire de l'image*, Paris, Ed. Jean-Claude Béhar, col. Brève Histoire. Tr. port. Aníbal Alves, *Uma breve História da Imagem*, ed. Humus, 2015.
- MENDES, João Maria (1974), *Images de l'histoire et de la nature dans la philosophie sociale*, Institut Supérieur de Philosophie, Université Catholique de Louvain, Janeiro de 1975 (inédito).
- ____ e RAMOS, Jorge Leitão (1985), «António Reis e Margarida Cordeiro – Viagem a uma paixão», entrevista, in *Diário de Lisboa*, 14 de Maio de 1985, pp. 6-7.
- ____ (2001), *Por quê tantas histórias – a importância do ficcional na aventura humana*, Coimbra, MinervaCoimbra.
- ____ (2002), «Notas sobre os ecrãs e o virtual», in *Trajectos*, Revista de Comunicação, Cultura e Educação, ISCTE, n.º 1, Junho de 2002, Ed. Notícias.
- ____ (2009), *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema*, Lisboa, EDIUAL.
- ____ (2013) (coord.) et al., *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Média, 2013. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e em: <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>
- ____ (2013), «Objectos únicos e diferentes», in *Novas & Velhas...*
- ____ (2013), «A obra longa e breve de José Álvaro Morais», in *Novas & Velhas...*
- ____ (2015) «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, coord. José Quaresma, Alys Longley e Fernando Rosa Dias, ed. ESTC, Creative Arts and Industries Dance Studios e University of Auckland.
- ____ (2015) «Reencontro em ABR», in *Investigação em Artes e Absurdo: Métodos Informais, Institucionalização do Conflito e Disputatio*, coord. José Quaresma, a publicar em Setembro de 2016.
- MENDES, Marta (2016), *Átrios da imagem: cinema e pensamento*, dissertação de doutoramento, Lisboa, UNL, pp. 144-167 (inédito).
- MERCIER, Louis-Sébastien (1771), *L'An 2440, un rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), « Le cinéma et la nouvelle psychologie », conferência no *Institut des hautes études cinématographiques*, incluída in *Sens et Non-sens*, Éditions Nagel, 1996, url: <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm>. Também disponível, sob o mesmo título, in Gallimard, col. Folio Plus Philosophie, 2009, pp. 7-24 (re-consultado em Janeiro de 2016).
- (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 158. A *analyse existentielle* do autor está próxima da *Dasein-analysis* de Binswanger.
- (1964, póstumo), *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texto fixado por Claude Lefort (Cornelius Castoriadis), Paris, Gallimard, ed. 2001.
- (1969), *La prose du monde*, Paris, Gallimard.
- MERVANT-ROUX, Marie Madeleine (2008), «La face/Le lointain»; Jaigu, France, «You lookin' at me? Le face à face revu par Chuck Close»; Vautrin, Éric, «Faire face/ faire figure. Autour de la 35e Biennale de théâtre de Venise»; in *Ligéia*, Dossiers sur l'art, XXIe. Année, n.º 81-84, Paris, Janeiro-Junho.
- METZ, Christian (1975), «Le signifiant imaginaire» e «Le film de fiction et son spectateur», in *Communications* n.º 23, 3-55 e 108-135.
- MEXIA, Pedro (2013), *Cinematica*, Lisboa, Tinta da China.
- MILLER, Isabelle (2008), *Les Inachevées. Le goût de l'imparfait*, Paris, Seuil.
- MINOIS, Georges (1994), *Histoire de l'Enfer*, Paris, P.U.F., col. Que sais-je?
- MIRANDA, J. A. Bragança de (1999), «Fim da mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea», in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens n.º 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 23-29.
- (2012), *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega, 2.ª edição, p. 86.
- MITCHELL, W. J. Thomas, (2005) *What Do Pictures Want?: The Lives And Loves Of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- MITRY, Jean (1963), *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse,
- (1963-1964), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 2 vol.
- (1968-1980), *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, Éditions Universitaires, 5 vol.
- (1974), *Le Cinéma expérimental: histoire et perspectives*, Paris, Seghers.
- MOLITERNO, Gino (2001), «Zarathustra's gift in Tarkovsky's *The sacrifice*», (<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0301/gmfr12a.htm>).
- MONEGAL, Emir R. (1978), *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, N. Y., Dutton.
- MONTEBELLO, Pierre (1998), *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin.
- MONTEIRO, João César (2005), «Silvestre», in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005: 323.
- MONTEIRO, Manuel Hermínio (2001), in *O Olhar de Ulisses. A Utopia e o Real*, Porto 2001: Capital Europeia da Cultura, reeditado em *Urzes*, pp. 215-220, ed. *O Independente*, Lisboa, 2004.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento orientada por Eduardo Lourenço, 1995.
- (2000), «Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”» in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 306-338.

- (2004), «O Fardo de Uma Nação» in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), Portugal: um retrato cinematográfico, Lisboa, Número – Arte e Cultura.
- (1996), «Fenomenologias do cinema», in *Revista de Comunicação e Linguagens* 23, *O que é o cinema?* Lisboa, Ed. Cosmos, Lisboa, pgs 61-112.
- MORDILLAT, G. (2011), «Éloge du flou», in *Le Monde Diplomatique*, Setembro de 2011.
- MOREL, Jacques (1989), «Tragédie», in *Encyclopædia Universalis*, vol. 22, 833-834).
- MORIN, Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit (reed. Denoël-Gonthier, col. Médiations, 1978). Trad. port. *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- (1960), «Pour un nouveau cinéma-vérité», in *France-Observateur*, Janeiro de 1960.
- (1973), «Sapiens-demens», in *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 109-127.
- (1984), *Pour sortir du vingtième siècle*, Paris, Ed. du Seuil.
- MORRIS, William, (1890), *News from Nowhere and Other Writings*, New York, Penguin, 1993.
- MORUS, Thomas, *Utopia* (1516), disponível em português na url: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/11/thomas-morus-utopia.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- MOURE, José (1997), *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, p. 7.
- MOUTINHO, Anabela e LOBO, Maria da Graça (1997), *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*, Faro, Cineclub de Faro. Disponível em <<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/27-n-1-portuguese-cinema/309-conversation-with-pedro-costa-the-encounter-with-antonio-reis>>.
- MULHALL, Stephen (2002), *On Film*, Routledge.
- (s.d.), «Film as Philosophy: The Very Idea», in <<http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/mulhall-film-as-philosophy.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- MÜLLER, Jürgen E. (1996), *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen.
- (2000), «L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision», in *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, pp. 105-134, <<http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>> (consultado em Abril de 2011).
- (2006), «Vers l'intermédialité – Histoires, positions et options d'un axe de pertinence» in *Médiamorphoses* n.º 16, pp 99-110, INA, Bry-sur-Marne, url: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1> (consultado em Abril de 2011).
- (2010), «Intermediality and Media Historiography in the Digital Era» in *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n.º 2, pp. 15-38
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» in *Screen* 16.3, Autumn 1975, pp. 6-18, disponível na url: <<http://www.jahsonic.com/VPNC.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016).

- MÜNSTERBERG, Hugo (1916), *The Photoplay: A Psychological Study*, New York & London, D. Appleton and Company, 1.^a ed. conservada pela Cornell University Library, disponível na url: <http://www.archive.org/details/cu31_9240841_1_0653> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- MUNSTERBERG, Marjorie (2009), «Ekphrasis», in *Writing About Art*, © Marjorie Munsterberg 2008-2009, url: <<http://www.writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- MURPHY, J.J. (2007), *Me and You and Memento and Fargo*, Continuum.
- MURRAY, Janet H. (2011), *Inventing the Medium –Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*, MIT Press.
- NATHAN, Ian (2011), *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press.
- NELSON, Robin; (org.), (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam U. Press, disponível na url: <<http://dare.uva.nl/document/183109>>.
- NICHOLS, Bill (2006), *Introdução al documentario*, Milão, Il Castoro, p. 14.
- NICOLINI, Flavio (1964), « Journal de tournage », in *Cinéma 64*, n° 90 (Novembro de 1964).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Obras incompletas*. Trad. R. R. Torres F.º. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores), O eterno retorno (*A vontade de potência*, textos de 1884-1888).
- *Les trois métamorphoses*, in *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France, 1958.
- NORA Simon, MINC Alain (1978), *L'informatisation de la société*, Paris, ed. Présidence de la République.
- OBADIA, Lionel (2012), «Le totémisme, ‘aujourd’hui?’», rev. *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 36, Numéro 1–2, 2012, p. 279–295, disponível em <<http://www.erudit.org/en/journals/as/2012-v36-n1-2-n1-2/1011728ar>>.
- O’CONNELL, Mark (2014), «The Stunning Success of ‘Fail better’ – How Samuel Beckett became Silicon Valley’s life coach», disponível in <http://www.slate.com/articles/arts/culture_box/2014/01/samuel_beckett_s_quote_fail_better_becomes_the_mantra_of_silicon_valley.1.html>.
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de (1989), *A pintura de Noronha da Costa*, Lisboa, IN-CM, col. Arte e Artistas.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Ed., 1991.
- ORY, Pascal (2004), *l’Histoire culturelle*, Paris, PUF, col. Que sais-je?.
- ORWELL, George (1948), *Nineteen Eighty-four*, disponível na url <<http://libcom.org/files/1984.pdf>>.
- OTTO, Rudolf (1917), *Das Heilige*, tr. fr. *Le Sacré*, A. Jundt, Paris, 1949. Tr. port. *O Sagrado*, ed. Sinodal, S. Leopoldo, RS, Br., 2007.
- (1923), *The Idea of the Holy*, Oxford University Press.
- OUAKNINE, Serge (1979), « 4. Objet/Métamorphose/Espace », in *Jeu: revue de théâtre*, n° 10, p. 74-81, disponível na url: < [http:// id.erudit.org/iderudit/28796ac](http://id.erudit.org/iderudit/28796ac)>. Artigo consultado a 1 de Agosto de 2011.
- OVIDIO (9 ou 10 d. C.), *Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia, 2007, pp. 252-253.
- PAECH, Joachim (1989), *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.

- PAGNOUX, Élisabeth (2001), «Reporter photographe à Auschwitz», in *Les temps Modernes*, vol. 56, n.º 613, Março-Maio, pp. 84-108.
- PAÏNI, Dominique (1997), *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- PALMER, Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2011.
- PANOFSKY, Erwin (1934, 1956), «Style and Medium in Motion Pictures», in *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995.
- PARENTE, André (2007), «Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo» in Manuela Penafria, Índia Mara Martins (Org.) *Estéticas do Digital, Cinema e Tecnologia*, <www.labcom.ubi.pt> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- PARIS, Jean (1965), *L'espace et le regard*, Paris, Éd. Du Seuil, I, cap. I.
- PARKER, Philip (1998), *The Art and the Science of Screenwriting*, Exeter, Intellect Books.
- PARRY, K. (1989), «Theodore Studites and the patriarch Nicephoros on image-making as a Christian imperative», in *Byzantion* 59, 164-183.
- PASOLINI, Pier Paolo (1965), «Il 'cinema di poesia'», in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- PAULHAN, Jean (1941), *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, éd. Jean-Claude Zylbersten. Reedição aumentada Gallimard, Folio Essais, 1990.
- (1990), *La peinture cubiste*, ed. J.- C. Zylberstein, Paris, Gallimard, Folio essais, 136.
- PEETERS, Benoît (1986), *Autour du Scénario – Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PEIRCE, Charles Sanders (1894), «What Is a Sign?» in *How to Reason: A Critick of Arguments*, Eprint in Peirce Edition Project, url: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- PEIXOTO, Nelson Brissac, *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2010.
- PELLOIS, Anne (2011), «Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir: utopies de théâtre entre deux siècles», *Agôn* [em linha], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, actualizado em: 24/01/2011, url: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1278>>.
- PERRAULT, Charles (1697), *Contes du temps passé avec moralités*, numerosas edições.
- PETHÖ, Ágnes (2010), «Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies», in *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n.º 2, pp. 39-72.
- (2011), *Cinema and Intermediality – The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing.
- PETRIC, Vlada (1989-90), «Tarkovsky's Dream Imagery» in *Film Quarterly*. 43.2 (Winter, 1989-1990): 28-34.
- PFISTER, Manfred (1977), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988.
- PIAGET, Jean (1926), *La représentation du monde chez l'enfant*, 3.ª ed. Paris, P.U.F., 1947.
- PICLIN, Michel (1995), «Pour une lecture du monde», in *Magazine littéraire*, Paris, n.º. 328, Janeiro, p.33-36.

- PICHON, Michèle (2005), *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait*, Paris, L'Harmattan.
- (2006), «Quand le peintre rêve les éléments: Approche bachelardienne de l'Abstraction naturaliste» (*Conférence le 20 octobre 2006 au sein du Groupe d'Études et de Recherches Épistémologiques, Paris*) disponível na url: <<http://www.dogma.lu/txt/MPi-Peintre.htm>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- PIER, John (1994), « Symbolisation freudienne et intertextualité », in *Semen* (em linha), n.º 9,: Texte, lecture, Interprétation, disponível desde 31 de Maio de 2007 na url: <<http://semen.revues.org/3054>> (consultado em Abril de 2013).
- PIGNARRE, Robert (1964), Sophocle, *Théâtre Complet*, Paris, GF Flammarion
- PINA, Luís de (1987), *História do Cinema Português*, Mem Martins, Europa-América.
- PIO X (1907), *Pascendi Dominici Gregis*, carta encíclica, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- PINTO, Fernão Mendes (1614), *Peregrinação & Cartas*. Comentários críticos de Eduardo Lourenço *et al.*; versão para português moderno e glossário de Maria Alberta Menéres, Lisboa, Afrodite, 1989. Sobre o texto, v. LOURENÇO, Eduardo, «O Livro do Deslumbramento», in *Oceanos*, 7 (Jul. 1991) pp. 58-61. Fixação do texto original por Adolfo Casais Monteiro (1952): Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. Título e subtítulo da 1.ª edição, póstuma, de 1614, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, a custas de Belchior de Faria: “Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto, em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouvio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sarnau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, no de Pegù, no de Martauão, & em outros muytos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou nenhu[m]a noticia. E tambem da conta de muytos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas... (...) Dirigido à Catholica Real Magestade del Rey dom Felipe o III”.
- PLANTINGA, Carl, e SMITH, Grey M. (ed.) (1999), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- PLATÃO (384-377 a.C.?), *A República*, tr. port., intr. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7.ª ed., 1993.
- POCIÑA, Andrés, e LÓPEZ, Aurora, org., (2008), *Fedras de ayer y de hoy*, Universidad de Granada.
- POLTI, Georges (1895), *Les 36 situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895. Éditions d'aujourd'hui, 1980.
- POMAR, Júlio (1986), *La cécité du peintre*, tr. port. Pedro Tamen, *Da cegueira dos pintores*, INCM, p. 131.
- PRADO, C. G. (1984), *Making believe: Philosophical Reflections on Fiction*, Westport-Londres, Greenwood Press.
- PRIGENT, Pierre (2003), *Ils ont filmé l'invisible*, Paris, Éditions du Cerf.
- PROPP, Vladimir (1928, tr. ing. 1958), *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega, 1978.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 4 vol., 1987 – 1989.
- QUEIROZ, Eça de (1901), *A cidade e as serras*, várias ed.
- QUERÉ, France (1936-1995), *Évangiles apocryphes*, Paris, Seuil, 1983.
- RACINE, Jean (1668), *Préface d'Andromaque*, numerosas edições.
- (1677), *Préface de Phèdre*, numerosas edições.

- RAJEWSKY, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in *Intermedialités* n.º 6, Outono.
- RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, editorial Caminho.
- (1995), «Síntese da história do cinema português», *Expresso*, destacável *Os anos do cinema*, Janeiro – Agosto.
- (2012), *Fernando Lopes, Um rapaz de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Sociedade Portuguesa de Autores.
- RANCIÈRE, Jacques (2007), «O espectador emancipado», versão original inglesa in *Art Forum*, XLV, n.º7, Março.
- (2008), «A imagem pensativa», in *O espectador emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, tr. de José Miranda Justo, 2010, pp. 157-190.
- (2011) «Politique de Pedro Costa», in *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions.
- RANK, Otto, (1914) *Der Doppelgänger*, Imago, tomo III, 1914. Tr. fr. *Une étude sur le double*, Denoël et Steele, 1932.
- REAGAN, Andrew J. (2016) e quatro outros autores, «The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes», Cornell University Library, disponível em <<https://arxiv.org/abs/1606.07772>>.
- RÉGIMBEAU, Gérard (2007), «Indexation de l'art abstrait: enjeux et questions», in *Culture & Musées* n.º 9, 2007, pp. 143-165. Disponível na url: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2007_num_9_1_1432> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- REINHARDT, Karl (1933), *Sophokles*, Frankfurt; tr. fr. Paris, Minuit, 1971; tr. ing. Oxford, Blackwell, 1979.
- RIBAKOV, Anatoly (1991), *The Children of the Arbath*, Random House Value Publishing.
- RIBAS, Daniel, e BARROSO, Bárbara (2008), «No cinema português: continuidades e rupturas em Pedro Costa», in *Devires*, Belo Horizonte, V. 5, N. 1, Janeiro/Junho 2008, pp. 136-159, disponível na url: <https://www.academia.edu/7905753/No_cinema_portugues_continuidades_e_rupturas_em_Pedro_Costa> (consultado em Novembro de 2015).
- RIBAS, Daniel (2009), «João Canijo e a Escola Portuguesa», Comunicação ao VI Congresso da Sopcom, Abril de 2009, Universidade Lusófona, pp. 3460-3473. Disponível na url: <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/2562/1/345-402-1-PB.pdf>> (consultado em Novembro de 2015).
- RICŒUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris: Seuil.
- (1986) *Temps et récit*, Paris: Seuil.
- RIESMAN, David; GLAZER, Nathan; e DENNEY, Reuel (1950), *The lonely crowd: a study of the changing American character*. Yale University Press, reimpressão 2001, ISBN 9780300088656.
- RILKE, Rainer Maria (1898), *Notes sur la mélodie des choses*, in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993, pp. 667-676.
- (1901) *Les derniers*, in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993, p. 251.
- (1907), *Auguste Rodin: une conférence*, in *Œuvres, I, Prose*, ed. Paul de Man, Paris, Seuil, 1966, p. 431.

- _____ (1904-1910), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, in Œuvres en prose, Récits et essais, Paris, C. David, Gallimard, 1993.
- _____ (1920), «Mitzou», in Œuvres en prose, Récits et essais, Paris, C. David, Gallimard, 1993.
- RIVETTE, Jacques (1955), «Lettre sur Rossellini», Cahiers du Cinéma n.º 46, Abril 1955.
- RIZZOLATTI, G., FOGASSI, L., & GALLESE, V. (2006), «Espelhos na mente», in *Scientific American*, 55, 44-51.
- ROBBE-GRILLET (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, col. Critique.
- ROBERT-GONÇALVES, Mickaël (2014), «O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens», in *Actas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 405-415, Coimbra, AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.
- ROBIN, Léon (1935), *Platon, Édition électronique (PDF, ePub) v.: 1,0: Les Échos du Maquis*, 2011, p. 6.
- _____ (1989, póstumo), *Le Banquet*, Œuvres Complètes de Platon, tomo IV, 2.^a parte, «Notice», p. VII e VIII, Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- ROCHA, Paulo (1970) tradutor: *50 Haiku*, Lisboa, Moraes Editores, Plaquetes em caixa, com caligrafias japonesas de Yukie Kito.
- RODOWICK, David N. (2007), «An Elegy for Theory», in *October* n.º 122 (Fall), pp. 91-109. Ver também, do mesmo autor, *The Virtual Life of Film*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.
- ROHMER, Eric (1974), *Six contes moraux*, Paris, Editions de l'Herne. Tr. port. *Seis contos morais*, Lisboa, Cotovia, 1999.
- ROLLET, Sylvie (2011), *Une éthique du regard – le cinéma face à la Catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Panh, Paris, Herman.
- ROMILLY, Jacqueline de (1970), *La tragédie grecque*, Paris, PUF; tr. port. Lisboa, Edições 70, 1999 (feita a partir da 6.^a ed. fr., 1997).
- RONAI, Maurice (1976), «Paysages», in *Hérodote* n.º 1: *Géographie de la crise, crise de la géographie*.
- RORTY, Richard (1992) (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967. Reedição de 1992 com os textos «Ten Years Later» e «Twenty Five Years Later».
- ROSE, Frank (2011), «What Richard Wagner can teach us about storytelling in the Internet age», in *Deep Media*, 5 de Agosto, disponível in <<http://www.deepmediaonline.com/deepmedia/2011/08/what.wagner-can-reach-us-about-storytelling-in-the-internet-age.html>>.
- ROSEN, Margit (ed) (2011), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art – New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, MIT Press.
- ROSENFELD, David Saul (2007), «Michelangelo Antonioni's *L'eclisse* – a broken piece of wood, a matchbook, a woman, a man», disponível in <<http://www.davidsaulrosenfeld.com>>.
- ROZAK, Theodor (1970), *The Making of a Counter Culture – Reflections on the Technocratic Society & Its Youthful Opposition*, Londres, Faber and Faber.
- ROTHMAN, William (1975), «Against “the System of the Suture”», in *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 1, 45-50, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 118-124.

- ROUCH, Jean, e MORIN, Edgar (1962), *Chronique d'un Été*, Paris, Domaine Cinéma, 1, Inter Spectacles, pp. 8-10 e 41.
- RUSSELL, Catherine (1999), *Autoethnography: Journeys of the Self, in Experimental Ethnography*, Duke University Press.
- (2002), «Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist», in *A Feminist Reader in Early Cinema*, eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham, Duke University Press, pp. 552–571.
- SADOUL, Georges (1946-1954), *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 6 vol., 1946-1954.
- (1949), *Histoire du cinéma mondial de ses origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1 vol., 6.^a ed., 1961.
- SALÚSTIO (362), *Dos Deuses e do Mundo*, ed. bilingue francesa e grega, Saturninos Saloustios Secundos, *Des Dieux et du Monde*, περί θεῶν και Κόσμου, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- SARDO, Delfim (2001), «Uma iconologia do intervalo – repetição e montagem na obra de Julião Sarmento», Funchal, catálogo da exposição na galeria Porta 33.
- SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon, essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1943), *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.
- SAUVAGNARGUES, Anne (2003), «Heccécité», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, sob a dir. de Robert Sasso e Arnaud Villani, Les Cahiers de Noesis n° 3, Printemps, p. 171.
- SCHAEFFER, J. M. (1987), *L'image précaire*, Paris, Seuil.
- SCHALANSKY, Judith (2009), *Atlas des îles abandonnées*, tr. fr. Paris, Arthaud, 2010.
- SCHELLING, Friederich W. J. von (1802-1805), *Philosophie der Kunst*, tr. esp. Virginia López-Domínguez, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHRADER, Paul (1972), *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, *The University of California Press*.
- SCHROEDER, Jonathan E. (1998), «Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research», in Barbara B Stern (Ed.) *Representing Consumers: Voices, Views and Visions*, Londres, Routledge, 193-230 (a citação é da pág. 208).
- SCHROTER, Jens (2000), «Intermedialität. Facetten und Problème eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », in < http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf > (consultado em Abril de 2011).
- SCHUHL, Pierre-Maxime (1938), *Machinisme et Philosophie*, Paris, PUF, 1969.
- SCOPELLO, Maddalena (2007), *Les évangiles apocryphes*, Paris, Plon.
- SEABRA, Augusto M. (1989), «La scène de l'histoire», in *Revue Belge de Cinéma*, n.º 26, pp. 1-10.
- SEBALD, W.G. (2001), *Austerlitz*, Paris, Gallimard, col. Folio, 2006, p. 109.
- SEGNI, A. «Lezioni sulla poesia», in: B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. III, pp. 5-100, 1973.
- SEGRE, C. (1989), «Géneros», in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, *Literatura-Texto*, Lisboa, IN-CM, pp. 70-93.
- SESONKE, Alexander (1980), «Time and Tense in Cinema», in *Journal of Aesthetics and Art Education* vol. 38, pp. 419-426.

- SEYMOUR, Tom (2011) «Walter Murch – The Sound of the Apocalypse», in Moviescope, <<http://www.moviescopemag.com/insiderspov/crew/walter-murch-the-sound-of-the-apocalypse>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..
- SHAVIRO, Steven (2004), «The Life, After Death, of Postmodern Emotions», in: *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 46.1, 125–141.
- SHAW, Paul (2011), *Helvetica and the New York City Subway System – The True (Maybe) Story*, MIT Press.
- SHEPARD, Mark (2011), *Sentient City – Ubiquitous Computing, Architecture, and the Future of Urban Space*, MIT Press.
- SIDNEY, Sir Philip (c. 1579). *An Apology for Poetry*, in *The Compleat Works*, ed., A. Feuillarot, Cambridge University Press, 1923.
- SIEREK, Karl (2013), «Animisme de l’image: pour une histoire de la théorie d’un concept mouvant», in revista *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n.º 22, Outono 2013, <<http://id.erudit.org/iderudit/1024119ar>>, DOI: 10.7202/1024119ar.
- SILVERBERG, Robert (1971), *The World Inside*, Orb Books (Tor), 2010.
- SIMENON, Georges (1938), *O homem que via passar os comboios*, Lisboa, Livros do Brasil, col. Miniatura, s.d.
- SIMMEL, Georg (1913), «Philosophie der Landschaft», Heft II, S.635-644, Bremen. Tr. port. de Artur Morão in *Filosofia da paisagem e outros estudos*, ed. Texto e Grafia, 2010. A versão aqui proposta baseou-se no texto alemão da Gesamtausgabe (edição integral) em 24 volumes, levada a efeito pela Suhrkamp.
- SIMON, Yves, (1987) *O viajante magnífico*, tr. port. G. Cascais Franco, Lisboa, Difel, 1989.
- SIMOND, Clotilde (1995), «La desserte rouge de Michelangelo Antonioni: Il deserto rosso», in Aumont, Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française.
- SINYAVSKY, Andrei (1960), *The Trial Begins*, University of California Press, 1982.
- SMITH, Murray (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.
- SMITH, Russell (s.d.), «Beckett, Negativity and Cultural Value», disponível in <<http://www.samuel-beckett.net/smith.html>> (s.d.). A paginação citada pelo autor é a da edição de *Worward Ho* em Londres por John Calder e em N.Y. pela Grove Press, 1983.
- SOBCHACK, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press.
- (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press.
- (2006) «Cutting to the Quick: *Techne*, *Physis*, and *Poiesis* and the Attractions of Slow Motion», in Strauven W. (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, 337-351.
- (2016), «The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence”», in DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, ISBN 9780993199622 (em linha).
- SONTAG, Susan (1964) «Against Interpretation», disponível em <<http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>>

- (1966), *Styles of Radical Will*; tr. port. *A vontade radical*, S. Paulo, Companhia das Letras 1987, cap. «Teatro e filme», pp. 99-120.
- (1967), «A estética do silêncio», in *A vontade radical*, São Paulo, Scwarcz, 1987.
- (1977), *On Photography*, N. Y., Farrar, Strauss and Giroux, ISBN 0374226221, trad. port. José Afonso Furtado, *Ensaaios sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- SOURIAU, Étienne (1950), *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- (1953), *L'univers filmique*, in Étienne Souriau (ed.), Paris, Coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, p. 3.
- SOUZA, Ana Helena (2014), «Melhor pior: sobre a tradução de *Company* e *Worstward Ho* de Samuel Beckett», in *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n.º 34, pp. 85-100, jul./dez. 2014. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2014v2n34p85>>.
- SPIELBERG, Steven, & LUCAS, George (2013), «Studios Will Implode; VOD is the future», in *Variety* 12 de Junho,, disponível na url:<<http://variety.com/2013/digital/news/lucas-spielberg-on-future-of-entertainment-1200496241/>>.
- SPIRE, Antoine (1996), *Après les grands soirs – Intellectuels et artistes face au politique*, Paris, Autrement, col. Mutations, n.º 165-166.
- STEINER, George (1961), *The Death of Tragedy*, Alfred A. Knopf; tr. fr. *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.
- (1989), «Real Presences», in *No Passion Spent (Essays 1978-1996)*, Londres, Faber and Faber, 1996, pp. 20-39.
- STEMPEL, Tom (1988), *Framework*, third edition, Syracuse University Press, 2000.
- STOICHITA, Victor (2008), *O efeito Pigmalião, para uma antropologia histórica dos simulacros*, KKYM, col. Imago, Lisboa, 2011.
- STOK, Danusia (1993), *Kieslowski on Kieslowski*, Londres, Faber and Faber.
- STORARO, Vittorio (2001-2013), *Scrivere con la luce*, Milão, Mondadori / Electa – Academia dell'immagine. (Prima Parte: *La Luce*, 2001; Seconda Parte: *I colori*, 2002; Terza Parte: *Gli Elementi*, 2003).
- SIDNEY, Sir Philip (c. 1579). *An Apology for Poetry*, in *The Compleat Works*, ed., A. Feuillat, Cambridge University Press, 1923.
- TAINÉ, Hippolyte (1892, 6.ª ed.) *De l'intelligence*, I, Paris, Hachette, pp.16-17, disponível in <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k626997/f1.image>>
- TALEB, Nassim (2007), *Te Black Swan– The Impact of the Highly Improbable*, Random House.
- TAMEN, Miguel (2001), *Friends of Interpretable Objects*, Harvard University Press, tr. port. de David Neves Antunes, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- TARANTINO, Quentin (2014), «I believe that digital format represents the death of cinema as I know it», (23.05.2014) disponível na url: <<http://www.festival-cannes.com/en/theDailyArticle/61120.html>>.
- TARKOVSKI, Andrei (1984), «Discours sur l'Apocalypse», in www.alterinfo.net/Andrei-Tarkovski-Discours-sur-l-Apocalypse_a89370.html
- (1986), «Le Sacrifice», in *Dérives.tv*, extracto da entrevista por Annie Epeboin publicada na revista *Positif*, Maio 1986.
- (1987, póstumo), *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, tr. de Kitty Hunter-Blair, Austin: University of Texas Press, disponível

- em <https://monoskop.org/images/d/dd/Tarkovski_Andrey_Sculpting_in_Time_Reflections_on_the_Cinema.pdf>.
- TASSO, T., *Discours du Poème héroïque*, trad. fr. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.
- TAUBIN, Amy (2010), «Film Socialisme: Godard bids farewell to language—and perhaps to cinema itself (again)» in *Film Comment*, Setembro/Outubro, url: <<http://www.filmcomment.com/article/film-socialisme-review>>.
- TAVARES, Vítor Silva (2010) «Notas para recordação do meu amigo João», in <http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2010/03/joao-cesar-monteiro-por-vitor-silva.html>
- (2010), «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)», *Ípsilon*, Público, 10/3/2010.
- TENAGUILLO Y CORTÁZAR, A. (2005), «Apogées de l'inachèvement: de l'œuvre à l'hypertexte», in *Eidôlon* n.º 69, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 413-423. *Marincazaou – Le Jardin Marin*, url: <http://www.marincazaou.fr/littera/tenaguillo_amancio_de_l_oeuvre_a_l_hypertexte.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- TERKEL, Studs, «One Hell of a Big Bang», entrevista com Paul Tibbets, in *The Guardian*, Tuesday 6 August 2002, disponível na url: <<http://www.theguardian.com/world/2002/aug/06/nuclear.japan>> (consultada em Dezembro de 2013).
- TIKKA, Pia (2008), *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 89, ISBN 978-951-558-272-0, ISSN 0782-1832, 2008, disponível na url <<https://www.taik.fi/kirjakauppa/images/2d310929ec9e26f11e15e7ee32071de7.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- THIVAT, Patrica-Laure (2007), *Peinture et cinéma: picturalité de l'image filmée, de la toile à l'écran*, Paris, Ligeia, 2007.
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2014), «De la perspective au chiasme, la rigueur épistémique d'une analogie», in *Chiasmi*, n.º 13, <<http://www.isabellethomasfogiel.com/2014/04/merleau-ponty-de-la-perspective-au.html>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, col. Points.
- TOLSTOI, Lev (1869), *Guerra e Paz*, tr. port. Maria Isaura Correia Telles Romão, Lisboa, Círculo de Leitores por cortesia da Ed. Arcádia, Lisboa, 1973.
- TOMASELLO, M., CARPENTER, M., CALL, J., BEHNE, T., & MOLL, H. (2005), «Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition», in *Behavioral and Brain Sciences*, 28, 675-735.
- TORRES, António Roma (1974), *Cinema português: ano Gulbenkian*, Maia, Livros Zero.
- TOURAINÉ, Alain (2005) *Un nouveau paradigme – pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris, Fayard.
- TOTARO, Donato (2000), «Art For All 'Time'», in *Film-Philosophy*, vol. 4, n.º. 4, Fevereiro. Disponível em <<http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>>.
- TOURNIER, Michel (1978), «Les Suaires de Véronique», in *Le Coq de Bruyère – contes et récits*, Paris, Gallimard. Trad. port. Júlio Henriques, *Fotografia*, Lisboa, Matilde Urbach, 1986, depósito legal 11801/86.
- TRISTEZZA, Nora, (2008), «El Arte de Borges», in *Borges y las artes (y las artes en Borges)*, Cuaderno 27, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y

- Comunicación*, año 9, n.º 27, Buenos Aires, Diciembre 2008, pp. 73-86, disponível na url: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/114_libro.pdf> (re-consultado em Dezembro de 2015).
- TRUFFAUT, François (1963), «Lettre contre le cinéma vérité», in *Artsept*, no 2, 1963, p. 110. Republicada in *Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000, p. 354.
- (1967), Hitchcock/Truffaut, N.Y., Simon and Schuster. Edição definitiva Paris, Ramsay 1983, Gallimard 2003. Gravação sonora na url: <<http://tromboneur.free.fr/Hitchcock-Truffaut>>.
- TYLOR, Edward Burnett (1871), *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, Londres, John Murray.
- UNAMUNO, Miguel de (1912), *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, disponível na url: http://www.adinario.com/download/Unamuno_del_sentimiento_tragico.pdf
- VALÉRY, Paul (1973), *Cahiers Tome I* (pp.6 e 10) coll. Pléiade, Ed. Gallimard.
- VANCHERI, Luc (2007), *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin.
- (2009), *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas.
- VAN GENNEP, Arnold (1909), *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981.
- VAN TUINEN, Sjoerd (2012), «Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney» *Image & Narrative*, Vol 13, n.º 2, p. 70. Textos citados na passagem transcrita: DELEUZE, Gilles, 2006, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, translated by Ames Hodges & Mike Taormina, New York: Semiotext(e). DELEUZE, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time Image*, translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press. DELEUZE, Gilles, 1986, *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press. DANEY, Serge, 1986, *Ciné-Journal I: 1981-1982*, Paris: Cahiers du cinéma.
- VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan e ROSCH, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts Institut of Technology, 1991.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1958-1960), *Romanceiro Português*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, vol. I e II.
- (1964-1969), *Contos populares e lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, vol. I e II.
- VEGA, José Lasso de la (1998), *Sófocles, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 45-46.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven (1972), *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA, MIT Press, 1972, revisto em 1977.
- VERNANT, Jean-Pierre (1981), «Le dieu de la fiction tragique», *Comédie française*, 98, Abril 1981, pp. 23-28.
- (1989), «Tragédie», in *Encyclopædia Universalis*, vol. 22, 832-833.
- VERNET, Marc (1975), «Freud: effets spéciaux – Mise en scène: U.S.A.» In: *Communications*, 23, 1975, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 223-234.
- VERSTRAETE, Ginette (2009), «Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues», *ActaUniv. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2 (2010), pp. 7-14.

- VEYNE, Paul (1983), *Le grecs ont'ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1992.
- (1987), *Histoire de la vie privée*, vol. I, Paris, Le Seuil. Trad. port. *História da Vida Privada* sob a direcção de Philippe Ariès e Georges Duby, Porto, ed. Afrontamento e Círculo de Leitores, 1989, vol I.
- (2008), *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, cap. “Le scepticisme de Foucault”, 59-81.
- VILLAIN, Dominique (1984), *Le cadrage au cinéma: l’oeil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. Essais.
- VOGLER, Amos (1975), *Film as a Subversive Art*, Random House, New York, 1975, p. 24.
- VOGLER, Christopher (1992), *The Writer’s Journey*, Pan Books, 1999.
- VONNEGUT, Kurt, Jr. (1952), *Player Piano* (A pianola, ou piano mecânico), disponível na url <<http://worldtracker.org/media/library/English%20Literature/V/Vonnegut,%20Kurt/Vonnegut%20-%20player%20piano.pdf>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- WAGNER, Richard (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 2849; tr. ing. *The Art-Work of the Future*, in Richard Wagner’s Prose Works, tr. por William Ashton Ellis, vol. I, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892, pp. 69-213. Disponível em <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP94177-PMLP194194-RWagner_Prose_Works_Vol1.pdf>.
- WAISMAN, Sergio (2005), *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- WAJCMAN, Gérard (2001), «De la croyance photographique», in *Les temps Modernes*, vol. 56, n.º 613, Março-Maio, pp. 47-83.
- WALKER, Michael (2005), *Hitchcock’s Motifs*, Amsterdam University Press.
- WALTON, Kendall L. (1990), *Mimesis and Make-Believe: On the Foundations of representational arts*, Cambridge & London, Harvard Univ. Press.
- WARBURG, Aby (1924-1929), *Atlas Mnemosyne*, diversas edições disponíveis online.
- WARTENBERG, Thomas, «Philosophy of Film», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/>> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- WATZLAWICK, Paul (1976), *How Real is Real: Confusion, disinformation, communication*, New York, Random House.
- (1984), *The Invented Reality: How do we know what we believe we know?: contributions to constructivism*, New York, Norton.
- WAUGH, Patricia (1988), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, Routledge.
- WEIL, Simone (1943), *L’enracinement*, Paris, Gallimard.
- (1947), *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988.
- WEISS, Katherine (2012), *The Plays of Samuel Beckett*, Londres, Methuen/Drama, p. 173.
- WEISS, Paul (1975), *Cinematics*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- WHITMAN, Walt (1855), «Song of Myself», in *Leaves of Grass*, 1.ª edição, e suas oito sucessivas edições. Tr. port. in *Saudação a Walt Whitman* (Álvaro de Campos / Fernando Pessoa) e *Canto de Mim Mesmo*, Lisboa, Guerra & Paz ed., col. Livros Amarelos, 2017.

- WINCKELMANN, Johann (1764), *Geschichte der Kunst des Alterthums (História da Arte da Antiguidade)*, tr. ing. *History of the Art of Antiquity (Texts & Documents)*, Getty Research Institute, 2006.
- WINNICOTT, R. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
- WOLF, Bernard (1952), *Limbo*, disponível na url <<http://www.librosgratisweb.com/html/wolfe-bernard/limbo/index.htm>>
- WÖLFFLIN, Heinrich, (1915) *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort, col. Emblemata, 1992.
- WOLTON, Dominique (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, ISBN 2-08-067330-0.
- WOOD, Robin (2013), *Ingmar Bergman*, Detroit, Wayne State University Press.
- YOGIS, Jaimal (2009), *Saltwater Buddha: A Surfer's Quest to Find Zen on the Sea*, Wisdom Publications.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (1996), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, coord. Vivian Sobchack, N.Y., Routledge, 2013.
- ZAMIATIN, Evgueni (1920), *We* (1920), disponível na url <http://mises.org/books/we_zamiatin.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).
- ZIVKOVIC, Zoran (2016), «Escrever é uma coisa muito séria e não há atalhos», entrevista por Isabel Lucas, Lisboa, jornal Público, suplemento Ípsilon, 24 de Junho de 2016.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *The Parallax View*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press.
- (s.d.) «Objet *a* as Inherent Limit to Capitalism: on Michael Hardt and Antonio Negri», in <http://www.lacan.com/zizmultitude.htm>. (re-consultado em Janeiro de 2016).
- ZOURABICHVILI, François (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, ed. Ellipses, pp. 35-36.

Obras publicadas de João Maria Mendes

Ensaio distribuído no circuito livreiro:

«Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, sob a coordenação de José Quaresma, Alys Longley e Fernando Rosa Dias, Universidade de Lisboa, 2015.

Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo (coordenação), Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013. 578 pp. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opactmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>.

Culturas narrativas dominantes — O caso do Cinema, Lisboa, EDIUAL, 2009. 200 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Conta lá — Notas sobre alguns modelos de narrativas, Lisboa, EDIUAL, 2003. 281 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Por quê tantas histórias — O lugar do ficcional na aventura humana, Coimbra, Minerva Coimbra, col. Ciências da Comunicação n° 1, 2001. 571 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Ensaio editado pela Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema:

(incluindo primeiras versões de textos aqui reformulados):

Aporias temporárias na investigação em artes, 2015. 31 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4411/5/aporias_temporarias.pdf>

Por uma nova Chiadologia – A propósito da participação da ESTC no projecto “Chiado – As Artes na Esfera Pública”. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4642/1/chiadologia_v3.pdf>

O Cyborg em seu jardim, seguido de *A pornografia em seu jardim*, 2014. 76 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3189/1/cyborg_jardim.pdf>

O filme que filosofa, 2013. 54 pp. Disponível no RCAAP, em:
<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2766/1/filme_filosofa.pdf>

Sobre dois filmes, 2013. 58 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois_filmes2_final.pdf>

Que coisa é o filme, 2012. 92 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf>

Introdução às intermedialidades, 2011. 100 pp. Disponível no RCAAP, em:
<<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>>

Facialidades, 2010. 85 pp. Disponível no RCAAP, em: <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/190/1/facialidades.pdf>>

Cultura e multiculturalidade, 2010. 80 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/188/1/cultura_multiculturalidade.pdf>

A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada, 2010. (Tradução e apresentação do texto de Walter Benjamim publicado em francês com Pierre Klossowski, 1936. Versão alemã: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), 50 pp. Disponível no RCAAP: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf>

Ficção distribuída no circuito livreiro (romances):

A mulher do terrorista (Prémio Ler/Círculo de Leitores), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994 e Lisboa, Quetzal, 1995.

Tu morrias, Lisboa, Quetzal, 1993.

Script cinematográfico

Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, 1992, Trópico Filmes, 95' (em co-autoria).

