

ENSAIOS



A realidade da ilusão: *Lá Fora* como alegoria cinematográfica

Fátima Chinita

Fernando Lopes, em entrevista no site oficial do filme *Lá Fora* (2004), respondia à pergunta “o que é que está lá fora?”, com o seguinte comentário:

“O «lá fora» quer dizer que o «real» se passa «lá fora» e que eles só recebem o «real» a partir de imagens que vêm na televisão e este real é entre aspas e por isso é que o filme é rodado num condomínio fechado em que eles são controlados por câmaras de televisão e por um vigilante que os tem sempre no ecrã. Aquilo que eles recebem do real é através de imagens e é por isso que há tantas imagens reflectidas neste filme...” (1).

A resposta do realizador permite contextualizar a narrativa na sua articulação com a forma fílmica, mas reporta-se essencialmente ao conteúdo manifesto da obra. O objectivo deste artigo é analisar o filme ao nível do subtexto, mas a partir da premissa imposta pelo próprio cineasta, a do real, reforçando ainda mais as aspas com que aquele termo foi categorizado na entrevista supracitada.

Com efeito, disfarçado de uma história sobre a sedução e o poder, o filme que esteve para se chamar *Condomínio Fechado* encena para lá dos dramas mediáticos da alta burguesia e do espaço privilegiado que ela habita, um discurso sobre a natureza da imagem e o regime do falso. Imagem social, bem entendido, mas também, e sobretudo, imagem fílmica. Logo, a par de uma narrativa convencional, que nos permite acompanhar a história de um conjunto de personagens, o filme *Lá Fora* integra uma reflexão alegórica sobre a própria natureza do cinema. O conceito de “ilusão” intersecta ambos os planos de existência fílmica e convoca a dualidade real/imaginário e a tensão que lhe é inerente. Assim, a ilusão em que vive o par principal do filme, que pelo seu ofício (pivot de telejornal, ela; corretor da bolsa, ele) deveria estar habituado à dureza do mundo e à realidade que lhe é inerente, denota uma outra falácia: a do cinema, como meio artístico em que o espectador muito crê (suspendendo voluntariamente o seu cepticismo para se deixar envolver pelo universo ficcional), mas em que a conexão com a

realidade, embora indispensável, é apenas aparente. Como dizia Jean-Louis Baudry, o “efeito do cinema”, aquilo que lhe é específico, é a sua *impressão* de realidade (2).

O carácter especular deste filme de Fernando Lopes deve, pois, ser entendido como condição *sine qua non* da metacinematografia que estrutura a obra e lhe serve de temática subjacente, facto indiciado logo pela intertextualidade que o filme contém. A obra é, antes do mais, permeada pela essência tutelar de três outros filmes, que têm em comum o facto de se organizarem em torno do binómio realidade/ilusão de realidade, sendo, portanto, filmes reflexivos de cunho alegórico. A saber: *Kika* (Pedro Almodovar, 1993), que serve de ilustração à produção de imagens e à parafernália técnica, tanto no meio televisivo como no meio cinematográfico, com o qual aquele está conotado; *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), que assinala o diálogo óptico-escópico de instâncias fílmicas; e *Laura* (Otto Preminger, 1944), que remete para o fascínio despoletado pela imaginação e para as questões identitárias que lhe estão associadas.

A estas três obras junta-se a homenagem ao cinema clássico americano – sob a forma de uma galeria fotográfica de artistas na escadaria do alfaiate frequentado por José Maria Cristiano - e o tributo ao cinema moderno da *Nouvelle Vague* (sobretudo o de Jean-Luc Godard) - mais uma vez sob a forma icónica, notória nos cartazes que adornam o quarto de Julião. A distribuição destas referências não se trata de um efeito geracional intrafílmico, mas sim da partilha, pelas duas principais famílias do filme, de um mesmo amor pelo cinema, ainda que consumido de modo diferente: à presumível cinefilia do futuro casal Cristiano, que se conhece na Cinemateca e se enamora “com a bênção do technicolor”, corresponde, em versão mais actualizada, a cinefilia do filho de Laura Albuquerque, espectador ávido de filmes de autor em DVD e admirador confesso de Jean-Paul Belmondo, cuja personagem de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) lhe serve de alcunha e de estribilho (3).

A resenha das principais ocorrências intertextuais de *Lá Fora* não estaria completa sem a alusão verbal que algumas personagens fazem a vários géneros cinematográficos, de que se destacam três dos mais notoriamente reflexivos e, portanto, ilusórios: o musical (referência a *The Band Wagon*); o filme de terror (“vampiros, muitos”); e a animação (“como aquelas personagens dos desenhos animados que aparecem a correr tão depressa que ainda se vêem os riscos atrás deles, como se fossem os restos deles ainda a chegar”).

A natureza das imagens

Ira Konigsberg, no seu dicionário cinematográfico, define autorreflexividade como: “Uma obra de arte preocupada com o seu próprio estatuto como arte. No caso do cinema, qualquer filme que explore o seu próprio meio ou que investigue a sua relação com a realidade pode ser considerado autorreflexivo” (4). Richard Allen, no entanto, chama a atenção para o facto de que aquilo que está em causa no cinema não é o realismo deste, mas sim o seu ilusionismo, alinhando-se com a ideia platónica – veiculada na Alegoria da Caverna (Livro VII d’ *A República*) – de que a arte é essencialmente ilusória (5). Ambos os autores estão correctos, na medida em que o que caracteriza o cinema - a “impressão de realidade”- torna-se ainda mais evidente na categoria genérica de cinema reflexivo, aquela que interroga as convenções fílmicas em geral, revelando o artifício em que se baseia toda a Sétima Arte.

No filme de Fernando Lopes, a adopção do meio televisivo como canal privilegiado de difusão de imagens acentua cinco aspectos: a proliferação de representações; a sua natureza construída; a relação de um olhar com um objecto visto, mediada pela existência de um ecrã; a intencionalidade da produção das imagens; e a aparelhagem técnica que permite dar corpo às mesmas. É possível reconhecer em todos estes aspectos também a valência de um discurso metacinematográfico, porquanto a grande diferença entre televisão e cinema reside menos na economia imagética, e nos factores que lhe estão directamente associados, do que na existência (ou não) de um espaço de culto colectivo, um santuário vagamente recôndito onde as imagens

possam ser vistas em grande ecrã. E se nem mesmo esta distinção se faz sentir em *Lá Fora* é porque tal clausura está representada no filme através de espaços interiores com valor metafórico – o condomínio fechado, o oceano, a piscina, os claustros – que tendem a reproduzir as condições físicas da sala de cinema e o carácter metapsicológico da experiência do vidente (no estabelecimento de uma “realidade da ilusão”, como lhe chamou Edgar Morin (6)). Ou seja, reproduzem a *experiência* cinematográfica nas suas principais características: a escuridão do auditório, a relativa passividade/imobilidade forçada do espectador, a projecção de imagens móveis na tela (7); a encantação através da imagem, a descontração “confortável” do vidente e a sua impotência física (8). Algumas das características citadas estão mais presentes nuns locais; outras, nos locais restantes; mas dado que nenhum dos espaços funciona sozinho, mas sim em rede (para acentuar a ideia de *interioridade*), a analogia parece-nos apropriada.

Os factores associados à difusão das imagens em *Lá Fora* fazem-se sentir por inteiro numa cena que principia com a significativa frase de “Está tudo a acontecer para a câmara, meu amor”, proferida por Tiago, estudante de jornalismo e cineasta amador. A cena decorre no quarto/escritório do jovem e ilustra a feitura de um teste de gravidez por parte de Sofia, namorada de Tiago, o qual capta o acontecimento com a sua câmara de vídeo (que funciona como um aparelho profílmico, contido na diegese da obra). É esta a acção do momento, mas a *mise-en-scène* de Fernando Lopes mostra bem mais do que isso. Com efeito, a cena começa com a câmara de *Lá Fora*, o verdadeiro aparelho captor, a percorrer livremente o espaço, mantendo-se as personagens, por ora, visualmente fora de campo.

Na imagem do filme, um plano-sequência em movimento, vê-se, logo de entrada, uma outra imagem: em lugar de destaque, pousada sobre uma mesa-de-cabeceira, encontra-se uma fotografia de um sujeito desconhecido. Até a câmara de registo deter o seu movimento lateral e circular, vai passando por várias representações: mais fotografias coladas na cabeceira da cama; a imagem de Sofia vista no televisor do quarto; um painel fotográfico afixado sobre a mesa de trabalho do escritório. O movimento autónomo da câmara de Fernando Lopes denuncia a presença de uma visão omnisciente, associada à natureza omni-percepcionante do aparelho captor, por um lado, e relacionada com a visão transcendental imputada por Christian Metz ao espectador de cinema, por outro (9). Desta feita, dois olhares – o da câmara de registo e o do vidente extradiegético – conjugam-se numa só visão, denotando aquilo que para Metz consiste na identificação primária do processo cinematográfico, o qual comporta dois factores, relacionados entre si: (a) a conotação do espectador consigo mesmo, como “puro acto de percepção” (ou seja, a identificação do vidente com o seu próprio olhar), o que lhe dá um sentimento de soberania e preexistência relativamente ao filme; (b) a conotação do espectador com o aparelho de registo, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha e cujo *lugar* (leia-se enquadramento) determina o ponto de fuga e confere ao objecto visto as características da arte renascentista que formam o paradigma visual do espectador de cinema.

A conotação, de um olho com uma objectiva permite ao espectador aperceber-se, simultaneamente, da sua condição de vidente primordial da cena fílmica e da natureza fictícia do registo. Desse modo, o vidente como que vislumbra, por ordem: a câmara (um olho óptico); o realizador, que no acto de rodagem atrás dela se colocou e cuja intencionalidade subjaz ao registo (o narrador originário); a sala de cinema onde ele, espectador (a instância constituinte do significante de cinema, no entender de Metz), se encontra sentado a assistir ao espectáculo que se desenrola à sua frente. Por outras palavras, o vidente apercebe-se dos agentes envolvidos no processo cinematográfico e, conseqüentemente, da ilusão intrínseca dessa experiência.

Logo, o discurso proferido por Tiago é capcioso, na medida em que ao pretender destacar a realidade existente no mundo (no “lá fora”), de acordo com uma perspectiva eminentemente jornalística - “Tudo está a acontecer para a câmara, meu amor. Nada está a acontecer fora da câmara” – acaba por enunciar, de facto, o logro fundador do cinema, apreendido num espaço interior e onde os conteúdos valem como uma realidade alternativa que se substitui inteiramente

à outra. “Nada está a acontecer fora da câmara”, não porque a câmara do repórter tudo capte; mas sim porque no cinema fora da câmara nada existe.

Na continuação da cena, e ainda no mesmo plano, a câmara de registo vai passar, no seu movimento lateral, pelo ecrã do televisor, revelando a imagem de Sofia como um *simulacro* da mesma. A rapariga surge no ecrã intradiegetico antes de surgir no nosso: o ecrã do filme todo, visto pelo espectador de cinema. A importância do ecrã na apreensão das imagens e o papel da aparelhagem na “construção” do filme são assim destacados. Só depois vemos Tiago, que empunha a sua câmara digital, numa reprodução intrafílmica do realizador Fernando Lopes. Esta cena permite-nos atestar da coexistência dos dois regimes que se sobrepõem na obra fílmica não documental: aquilo que Tiago capta está directamente a ser visto no ecrã do televisor, conferindo um aparente imediatismo às imagens (um “efeito de realidade”) (10); no entanto, enquanto capta Sofia e o seu próprio drama de paternidade acidental, Tiago profere todo um discurso jornalístico que nada tem a ver com a situação concreta que se está a desenrolar, correspondendo, pelo contrário, a uma fantasia sua (ser um “grande repórter” num cenário de guerra e devastação). “A objectividade das formas aparentes [o antropomorfismo de Sofia] faz, pois, com que o natural irradie por todo o universo do filme de ficção”, como afirma Morin (11), mas a banda sonora contesta essa mesma realidade, provando-a ilusória. O choque entre o conteúdo e a imagem torna explícita a ideia de que “o meio é a mensagem” (12), facto que constitui uma espécie de credo do cinema reflexivo. A realidade parece levar a melhor, porquanto a cena termina num plano do teste de gravidez e na confirmação visual da mesma, mas esse facto é reproduzido num ecrã (logo, como ficção).

As implicações contidas na importância do meio artístico enquanto veículo da obra não se reduzem, todavia, a esta cena emblemática. Muito pelo contrário, o filme evidencia muitas outras circunstâncias em que figuram câmaras e ecrãs. No primeiro caso, tanto se inscrevem o aparato institucional do estúdio de gravação da cadeia televisiva como as captações amadoras de Tiago (vídeo digital) e de José Maria Cristiano (fotografia); no segundo caso, contabilizam-se os ecrãs da régie, o do teleponto da câmara do estúdio (na estação televisiva), o painel da cabine de vigilância (no condomínio), mas também os dos computadores pessoais e dos televisores perpetuamente ligados em casa das personagens. Ao revelar as condições da sua própria materialidade - ainda que por trás desses factores atinentes à produção e recepção das imagens se encontrem, por vezes, mecanismos de ordem psíquica - *Lá Fora* assume-se ainda mais como obra metacinematográfica, sem, contudo, ser um filme “sobre o cinema”. Ou seja, a analogia entre o meio televisivo e o meio cinematográfico permite-lhe manter-se fisicamente fora deste último universo, não deixando, todavia, de o figurar em pleno. É por esta razão que detém um cunho alegórico ao invés de ser um relato oficial sobre a matéria. Não nos iludamos, porém: todas as câmaras e ecrãs vistos em *Lá Fora* são representações metonímicas das câmaras e ecrãs de cinema, pelo que o filme não expõe directamente a parafernália da Sétima Arte, acaba por fazê-lo de forma enviesada. Nesta dinâmica, o acto de produção institucional (leia-se, televisivo) adquire maior peso, por nele residirem as aparentes diferenças entre meios que, afinal, são semelhanças camufladas.

Neste contexto, expor o outro lado das câmaras é expor integralmente a falácia cinematográfica (13), a vários níveis: mostrando os meios pelos quais as imagens ganham vida, revela-se a sua condição de “produto”; denunciando a fabricação, denuncia-se igualmente o fabricante, isto é a autoria que subjaz ao conteúdo/forma do visível; revelando o visível no meio da parafernália maquínica, exprime-se a sua condição ficcional (no todo ou em parte). Em suma, expõem-se as imagens, televisivas ou cinematográficas, na sua dimensão enunciativa e não referencial. Numa obra de 1991 (14), Metz abandona as considerações psicanalíticas para se concentrar, justamente, na problemática da enunciação artística. No seu entender, deve falar-se de enunciação reflexiva sempre que dentro do filme se encontre espelhada alguma coisa que exista totalmente *fora dele*; ou seja, sempre que o filme “reduplique” o universo extrafílmico do seu autor e, em particular, a narração deste, que molda a obra como um todo. A enunciação reflexiva põe a nu, sem qualquer pudor, os mecanismos que permitem a existência do mais

banal filme de ficção, mas não pode ser confundida com este. Num filme metacinematógráfico cuja materialidade se expõe é ainda uma falsa materialidade que se revela, já que o cineasta fundador se encontra arredado da obra que criou (no tempo e no espaço) e que ela própria não é um filme de ficção, mas sim uma ficção de filme. Dito de outro modo: nenhum discurso alegórico cinematográfico, mesmo quando expõe directamente alguma tecnologia, consegue revelar-se em acto, apenas se pode mostrar em simulacro de acto. Logo, a enunciação, como uma nova e tentadora acepção de “lá fora”, em nada redime a irrealidade do mundo e/ou da arte.

O regime óptico-escópico

A relação entre espectador e filme de ficção baseia-se num logro: o presumir-se que a vidência se encontra localizada apenas de um dos lados da arquitectura cinematográfica. Em *O Significante Imaginário*, Christian Metz esboça uma curiosa metáfora que tem o mérito de aliar a contiguidade de espaços da sala de visionamento (o “lado de lá” do ecrã e do filme; e o “lado de cá” dos assentos e dos espectadores) a uma *continuidade* representativa e pulsional entre ambos os domínios. Em vez do exclusivamente Lá Fora, que dá título ao filme em análise, passamos, através desta dualidade, a situar-nos verdadeiramente entre mundos, na confluência daquilo que é externo (o lado óptico) e daquilo que é interno (a vertente escópica):

“Aliás, os peixes também estão do outro lado, com os olhos colados ao vidro, tal como os pobres de Balbec, que viam comer os comensais do grande hotel. O festim, mais uma vez, não é feito em comum: festim furtivo e não festim festivo. Espectadores-peixes, que absorvem tudo pelos olhos e nada pelo corpo [...]” (15).

No filme de Fernando Lopes, o oceano e a piscina são metáforas, quer da sala de cinema, quer daquilo que nela se projecta (em particular, o filme ficcional, capaz de despoletar a forte identificação do vidente). A obra inicia-se com uma cena subaquática de José Maria Cristiano a praticar mergulho no mar, onde, segundo o próprio, se está muito bem. O conforto intra-uterino do oceano e a sua envolvência proporcionam um estado de deleite semelhante ao da sala de cinema, permitindo ao mergulhador abandonar todos os seus problemas à entrada no elemento líquido; ou seja, deixá-los “lá fora”. O facto de esta cena ocupar todo o genérico é importante, não só porque estabelece uma dicotomia espacial (fazendo a apologia do “lá dentro”), mas também porque, para todos os efeitos, o “fundo do mar” corresponde a um desejo de JMC, que até no ginásio corre na passadeira a olhar para uma imagem do oceano. A piscina do condomínio funciona para Laura da mesma forma que o mar para JMC, com uma diferença, adstrita ao regime cultural clássico que a obra vai ressuscitar: enquanto José Maria Cristiano é o pescador, Laura é o pescado (16). Esta condição de mulher-objecto/sereia é estabelecida num plano em que Laura voga à tona da água, imediatamente por baixo de um painel de azulejos que representa um cardume de peixes. Mais tarde, o “encontro” do par na piscina reforça esta simbologia. No entanto, para o espectador extradiagético a piscina é substancialmente distinta do oceano e configura um regime de vidência induzido pela arquitectura. Como a parede e o tecto da piscina são de vidro, esta assemelha-se verdadeiramente a um aquário reproduzindo, dentro da história, a relação entre espectador e ecrã que, segundo Metz, enforma todo o cinema mais tradicional. Na cena em que a jornalista é observada a nadar pelo seu vizinho corretor, Laura é o “filme” que José Maria Cristiano, na posição de “espectador”, observa do seu lado. Entre um e outro existe uma separação invisível que é também uma superfície de alojamento do olhar; o tecto de vidro da piscina é um “ecrã” aparentado.

Lembremos que na base da pulsão escópica está o desejo de ver e o prazer daí resultante, o qual se usufrui em função do objecto observado. O *voyeur* é em si mesmo uma instância incompleta, pois que sozinho só cumpre metade do acto. Ser espectador de cinema é, pois, mergulhar numa troca bilateral de fantasias, numa interacção entre um “eu” que vê (*voyeur*) e um “tu” que se deixa ver (exibicionista), facto que, todavia, segundo Metz, o enredo do tradicional filme de ficção oculta (17). Para este teórico, em vez de um assumido par exibicionista/voyeurista, o cinema clássico funciona, na verdade, com base em dois, articulados entre si, mas em regime de

negação. Nesta óptica, o espectador é simultaneamente *voyeur*, pois que o seu voyeurismo é constitutivo e universal (18); e não é, porquanto aquilo que ele observa está ausente – separado de si não pelo espaço (do ecrã), mas sim pelo tempo (da rodagem). Por sua vez, o filme comporta-se como se não fosse visto, fazendo as personagens interagirem entre si e não para o espectador; mas encontra-se, de facto, em exposição, garantida não só pelo dispositivo, mas também pela planificação.

A cena da piscina é disso mesmo evidência, mas a disposição dos apartamentos de José Maria Cristiano e Laura Albuquerque ainda é mais reveladora: cada um mora literalmente em frente do outro. O envidraçado que separa a sala da varanda da casa de JMC permite a este último, a coberto da penumbra que os estores meio corridos lhe garantem, observar Laura. São condições físicas que reproduzem o dispositivo cinematográfico e garantem a este espectador improvisado ver sem ser visto, a típica visão impune do *voyeur* autorizado pela instituição. Laura, por seu turno, encontra-se na varanda, em pleno dia, completamente exposta ao olhar. A apresentadora é vista por JMC, mas desconhece esse facto; a sua atitude é, pois, condizente com o exibicionista da instituição clássica: ela age normalmente e não para benefício de José Maria Cristiano. No entanto, do mesmo modo que o primeiro já se dedicava à fotografia com teleobjectiva (prótese vagamente telescópica e invasiva da privacidade alheia) antes de Laura ir morar para o condomínio; também esta se expõe na varanda, numa pose erótica condizente com a sua natureza de objecto de desejo masculino, que transporta de uma vida passada, anterior à sua entrada no prédio.

A extrema luminosidade que sobre ela incide coloca-a, desde logo, num ecrã invisível, mas a planificação das duas cenas em que ambos os protagonistas são colocados numa tensão dialéctica óptico-escópica acentua ainda mais a premissa. Senão vejamos: da primeira vez, o plano de Laura que se segue a um plano de JMC a empunhar a sua câmara fotográfica parece um plano subjectivo mas não o é, porque a escala da imagem (plano de conjunto) não é condizente com a proximidade da teleobjectiva que a regista; da segunda vez, Laura é vista numa escala mais aproximada (plano de tronco), mas, de novo, o plano não é subjectivo, pois que JMC se encontra a uma distância que não lhe permitiria, à vista desarmada, ver Laura daquele modo. Assim, ao mesmo tempo que a *découpag*) nos garante a dualidade entre “espectador” e “filme”; a progressão de escala assegura a prevalência de uma componente mais óptica na primeira cena e mais escópica na segunda.

Em *Lá Fora*, no entanto, não se encena o mecanismo óptico-escópico do olhar *per se*, mas sim a ilusão de realidade cinematográfica nas suas várias manifestações, de que a história de amor entre Laura e JMC é apenas o envoltório narrativo: “O dinheiro é a suprema ilusão tão fatal como a paixão amorosa”, diz o corretor a dado momento do filme. Assim, o desejo patente no filme não é meramente o desejo de ver, com tudo o que ele implica, mas sim, o desejo do cinema, que, segundo Baudry, apenas mima uma forma arcaica, porque existente desde sempre, de satisfação psíquica; é, pois, um “desejo do desejo” (19). O desejo de Laura é um desejo humano (ou melhor ainda: *pelo* humano) e não um desejo institucional pelo cinema. A verdade é que Laura nunca assume o papel de *voyeur*, não devolvendo, em termos reais ou metafóricos, o seu olhar a José Maria Cristiano; mas deseja-o, não obstante. É a própria Laura quem verbaliza esse desejo, relatando demoradamente à sua psicanalista aquilo que *imagina* (20). Logo, é o desejo puro, ainda que veiculado sob a forma de fantasia(s). O desejo do cinema faz-se, amiúde, sentir no interior do filme numa situação recorrente específica: a vigilância, que também é uma forma de visão espectral. O *voyeur* oficial (José Maria Cristiano) pode não observar a comunidade, mas há quem o faça por inerência profissional: Joaquim, o segurança do condomínio.

“O condomínio foi construído de modo a garantir a total privacidade dos condóminos, percebes? Ou seja, na prática, somos vistos se quisermos ser vistos” [José Maria Cristiano].

Todos os moradores do condomínio de luxo estão submetidos ao olhar de um único vidente, efectuado a partir de um só ponto de observação: a cabine de vigilância, que funciona como um posto de controlo das actividades do prédio. Até JMC, que detém um lugar cativo - mas por convite - naquele lugar de espionagem electrónica, é captado pelo olhar do segurança e respectivo equipamento). A arquitectura do condomínio fechado faz lembrar, inclusive, a descrição do panóptico, edifício prisional imaginado por Jeremy Bentham em 1787 e retomado por Michel Foucault na sua obra *Surveiller et punir* (21). Aquele edifício prisional é circular e possui uma torre de controlo ao centro, a partir da qual um vigilante observa uma imensidão de sujeitos. O contacto visual entre vigilante e vigiados faz-se por umas vastas janelas que dão directamente para as instalações dos vigiados, células compridas e envidraçadas na parte da frente (para permitir total visibilidade ao guarda), mas opacas dos lados (para impedir o contacto entre os vários reclusos).

Pese embora as semelhanças existentes entre o panóptico de Bentham e Foucault e o condomínio fechado de *Lá Fora* – a estrutura circular dos andares onde se situam os apartamentos, os abundantes envidraçados, a torre central (que neste caso é o elevador e não a cabine de vigilância), o posto de controlo onde um só vigilante oficial vê sem nunca ser visto, e a “solidão sequestrada” dos moradores – ressalta sobretudo uma diferença crucial: é que estes “prisioneiros” são voluntários; eles escolheram estar sujeitos ao olhar, como actores num filme. Deste modo, o painel de ecrãs que preenche a parede da cabine de vigilância assemelha-se sobretudo a um *multiplex*, onde um só espectador pode visionar vários filmes à sua escolha (22).

Daqui se pode concluir que os habitantes do condomínio representam outras tantas narrativas, ocupando por isso todos eles, sem excepção, o lugar de “filme”. Semelhante pretensão dá voz a um desejo inconfessado do espectador de cinema: fundir-se com a obra que vê. É por esse motivo que os dois protagonistas se referem, por diversas vezes, a si mesmos como personagens de filme (ela afirma sentir-se uma figura de desenhos animados, ele proclama-se um figurante na gravidez da filha) e agem com figuras ficcionais arquetípicas: ele como *gangster*, por duas vezes levando os dedos à têmpora como quem empunha um revólver num acto de violência (auto-infligido); ela como *femme fatale*, fazendo da tortura masculina o garante da sua reputação (“Se não puderes ter o amor dos outros, ao menos não deixes de os torturar”). Morar no condomínio fechado de *Lá Fora* não corresponde, pois, ironicamente, a um desejo de privacidade, mas sim a uma vontade de exposição. Na medida em que o filme todo é uma alegoria cinematográfica, as personagens agem aqui como figuração de um desejo do espectador extradiegético.

O vigilante tem, também ele, um papel metacinematográfico a desempenhar: age como um espectador-mor, situado fora do filme, possivelmente identificando-se com as personagens-moradoras que vai espiando e que tanto interesse lhe despertam. Ele é o *voyeur* institucional, a vidência que a própria indústria procura estimular para se tornar rentável; em suma, o *voyeurismo* fundador. Não custa perceber nesta cisma algo do fenómeno de identificação secundária — veiculada por Metz — e que consiste na identificação do espectador com a ficção que observa, o que abarca tanto as personagens como os actores que lhe dão corpo (23). “Aqui está a nossa vedeta, para juntar à nossa colecção” é uma frase que, proferida por Joaquim, ultrapassa a mera referência a um colecionismo fetichista, reportando-se mais à natureza dos materiais observados. Esta vidência, que se traduz na absorção do vigilante pelo universo diegético, está assegurada pela obscuridade da sala, pela reduzida motricidade do “espectador” (podendo apenas optar por estar sentado ou em pé), pela perda de noção do tempo (“Perco um bocado a noção do tempo aqui”) e pela obrigatoriedade profissional de se concentrar nas imagens à sua frente. A cabine do vigilante é uma réplica da caverna platónica e do dispositivo cinematográfico que aquela, *avant la lettre*, encena. Contudo, Joaquim também faz as vezes de realizador-mor. Enquanto controlador das câmaras e respectiva operacionalidade, este homem, cujo nome próprio é igual ao do actor que o interpreta (na vida real, o *realizador* Joaquim Leitão), comprova um olhar autoral sobre o filme, tanto mais que a sua vidência se exerce no mesmo tempo do filme visto.

Esta personagem mestra de *Lá Fora* unifica as vidas de Laura e José Maria Cristiano, servindo de âncora a todo o filme, e é precisamente nas suas cenas que mais se faz sentir a técnica do plano-sequência em movimento tão empregue por Fernando Lopes ao longo de todo o filme (24). Deste modo, o conceito de “espectáculo” surge tanto por analogia com a própria instituição, como com o fabrico que lhe é inerente. Em qualquer das situações, é a dimensão *ficcional* que se afirma e, com ela, a *fantasia* patente na produção de imagens e na satisfação de desejos.

O imaginário e o sonho

Na *Dióptrica* (25), onde expõe as bases da percepção, Descartes descreve o processo pelo qual as imagens se gravam no cérebro humano. Assim, os objectos imprimem na parte traseira dos nossos olhos imagens de si mesmos, sendo estas imagens meras cópias, ilusões de realidade, até porque são invertidas e mais pequenas. O ser humano não consegue, pois, ver os objectos directamente; vê-os sempre através da mediação da sua retina. Logo, as imagens retinianas são, por assim dizer, uma dupla projecção: dos objectos da realidade projectados nos nossos olhos e das imagens dos nossos olhos projectadas na nossa retina. O mesmo é dizer que essas imagens, através das quais percebemos os objectos, não podem nunca passar pelas coisas elas mesmas. Qualquer comparação das imagens da nossa retina com os objectos é ilusória; estas cópias não reproduzem fielmente os originais (que, todavia, o nosso cérebro apreende como tal).

O processo óptico da visão necessita, pois, de uma ratificação mental. Metz dá igualmente voz a esta ideia cartesiana, ao afirmar que a visão se faz de um duplo movimento: projectivo (para o exterior) e introjectivo (para o interior); o que equivale na verdade a uma dupla projecção: para fora, à semelhança do que faz o aparelho que “debita” o filme, e para dentro, funcionando a *consciência* como uma superfície de registo, um ecrã (26). Também Baudry, ao utilizar a Alegoria da Caverna para ilustrar o valor psíquico da impressão de realidade, reforça o valor do Inconsciente no postulado teórico de Freud (27). Para o analista de *A Interpretação dos Sonhos* o fundamental seria a produção de imagens *mentais*, inscrições caracterizadas pela sua permanência. A caverna seria, desta feita, uma metáfora do cérebro humano, onde se poderia encontrar o bom, a verdade e o belo sob a forma de pressões, compromissos, defesas e sublimações. Embora isto corresponda a uma ilusão psíquica do sujeito, para Freud ela seria a verdadeira realidade, situada algures num “lá dentro” do indivíduo e contendo a chave descodificadora do mesmo.

Em *Lá Fora* a vida interior dos dois protagonistas é crucial para o entendimento do filme e gera uma nova camada de ilusão que convém escalpelizar. Com efeito, a obra, na sua condição de alegoria metacinematográfica, estabelece uma relação entre o desejo em geral e o imaginário. O primeiro aspecto manifesta-se no jogo de sedução empreendido por Laura e José Maria Cristiano que, por ser tão generalizado, não carece de legendas (Laura: “Está a ver como eu não preciso de legendas?”). Este jogo atinge o seu clímax na montagem alternada entre os apartamentos de Laura e JMC, em que vemos a primeira a mirar-se ao espelho, no duche, e o segundo a contemplar um ecrã televisivo, onde decorre uma competição de saltos de para a água. Ou seja, ambos observam imagens reais (representações). Do lado de Laura, o excerto da conversa a que assistimos em *in* começa frente à imagem especular e acaba numa projecção mental que a mesma efectua. Em vez da sua própria figura, que antes lhe fora devolvida pelo espelho, este revela-lhe agora uma impossibilidade física: José Maria Cristiano em fato de mergulhador. Esta visualização é literalmente um *fantasma*, porque se observa algo que, de facto, não existe, pelo menos naquele contexto e naquele lugar. No entanto, e porque se segue à descrição do próprio JMC (“Estou vestido com o meu fato de mergulhador”), a singular imagem debitada pelo espelho é um devaneio. Em ambos os casos trata-se de uma formação imaginária, uma fantasia consciente muito específica que, todavia, aponta para uma fantasia mais lata: a do mundo imaginário, seus conteúdos e a actividade criativa que a anima (28). Dito de outro modo:

o “filme” (fabricação mental) projectado por Laura é um reflexo da natureza psíquica do cinema e da *imaginação* que ele comporta.

Este facto invoca o conceito de “ecrã onírico” (no original “*dream screen*”) proposto por Bertram Lewin, em 1946, e retomado por Robert T. Eberwein, com algumas alterações, em 1984. Em *Film and the Dream Screen*, Eberwein observa que o ecrã é uma espécie de extensão onírica do vidente (29). Deste modo, o ecrã onírico das personagens - onde estas projectam o seu sonho - duplica o ecrã onírico da própria experiência cinematográfica - o ecrã da sala de visionamento, onde o espectador de cinema projecta o filme como sonho. Espectador e personagens vêem o mesmo, mas consoante uma de duas hipóteses: (a) um ecrã literalmente *encaixado* dentro de outro; (b) os dois ecrãs *fundem-se* num só, passando a reproduzir em ambos os sentidos. O espelho da casa de banho de Laura é uma superfície metafórica encaixada que permite ao espectador extradiegético ver JMC com o seu fato de mergulhador. Ou seja, de uma assentada sintonizam-se dois desejos: o de Laura, por um homem, e o do vidente, pelo cinema.

Ainda na mesma sequência, mas agora do lado de José Maria Cristiano, o excerto da conversa a que assistimos começa em presença de um verdadeiro ecrã, desta feita televisivo, mas o essencial do colóquio não reside nas imagens institucionais. Aos poucos, o corretor desinteressa-se da piscina catódica e deixa-se levar pela imaginação, facultando à sua vizinha o conteúdo do devaneio daquela (o convite à visualização pura – implícito no desprezo pelas legendas; a referência ao fato de mergulhador, com o qual, supostamente, estaria vestido; e a alusão a uma fábula infantil com contornos sexuais – o mito do lobo mau (30)). Ele não projecta os seus devaneios num ecrã encaixado, como faz Laura; tendo começado como espectador confesso, abandona progressivamente esse estatuto para adquirir um outro: o de eventual personagem fictiva. Encontrando-se sozinho na sua sala, enquanto fala com Laura, por meio do dispositivo de alta voz do telefone, JMC vai brandindo um sabre de samurai e imitando os gestos de um guerreiro japonês, acabando por decepar um ramo de flores no corte para a cena seguinte. Concomitantemente ao jogo de sedução, JMC entrega-se assim à interpretação de um papel de herói. À realidade da conversa (Laura: “Estou apenas a ser realista”) sobrepõe-se, portanto, o “faz de conta” da sua gestualidade.

“As estruturas do filme são mágicas e correspondem à mesma necessidade de imaginário que as do sonho”, afirma Morin, que, no entanto, atribui à obra cinematográfica um estado misto mais condizente com o “sonhar acordado” (31). Tal como sonhar, ver um filme implica uma actividade psíquica, com a diferença de que no cinema é necessário um estímulo externo, proporcionado pela materialidade das imagens na tela (correspondendo a uma percepção real). O registo interno do filme externo por parte do vidente é, pois, um dado adquirido e necessário da experiência cinematográfica (32). O cinema de ficção, porém, consegue, a espaços, desencadear no vidente um investimento afectivo tal que este perde noção da realidade física do que observa. Troca-se, então, a polaridade do real: o espectador apreende o representado (a ficção) como sendo a realidade e descarta por completo o representante (os aspectos físicos da representação que, esses sim, são mesmo reais). “O espectador terá desse modo sonhado um pequeno pedaço de filme; não que esse pedaço de filme falte e ele o tenha imaginado pois tal pedaço figurava realmente na banda e foi esse pedaço, e não outro, que o sujeito viu, mas viu-o em sonho” (33). Trata-se de uma “impressão de realidade” e não de uma verdadeira ilusão pois o fenómeno não ocorre no inconsciente cerebral (segundo a divisão freudiana da psique em Cs, Pcs e Ics); o espectador sabe que está no cinema.

A diferença entre situação fílmica e situação onírica reside, pois, no facto de o filme se experienciar em estado de vigília, encontrando-se próximo da fantasia consciente (o devaneio). Em *Lá Fora*, tanto Laura como José Maria Cristiano dão largas à sua imaginação, mas não em sonho; ambos permanecem notoriamente acordados ao longo da narrativa. Os devaneios das personagens projectam-se maioritariamente como “filmes”, mas produzidos em termos psíquicos, num processo reflexivo ligado à metapsicologia do vidente. No entanto, com a

intensificação do imaginário fílmico após o primeiro *fade out* da obra, o qual se segue de forma nada inocente ao bailado entre pai e filha, os contornos dessa produção psíquica tornam-se menos claros. Em determinado momento, JMC vai ao cabeleireiro e uma espanhola tagarela lava-lhe a cabeça. É então que vemos um efeito de sobreposição único em todo o filme: em cima da imagem de uma velhota desconhecida, em camisa de dormir, inscreve-se a fâcies de JMC, em grande plano. Como o protagonista tem os olhos abertos, apesar do ritmo encantatório da lenga-lenga da cabeleireira; como a mulher em camisa de noite nos é estranha; e como isto acontece já na fase de autodestruição do corretor... somos levados a ver naquela imagem uma produção psíquica, mas diferente das anteriores. Em vez de um devaneio - que faria da mulher de branco um objecto de desejo para José Maria Cristiano - interpretamos o plano como evidência de memória, talvez uma recordação de infância - uma repescagem mnésica da mãe.

Para além das implicações pessoais dessa memória, o plano é crucial numa apreciação metacinematográfica do filme. Neste ponto não se verifica o encaixamento de um ecrã dentro de outro, mas sim a segunda das duas modalidades de ecrã onírico que atrás imputámos a Eberwein: a fusão de dois ecrãs num só, passando a imagem a reproduzir em ambos os sentidos. A presença da velhota em camisa de noite *branca* é directamente evocativa do peito da mãe que serve de modelo ao fundo branco do ecrã onírico, na teoria de Eberwein. Desta feita duas questões se colocam: (1) devemos continuar a entender esta produção mental como consciente? ; (2) quem produz verdadeiramente esta imagem? A figura em causa, pela sua translucidez (que é também a da película cinematográfica) tem algo de fantasmático; ora “as fantasias inconscientes são o ponto de partida dos sonhos” (34).

O desaparecimento dos ecrãs - tanto os institucionais como os enquadramentos internos especulares - que até àquele momento haviam marcado a economia de *Lá Fora* só pode ser interpretado, em termos psíquicos, como a fusão do universo do espectador extradiegético com o mundo do filme visto. Verifica-se a sintonização de duas consciências; o espectador passa a identificar-se com a mente da personagem e com o que esta veicula. Para Eberwein, no entanto, essa reduplicação é mediada pelo próprio autor, porquanto a exposição flagrante do ecrã cinematográfico (que faz parte do dispositivo (35), já que divide como um vidro transparente o mundo diegético visto do olhar de quem o vê) é um efeito de realização. O cineasta presentifica-se assim na obra mediante o uso deste ecrã onírico e, acrescente-se, em todas as outras circunstâncias em que a origem da enunciação não é clara dentro da história. Em última análise, é sempre o realizador quem enuncia; são dele originariamente todas as produções psíquicas duvidosas, quer no conteúdo quer na natureza. É a ele, portanto, na ausência de outro sujeito garantido, que temos de atribuir a cena da piscina, onde, finalmente, Laura e José Maria Cristiano se encontram, naquilo que é, a um tempo, a concretização do seu desejo mútuo e o culminar do jogo de sedução a que se entregaram. A pergunta dele - “Encontramo-nos na piscina?” - pode não ter resposta, ou, então, a resposta pode ser o próprio encontro.

Repare-se que a cena decorre ao som de um excerto musical de “je ne t’aime pas” (da autoria de Bertolt Brecht) cuja índole operática retira ao encontro grande parte da sua naturalidade e contradiz a natureza erótica do mesmo; a antinomia sai ainda reforçada pela anterior tirada de Laura, frente ao espelho, no consultório da sua analista: “O amor existe? O amor não existe, estúpida! Não é maldade, meu querido, apenas realismo”. É precisamente esse realismo que esta cena, em termos cinematográficos, questiona. Toda ela actualiza a fantasia de Laura e JMC, colocando o primeiro no papel de predador, que aguarda na piscina, vestido com o seu fato de mergulho, a presa que é Laura, trajada com o diáfano vestido que envergara na sua casa de banho. A forma quase subreptícia como Laura se introduz na piscina e a estranheza da situação, dotada de uma bizzarria lírica, são ratificadas pela ausência do vigilante na cabine de projecção. Ninguém observa este encontro, talvez porque ele não seja real. Neste ponto, o filme todo adquire uma tonalidade onírica. A realidade encontra-se definitivamente mesclada com o imaginário, cristalizando a obra no sentido deleuziano do termo. Desta feita, se exprime a trajetória do lá fora para o lá dentro, culminando esta numa disseminação do ilusório.

Do reflexo no filme ao filme como reflexo

Segundo Deleuze, em *Cinéma 2 – L’image-temps* (36), a imagem moderna possui fortes propriedades reflexivas, que se caracterizam por uma duplicidade interna e assentam na indistinção fundamental entre várias dicotomias, cujos pólos são inseparáveis e se ratificam mutuamente: real/imaginário, presente/ausente, actual/virtual. De entre estas “figuras cristalinas” (ou “hialosignos”) Deleuze destaca o espelho, onde a simetria e a simultaneidade são mais evidentes, mas esta imagem em espelho pode configurar-se noutros objectos (em sentido lato), desde que estes possuam o dom da reversibilidade. Ou seja, desde que se verifique o realce de uma das faces sobre a outra, ficando a segunda mais apagada, para depois se inverterm os papéis, adquirindo aquela a predominância que antes lhe faltava. A face mais notória é límpida (ou cristalina), sendo a outra, momentaneamente, o seu duplo opaco, porque é atirada para fora de campo ou remetida ao obscurantismo dentro do quadro.

Lá Fora proclama-se desde a primeira cena como um filme sobre a bifurcação real/virtual (com tudo o que isto implica de presença/ausência). Logo de início, vemos Laura ao volante do seu automóvel, dialogando com João, o produtor do seu programa televisivo. A cena é longa e filmada quase inteiramente num único plano, estático, sobre o veículo e a sua condutora. João permanece fisicamente ausente durante toda a conversa, como face virtual do par, mas pressuposto pela sua voz ao telefone. Diz Laura, a respeito do cenário: “Sem tigres. Uma jaula virtual”; responde João: “Virtual é bom!”. Parece um *slogan*, mas afinal é apenas um credo... cinematográfico. São desta ordem, por exemplo: todos os reflexos em superfícies vidradas, que têm o condão de expor, em simultâneo, duas imagens numa só (como quando José Maria Cristiano é visto a fotografar Laura, primeiro sem reflexo e depois através do vidro, aspecto que deforma a imagem); a repetição de um mesmo lugar, primeiro com o sujeito nele incluído, depois com o sujeito ausente (como se verifica na espionagem que JMC faz de Laura a partir da sua fracção do condomínio, onde o corretor é visto primeiro em efígie e depois apenas em sombra); a utilização de efeitos bloqueadores da nitidez da imagem (como no movimento de câmara que na cena do cabeleireiro começa por mostrar JMC no lavatório, para de seguida o ocultar atrás de um vidro por onde se vê escorrer a água; a presença tecnológica dos indivíduos, remetidos em corpo para um fora de campo (factor consagrado nos inúmeros ecrãs que o filme ostenta); a abundância de conversas telefónicas sem montagem alternada, ficando um dos interlocutores ausente, o que denota a falta de comunicação interpessoal do filme (onde as relações são essencialmente virtuais); a preponderância da tecnologia virtual como modo de observar e fixar (fotograficamente) o real. Os verdadeiros espelhos marcam, também, grande presença em *Lá Fora*. O espelho do camarim da televisão permite visualizar em simultâneo as duas faces do cristal, em que o lado de cá corresponde à face real da imagem e o lado de lá à sua face virtual. A dado momento, contudo, Laura dirige-se a si própria/à sua imagem, provando que a relevância e a limpidez entre lados se podem inverter.

O efeito mais importante desta duplicidade e das trocas bilaterais que ela implica é, no entanto, a simetria. A questão surge num dos diálogos entre Kika e Laura, quando a maquilhadora fala de uma parecença entre pessoas que convivem durante muito tempo: “Simetria dos rostos e dos olhares, como se fossem ficando cada vez mais iguais”. A interlocução desenrola-se ao espelho do camarim, que, todavia, é apenas o cenário, como que “virtual”, para a temática em causa. À sua pergunta “Como é que o rosto de uma mulher é parecido com o rosto de um homem?” responde o filme todo ao efectuar um paralelismo entre Laura Albuquerque e JM Cristiano.

A imagem bifacial deleuziana pressupõe ainda uma segunda actividade: não de permuta, mas sim de alastramento. Ou melhor: pressupõe uma nova troca, mas numa escala mais abrangente. A imagem é um “germe” - considerado virtual por se inserir numa esfera menos visível do que ela (o filme) – que se propaga a um “meio” – dotado de propriedades reflectoras, ainda que não esteja a usá-las (o cinema). O meio (que aqui é literalmente o *medium*), por essa razão, passa a reflectir-se de modo indiscutível, dizendo-se então que foi “cristalizado”. Subjacente à teoria de Deleuze está a hipótese que o cinema tem de se revelar em estado puro como pura ilusão,

bastando-lhe para isso realçar os seus traços de fabrico. Este fenómeno pressupõe, de acordo com o próprio Deleuze, um desdobramento temporal; isto é, o assomar de um tempo inconsciente, que se funde com os restantes aspectos daquele universo e que não pode ser confundido com a temporalidade psicológica consciente dos sonhos ou dos devaneios das personagens intradieéticas considerados de forma isolada. Naqueles a coexistência de tempos é identificável e circunscrita apenas à dicotomia presente/passado, como acontece no fenómeno de *déjà-vu*; nestes o presente coabita com o seu passado, mas também com o *seu* futuro (37).

Em *Lá Fora* o mundo interior das personagens faz-se sentir, desde muito cedo, na interpretação de papéis; raras são, porém, as ocasiões em que tal facto é imputado ao filme todo, como sucede no plano em que o som do respirar debaixo de água em situação de mergulho aquático se vem sobrepor à imagem da água do mar em travelling lateral. Com o evoluir do filme, estas situações tornam-se, porém, a norma, revelando na íntegra a “imagem-cristal” deleuziana e o regime de ilusão que lhe é próprio. A transição para o cristal puro efectua-se durante a ida de Sofia a casa do pai. No decurso da refeição que ambos tomam, José Maria Cristiano refere ter conhecido Luísa, a mãe da rapariga, durante o visionamento do filme musical *The Band Wagon* (de Vincente Minnelli, 1953) na Cinemateca Portuguesa. Nem o sítio nem o filme são inócuos, facultando a transição ideal para o regime do imaginário (cinematográfico).

Segundo Jane Feuer, a comédia musical é o produto hollywoodiano por excelência e, ao mesmo tempo, uma complexa forma de expressão. Em *The Hollywood Musical* (38), a autora considera como principais características deste género cinematográfico a espontaneidade e a improvisação, típicas da arte popular (“*folk art*”) onde o musical teria as suas raízes. Na variante de “musical integrado”, em particular, a dança e o canto irrompem dos mais banais actos do quotidiano narrativo, ocultando – para os espectadores extradieéticos - a verdadeira labuta que tais produções implicam. A esta circunstância junta-se ainda uma propensão para fazer uso de todos os adereços disponíveis no mundo ficcional. Encontramo-nos, portanto, em pleno reino da ilusão intradieética, que se torna oficial quando os filmes em causa são declaradamente autorreferenciais. Isto sucede numa outra variante do musical, o “*backstage musical*” ou “*art musical*”, em que o enredo visa as entranhas do espectáculo e a vida dos artistas. O célebre refrão do filme de *The Band Wagon* – “*The world is a stage, the stage is a world of entertainment*” – torna explícito até que ponto o musical é uma representação metonímica de todo o cinema como entretenimento (39).

Em *Lá Fora*, na cena do jantar, a referência a *The Band Wagon* traz à colação todo este intertexto genérico. Com efeito, José Maria Cristiano salta para cima da mesa, afastando com um pé pratos e outros adereços culinários numa imitação da espontaneidade do musical integrado e do aproveitamento que este faz dos utensílios do quotidiano. Naquele momento a mesa da sala de jantar transforma-se num adereço ficcional e toda a sua casa num imenso palco. Existe, pois, uma fusão do mundo real de JMC/Sofia com o mundo ficcional da obra de Minnelli - repleta com dança ao som de uma música não diegética; é um instante de intimidade entre pai e filha, que em nada condiz com a relação de distância vivencial que, efectivamente, ambos mantêm. Todavia aquela fusão assinala uma outra: a do espectador extradieético com o filme de Fernando Lopes como arte assumida de carácter complexo, ou seja, como imagem-cristal onde todos os tempos e realidades se misturam num único tempo e numa só irrealdade. Após o *fade out*, efeito óptico opaco por excelência, entra-se num outro mundo fílmico permeado de incertezas. A obra muda definitivamente de tom, adquirindo um lirismo que lhe era anteriormente alheio.

A transição de um regime a outro é efectuada por uma pergunta, cuja resposta, dada num contexto completamente diferente, mas ainda pela mesma personagem (José Maria Cristiano) opera uma ruptura assinalável: “Perdoas-me? [dirigida a Sofia]/ “Não!” [parte de um poema de Álvaro de Campos]. Curiosamente, esta mesma ruptura desencadeia um hibridismo espacial, temporal e artístico. A profusão de obras de arte é uma das “entradas” de *Lá Fora*, correspondendo, em termos deleuzianos, a um dos princípios constitutivos do filme como

cristal. A “senhora da televisão” caminha descalça pelo claustro dos Jerónimos, longe do seu *habitat* natural, e, como uma louca, vai falando sozinha e entoando uma canção popular francesa: “Au clair de la lune, mon ami Pierrot”. Fundem-se as referências, mas também os tempos: por um lado, Pierrot é o filho que Laura deseja ver outra vez pequenino (o passado do seu presente); por outro, o passeio pelos Jerónimos ocorre num momento indeterminado (e talvez seja, por isso, o futuro do seu presente).

Outras três entradas juntam-se ainda nesta parte do filme à presença das obras de arte e partilham com ela a mestiçagem temporal: a memória, o devaneio e o sonho. A tríade faz-se sentir em duas cenas, interligadas entre si: a conversa de Laura e Kika, no dia a seguir à grande entrevista, e o suicídio de José Maria Cristiano. Para todos os efeitos, a descrição da morte de JMC antecede o próprio suicídio, que não chegamos a ver na íntegra. Quando Kika pergunta a Laura qual foi o tópico de conversa na boleia que a entrevistadora obteve do corretor, esta responde com a descrição pormenorizada da morte daquele, como se fosse, *ipsis verbis*, “a cena de um filme”:

“Ele sai de casa, desliga tudo. Passa pelo segurança, calmamente. Diz-lhe: «Guarde-me essa encomenda mais 24 horas, por favor». Mete-se no carro, ao cair da noite, dirige-se à zona das falésias. Mete-se por um caminho onde não passa ninguém e vai acelerando. Acelerando, sempre com o mar ao lado. E há um momento em que se decide. Lança-se e o carro explode no ar... PUF!”

Mais uma vez a impressão de realidade vem desfeitear o espectador de cinema e, inversamente, fazer com que as personagens diegéticas se sintam num universo ficcional. A morte de JMC acontece e somos mesmo levados a crer que ocorre nos precisos moldes em que é descrita por Laura, mas o plano de fogo-de-artifício que se segue ao final do relato daquela corresponde a uma enunciação que não é de Laura. Deste modo se terá antecipado um pedaço do filme de Fernando Lopes, já que o mesmo fogo aparece mais à frente (40). Estranhamente, “ao cair da noite” é a única parte do discurso de Laura sobre a morte de JMC que o filme questiona, mostrando-nos na cena da morte daquele uma noite já completamente formada. Este factor remete para a hipotética cena da piscina, cujo *rendez-vous* fora marcado para a meia-noite, mas que surge no filme imediatamente antes do alegado suicídio do protagonista. Daqui se conclui que é irrelevante apurar-se a verdade, precisamente porque a verdade não existe (“Tem a certeza de que estamos vivos, minha senhora?”), só o cinema e o cinema que o mostra em todo o seu artifício. Por isso, quando JMC digita o seu epitáfio no telemóvel o texto surge igualmente no nosso ecrã sob a forma de uma legenda, na total consonância de ecrãs materiais e oníricos. É o filme a cristalizar-se em pleno, assumindo a vertente espectacular e reflexiva, típica não só do cinema moderno mas também de todos os filmes autorreflexivos. Depois do brilho das luzes no ecrã cinematográfico resta apenas mergulhar no ecrã interior, quiçá fabricando uma nova versão fílmica e relançando o desejo, como faz Laura, que fecha os olhos e esboça um sorriso, à medida que a imagem escurece em *fade out* – como nos filmes.

Notas do texto

1. Consultado em 28-7-2009 em <http://www.madragoafilmes.pt/lafora/entrevista.html>
2. Jean-Louis Baudry, “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema” [1975], trad. Jean Andrews e Bertrand Augst, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Philip Rosen, ed. (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 299-318.
3. - Laura: “*Pierrot...*”
- Julião: “Je m’appelle Ferdinand”.
4. Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary* (New York, London, Toronto, et al: Meridian Books, 1989), p. 310. A tradução é nossa. A autorreflexividade é uma subcategoria do cinema reflexivo.
5. “[...] *Illusion, I suggest, is central to our experience of diverse forms of cultural practice and especially important to our experience of cinema*” – Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) , p. 81.

6. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*, trad. António-Pedro Vasconcelos (Lisboa: Relógio d'Água, 1997 [1958]), p.183.
7. Segundo Baudry, *op. cit.*, p. 313.
8. Segundo Morin, *op. cit.*, p.177.
9. Cf. Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1977]), pp. 56-61.
10. Algo que no cinema não é possível da mesma forma, dado que o registo fílmico se pauta por uma anterioridade incontornável; as consequências são, no entanto, as mesmas.
11. Morin, *op. cit.*, p. 185.
12. Na célebre formulação de Marshall McLuhan, em *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). É precisamente a isto que Laura Albuquerque alude, logo na primeira cena do filme, quando observa: “Somos uma indústria de conteúdos, mas são formatos que vendemos”.
13. O facto de o filme incidir sobre o meio televisivo em nada altera o nosso raciocínio, porquanto a régie (onde se controlam as operações de gravação que decorrem no estúdio, à parte) eq uivale ao espaço da produção, sendo precisamente nela que – em televisão – se encontra o realizador.
14. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou Le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991).
15. Christian Metz, *O Significante Imaginário, op. cit.*, p.100.
16. Laura Mulvey – em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” [1975], in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 198-209 - entendia que os filmes do cinema clássico americano eram moldados pela cultura dominante, que era patriarcal. Logo, os filmes eram construídos para apelar aos desejos e/ou reflectir os receios dos homens, pois, socialmente eram eles os sujeitos artísticos, sendo as mulheres relegadas para a posição de objecto, quer da arte, quer do olhar varonil. Enquanto representação do desejo masculino, a mulher cinematográfica do período clássico era simultaneamente olhada e exibida; surgindo por isso nos filmes carregada de impacto visual e erotismo. Segundo Mulvey era esta a sua valência. Actualmente, outras formas de recepção espetatorial são, cada vez mais contempladas nos estudos de cinema: nichos geográficos e culturais, género dos espectadores, minorias étnicas e sexuais, etc. No entanto, a tendência do filme *Lá Fora* é para, durante grande parte do tempo, se cingir aos grandes paradigmas teóricos dos anos 70, que já mais perto do final da obra subverte deliberadamente (e, se calhar por isso mesmo, com maior efeito).
17. Metz, em “História/discurso (Nota acerca de dois voyeurismos)”, *O Significante Imaginário, op. cit.*, pp.93-101.
18. Correspondendo ao apelo da cena primitiva ao do buraco da fechadura.
19. Baudry, “The Apparatus: Metapsychological Approaches...”, *op. cit.*, p. 312.
20. Laura - “[...] desejando acariciar esse homem sem fim [...]. Imagino as minhas mãos a tocar no corpo dele [...] Sinto os dedos dele dentro de mim [...]”.
21. Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison* (Paris: Éditions Gallimard, 1975), capítulo III – “le panoptisme”, pp. 197-229. A descrição original do panóptico de Bentham foi publicada em *The Panopticon Writings*, ed. Miran Božović (London: Verso, 1995), pp. 29-95 e encontra-se igualmente on-line em: <http://cartome.org/panopticon2.htm>
22. Um eco daquilo que reconhece o próprio Foucault, sem, contudo, permitir ao encarcerado qualquer livre arbítrio: “*Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible*” – Foucault, *op. cit.*, p. 202.
23. Metz, *O Significante Imaginário, op.cit.*, pp. 56-57.
24. Assinalando desse modo a presença e a intencionalidade do realizador da obra.
25. René Descartes, “La Dioptrique” (discurso 5º - “Des images qui se forment sur le fond de l’oeil” [1637], in *Discours de la méthode PLUS La Dioptrique, les météores et la géométrie* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987), pp.103-116.
26. Metz, *O Significante Imaginário, op. cit.*, p. 60.
27. Baudry, “The Apparatus: Metapsychological Approaches...”, *op. cit.*, pp. 299, 301-302.
28. Esta distinção é estabelecida por Jean Laplanche e J.-B. Pontalis no seu *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2004 [1967], pp. 152-157. Segundo os autores, o termo alemão *Phantasie* é mais abrangente do que a expressão francesa *fantasmes conscients*, que reduz a actividade imaginativa a uma circunstância específica, seja qual for o seu teor.
29. “*The film seems to be a kind of extension of ourselves; we feel as if we have enclosed what we see in the private theatre of our minds, rather in the way one possesses the images in dreams*” - Robert T. Eberwein, *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984), p. 23. 30. “Porque tens os dedos tão longos?”.
31. Morin, *op. cit.*, p. 177.
32. “ (...) ausente do ecrã, mas bem presente na sala, olhos e orelhas abertos sem os quais o percebido não teria ninguém para o perceber, instância *constituente*, em suma do significante de cinema (sou eu que faço o filme)” - Metz, *O Significante Imaginário, op. cit.*, p. 58 – o itálico é do autor.
33. *Ibid.*, p. 107.
34. Alain de Mijolla e Sophie Mijolla-Mellor, *Psicanálise*, tradução de Carlos Sousa de Almeida e Isabel Almeida e Sousa (Lisboa: Climepsi Editores, 2002), pp. 389-394.
35. Na acepção metziana do termo.
36. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), pp. 92-128.
37. “*Le cristal vit toujours à la limite, il est lui-même «limite fuyante» entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore*” [...] – Deleuze, *op. cit.*, p. 109.
38. Cf. Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982).

39. Cf. Jane Feuer, “The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment”, in *Hollywood Musicals, the Film Reader*, Steven Cohan, ed. (London e New York: Routledge, 2002), pp. 31- 40.

40. Serve para pontuar as imagens do suicídio de José Maria Cristiano e deve ser encarado como um efeito de antecipação simbólica, pois que a explosão do automóvel não pode ser comparada, em termos realistas, à dos foguetes festivos ditos de *artifício*.