

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A FIGURAÇÃO DO ROSTO EM CINEMA

(ANÁLISE DE «TRÁS-OS-MONTES E «UMA VIDA HUMILDE»)

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO-
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

André Graça Gomes

Lisboa, Abril/2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A FIGURAÇÃO DO ROSTO EM CINEMA

(Análise de «Trás-os-Montes e «Uma Vida Humilde»)

André Graça Gomes

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Vitor C. A. Gonçalves, Professor Adjunto, Área de Realização.

Lisboa, Abril/2015

O autor deseja expressar o seu agradecimento a todos aqueles que, de uma ou de outra forma, contribuíram para a realização da presente dissertação, especialmente aos meus pais e irmãos, à Patrocínia A., ao professor-orientador Vitor Gonçalves.

*Meu filho, satisfaz um pedido meu - disse-me
ele antes da despedida.*

*- Talvez vejas um dia o retrato de que te
falei. Reconhecê-lo-ás imediatamente pelos
invulgares olhos e pela sua expressão
sobrenatural*

- custe o que custar, destrói-o...

«O Retrato», Nikolai Gógol.

RESUMO

A presente dissertação consiste em estudar globalmente um antigo e incessante paradigma da figuração ocidental, atualmente em crise: o rosto.

A investigação parte de um confundo histórico, e tem por objetivo primeiro colocar no centro a reflexão e a edificação do rosto como problema privilegiado da realização cinematográfica, considerando-o como uma construção visual significativa.

A pesquisa divide-se em três partes:

- No sentido de compreender um valor global atribuído ao rosto, partimos de um estudo da sua área de saber ancestral privilegiado: a fisionomia.
- A seguir, desenvolvemos e aprofundamos os vários paradigmas da figuração cinematográfica, na tentativa de encontrar o problema da crise da representação do rosto, tendo como ponto de partida a sua distintiva ferramenta: o grande-plano.
- Por último, a partir das descobertas agenciadas, procedemos à análise de dois filmes: «Trás-os-Montes» (1976) de António Reis/Margarida Cordeiro e «Uma Vida Humilde» (1997) de Alexander Sokurov, para fazer corresponder possíveis diferenças e/ou convergências nos modos de figuração do rosto humano, e ampliando assim o seu debate.

Palavras-chave: rosto; figuração; grande-plano; fisionomia; «Trás-os-Montes»; «Uma Vida Humilde».

ABSTRACT

The presente work consist in a global study of an ancient and unceasing paradigm of the western figuration, currently in crisis: the face.

The investigation starts from an historical context, and aims first a reflexion and an edification of the face as a privileged problem of accomplishment cinematic, considering it as a significant visual construction.

The research is divided into three parts:

- In order to understand a global value assigned to the face, we start from a study of its area of ancestral privileged knowledge: the physiognomy.
- Then, we develop and deepen the various paradigms of cinematic figuration, in order to find the problem of the crisis of face representation, taking as a starting point its distinctive tool: the close-up.
- Lastly, from brokered discovery, we proceed to the analysis of two films: «Trás-os-Montes» (1976) by António Reis/Margarida Cordeiro and «A Humble Life» by Alexander Sokurov (1997), to match possible differences and/or convergences in figuration modes of the human face, and thus broadering its discussion.

Palavras-chave: face; figuration; close-up; physiognomy; «Trás-os-Montes»; «A Humble Life».

Índice Geral

RESUMO	V
ABSTRACT	VI
INTRODUÇÃO	1
PARTE I - O ROSTO NA HISTÓRIA.....	5
1. FISIOGNOMIA.....	5
1.1. DEFINIÇÃO.....	5
1.2. PRETENSÃO ERUDITA.....	6
1.2.1. Grécia antiga.....	6
1.2.2. Ano zero	8
1.3. SABER POPULAR	10
1.3.1. O mundo árabe	10
1.3.2. Herança greco-árabe. Europa medieval cristã	12
1.4. RENASCIMENTO.....	13
1.5. GIAN BATTISTA DELLA PORTA.....	16
1.6. CHARLES LE BRUN: A EXPRESSÃO DAS PAIXÕES	17
1.6.1. Expressar e encobrir	20
2. O EMERGIR DA EXPRESSÃO: FISIOGNOMIA E CIVILIDADE	22
2.1. O PROCESSO CIVILIZADOR	22
2.1.1. Auto-controlo do «eu». A intimidade vigiada	26
2.1.2. Psicologização da conduta.....	28
2.2. RESSURREIÇÃO DA FISOGNOMIA: LAVATER.....	33
2.3. O PROBLEMA DA IDENTIDADE: CESARE LOMBROSO.....	37
2.4. O TRIUNFO DA EXPRESSÃO: DARWIN.....	38

PARTE II - O ROSTO NO CINEMA: PARADIGMAS DA FIGURAÇÃO	42
1. O ROSTO E O GRANDE-PLANO.....	42
1.1. DEFINIÇÃO.....	42
1.2. ORIGENS.....	43
1.2.1. Griffith.....	45
1.2.2. Eisenstein vs. Griffith.....	49
1.3. PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA.....	51
2. O ROSTO NARRATIVO	59
2.1. O ROSTO PRIMITIVO.....	59
2.1.1. O rosto convencional.....	63
2.1.2. O rosto também vê, e fala.....	67
3. O ROSTO EXPRESSIVO	75
3.1. FISIOGNOMIA. BALAZS	75
3.1.1. Duplicidade do rosto.....	78
3.2. FOTOGENIA. EPSTEIN	83
3.2.1. O psiquismo da matéria.....	86
4. O ROSTO RETRATISTA	90
4.1. RETRATO.....	90
4.1.1. Retrato no cinema.....	92
4.2. NEO-REALISMO E BAZIN.....	94
4.3. ROSTO HUMANISTA	95
4.3.1. Vococentrismo, rosto.....	100
5. O ROSTO VAZIO	103
5.1. DES-ROSTIFICAR (DES-FIGURAR/ DES-FACIALIZAR)	104
5.2. O ROSTO ENTRE-IMAGENS.....	108
5.2.1. Entre-rostos: <i>Persona</i> (Máscara)	112
PARTE III - O ROSTO NA ANÁLISE	118
1. «TRÁS-OS-MONTES» (1976).....	118
1.1. BREVE NOTA.....	118

1.2.	TRÊS PLANOS.....	120
1.2.1.	O rosto convencional.....	122
1.3.	ANÁLISE DA SEQUÊNCIA: «A CAPITAL».....	125
1.3.1.	Rosto, texto e rosto.....	130
2.	«UMA VIDA HUMILDE» (1997)	134
2.1.	BREVE NOTA.....	134
2.2.	TRÊS PLANOS.....	136
2.2.1.	O rosto expressivo.....	138
2.3.	ANÁLISE DA SEQUÊNCIA: «QUIMONO FÚNEBRE»	140
3.	CONVERGÊNCIAS/ DIVERGÊNCIAS	149
3.1.	ROSTO FRONTAL, NEUTRO, <i>DOUBLE GAZE</i>	152
	CONCLUSÃO	169
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
	APÊNDICE I.....	100I
	APÊNDICE II.....	1002

INTRODUÇÃO

O rosto é sem dúvida um dos mais estimulantes objetos de estudo, independentemente do ponto de partida da sua observação. Desde logo, cada rosto é único. Dos milhões de rostos que habitam a terra não existe um único que não seja excepcional. O rosto é o centro do corpo humano, através dele comemos, respiramos, falamos e expressamos as nossas emoções. É pelas feições que revelamos, de forma instantânea, a nossa idade, o sexo, o grupo étnico. Através do rosto, os nossos pensamentos iluminam as faces visíveis e comunicam aos nossos semelhantes um fluxo de informações imediatas, que escapam incontrolavelmente ao emissor, mas são recolhidas instintivamente pelo recetor. Somos capazes de reconhecer um rosto no meio de uma multidão de rostos numa fração de microssegundos e sem sequer darmos conta de que o fazemos, ou como o fazemos. Todavia, reconhecemos um rosto através do seu conjunto e não das suas partes. É o meio de comunicação mais imediato e inato de que dispomos¹. A comunicação através do rosto é também determinada pela enunciação do seu gesto. Os antropólogos confirmam que, historicamente falando, “o primeiro momento de comunicação do homem terá tido expressão através do gesto” (Perafita, 2012: 20) e não da fala. O rosto é a nossa assinatura de singularidade, em carne e osso. É o nosso rosto que figura no bilhete de identidade, e na carta de condução, no passaporte ou em qualquer outro documento em que seja necessário provar o seu vínculo connosco. É através do rosto que melhor identificamos a nossa singularidade excepcional, e em parte ele é produto da nossa mente. É também por isso, o rosto é o lugar mais visível e ao mesmo tempo mais secreto do ser humano. Todos temos duas faces num mesmo rosto, nascemos com um sistema nervoso para as expressões espontâneas e outro para as voluntárias, por isso o rosto é também o lugar privilegiado da mentira. Desde as suas origens que o ser humano se encarregou de criar imagens a partir do rosto. Estas imagens podem ser ícones, ou caricaturas, substituições fantásticas, máscaras mortuárias, moedas, selos, fotografias, figuras de cera, etc.. A imagem de um rosto difere radicalmente de qualquer outra imagem, pois está alagada

¹ A habilidade de ler o rosto começa ainda com os bebés recém-nascidos que depressa reconhecem a sua mãe através do rosto (McNeill, 1999: 87). “De facto, o rosto cativa-nos desde o momento em que nascemos. Os bebés com apenas nove minutos de existência, sem nunca terem visto um rosto humano, preferem o esquema de um rosto completo ao de outro que esteja branco ou meio difuso” [tradução do autor] (ibid: 16).

de significado e no seu interior palpita uma certa natureza misteriosa. Foi a partir da sua imagem refletida na água que Narciso se apaixonou por si próprio. Há séculos que o retrato do rosto procura a semelhança, e o rosto de Deus convence os fiéis. Desde os tempos mais remotos que, tanto artistas, como pensadores ou fundadores de religiões parecem sentir uma atração semelhante pelas mesmas qualidades particulares do rosto humano que os cientistas, biólogos ou investigadores do nosso tempo (McNeill, 1999). O rosto é, portanto, o lugar dos aspetos mais secretos e reveladores do nosso ser, desde a sua inesgotável habilidade para expressar os sentimentos até ao interminável debate em torno da sua figuração. Assim, questionar sobre o rosto - sobre a sua figuração em cinema - é, em última análise, questionar sobre o humano, é questionar sobre a porta de entrada do imenso condomínio privado a que dá acesso.

O que é filmar um rosto? Numa época em que o vídeo digital se tornou um dispositivo ao alcance de todos, onde a reprodução de imagens banais e do quotidiano é recorrente - desde a publicidade nos espaços públicos à internet - parece-nos ser de grande importância levantar a questão do rosto em cinema. A figuração e representação do rosto passaram a ser usadas massivamente. Os *média* usam, sem critérios éticos, a imagem do rosto humano de uma forma pública. Ao mesmo tempo este rosto *médio* surge sem expressão e frontalmente, convoca um suposto emissor que na realidade é anónimo.

O cinema que tenderá para a reflexão da imagem, para a construção e austeridade do quadro que, em última análise, herdou da pintura e da fotografia, deverá pela sua natureza implícita, combater e resistir a esta banalização. A investigação que aqui propomos tem por objetivo colocar no centro, a edificação do rosto como problema privilegiado na realização cinematográfica, considerando-o como uma construção visual significativa.

O presente trabalho resulta de uma preocupação meramente pessoal. A dissertação divide-se em três partes. Na primeira parte, intitulada «O Rosto na História», coloca-se a questão do rosto a partir do seu historicismo ocidental. Esboçamos uma história do rosto, partindo da sua área de conhecimento tradicional e secular: a fisiognomia. Percorremos, desde a antiguidade até ao seu desvanecimento, as várias tendências do seu percurso. O seu estudo, ainda que sintético, permitir-nos-á compreender um período de transição entre o rosto estático e o rosto expressivo. Este período de

transição situa-se entre o fim da Idade Média e o Renascimento das culturas clássicas e deve-se, entre outros fatores, ao aparecimento dos tratados de civilidade, enquanto guias de conduta da expressão humana, sendo que o rosto se encontra no centro das suas preocupações². A fisionomia representa o interesse antigo do homem sobre si próprio; sobre si e o seu semelhante. A sua área de saber teve utilidades e intérpretes diversos, mas a sua matriz essencial é sempre a de procurar decifrar nas formas visíveis do rosto, o conteúdo singular de cada homem particular, para a partir das suas descobertas tirar consequências práticas. A reflexão que aqui propomos parte do livro «História do Rosto» de Courtine e Haroche. A questão do rosto é complexa e extensa, ainda hoje problemática e pouco consensual. Por entre estudos científicos, artísticos e conhecimentos de índole popular, o rosto mantém pelo menos a questão eterna - a de saber se, através da forma (exposta/visível) se acede ao conteúdo (escondido/invisível).

Na segunda parte, intitulada «O Rosto no Cinema», procuramos definir e identificar a relação do cinema com a figuração do rosto humano, a partir da sua ferramenta privilegiada: o grande-plano. A reflexão parte do livro de Jaques Aumont «El Rostro en el cine» onde é desenvolvida a tese de que o percurso da figuração do rosto no cinema vai no sentido de o destruir, ou melhor, da criação de um *rosto vazio*. Dois fatores deste esvaziamento são realçados. Um: o de que a procura do conteúdo destrói a forma, quer dizer, de tanto procurar o interior do homem no seu rosto, o cinema acabou por ditar o seu esvaziamento sensível; Dois: o de insistir demasiadamente no uso do grande-plano para procurar essa verdade interior, no rosto. Procuramos desde o início uma definição de grande-plano de rosto, e adiantamos as várias posições teóricas a esse respeito. A seguir desenvolvemos os vários modos de figurar o rosto em grande-plano que no essencial são quatro: *rosto convencional*; *rosto retratista*; *rosto expressivo*; *rosto vazio*. Tentaremos compreender as suas implicações mais amplas do ponto de vista da realização cinematográfica.

² “Manuais de retórica, obras de fisionomia, livros de civismo e arte de conversação do séc. XVI ao séc. VIII lembram incansavelmente: o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político. É um conhecimento antigo que no entanto se reveste de uma tonalidade nova desde o início do séc. XVI. Todos estes textos dizem e repetem: o rosto fala. Ou de modo mais preciso: o individuo exprime-se pelo rosto. Esboça-se um vinculo que se torna depois mais nitidamente marcado entre o sujeito, a linguagem e o rosto: um vinculo crucial quanto à elucidação da personalidade moderna” (Courtine; Haroche, 1998: 7).

Na terceira parte, intitulada «O Rosto na Análise», examinamos dois filmes: «Trás-os-Montes» (1976) de António Reis/Margarida Cordeiro e «Uma vida humilde» (1997) de Alexander Sokurov. Procuramos compreender o modo como o rosto é figurado em cada um deles, para, em seguida, estabelecer uma análise comparativa entre ambos. A escolha dos filmes resulta de uma opção meramente pessoal. Desde logo trata-se de dois filmes muito diferentes entre si, mas que, do nosso ponto de vista revelam também pontos de contacto. Num primeiro momento iremos fazer uma pequena exposição geral sobre cada um dos filmes, o seu contexto e as principais questões que levantam, tendencialmente, e desde logo, dentro do quadro de estudo que aqui propomos. A seguir escolhemos, primeiro uma série de três planos, e depois uma sequência inteira de cada um deles que de certa forma se inscreva, por um lado, como pertinente com a globalidade fílmica, e por outro, que nos permita uma análise à luz do que foi estudado nos capítulos anteriores, para com isso estabelecer uma relação discursiva. Aqui, estará presente um novo paradigma de figuração do rosto: o *rosto frontal, neutro, em double gaze*. Este rosto, que em cinema se tornou cada vez mais presente nas filmografias contemporâneas, acarreta consigo um valor antigo, herdado da tradição pictórica. Procuraremos portanto encontrar a sua origem, para a seguir debater globalmente o problema da sua figuração na contemporaneidade. Resta apenas esclarecer que, do ponto de vista da análise, a nossa posição em relação ao trabalho a desenvolver neste campo é perfeitamente livre e sem constrangimentos pelos limites da intencionalidade dos criadores em questão, pois compreendemos ainda que, parte das intenções dos cineastas está destinada a permanecer inacessível ao nosso estudo. Assim, dentro do nosso alcance, pretendemos uma análise fílmica coerente baseada nas qualidades formais dominantes das obras em questão, vistas à luz do nosso tema: o rosto.

Em anexo ao texto, tal como identificado no índice, figuram dois apêndices. O Apêndice I diz respeito às figuras (imagens) que são identificadas e remetidas, a partir do corpo do texto principal, e estão distribuídas ao longo de todo o trabalho. O Apêndice II refere-se ao conjunto de tabelas, por nós elaboradas, com a descrição plano-a-plano das sequências fílmicas analisadas na terceira parte. Todo este material, anexado em Apêndice I e II constitui, pois, informação complementar que serve de suporte ao texto principal.

Para as referências bibliográficas utilizámos a norma NP 405.

PARTE I

O ROSTO NA HISTÓRIA

1. FISIOGNOMIA

1.1. DEFINIÇÃO

O rosto humano possui uma excepcional capacidade textual, sucinta e intensa, para aprisionar o tempo. É o lugar de ideias mais reduzido em tamanho, e mais extenso em significado, capaz de contar a história dos sentimentos a partir dos seus múltiplos elementos constituintes. Apenas com um módico movimento das suas fibras musculares acedemos ao imenso teatro da expressão humana.

A fisiognomia constitui historicamente a área de saber privilegiado do desígnio do rosto. O seu objetivo ancestral é o de desvendar no texto explícito de cada rosto o carácter implícito de cada ser humano.

As suas pretensões antigas, eram as de orientar o médico no seu diagnóstico, guiar o juiz nas suas decisões, ensinar os homens a viver em sociedade. A fisiognomia pretende descobrir o carácter a partir da estabilidade do rosto, e com o tempo ajudar o artista a fixar a expressão das paixões humanas através do movimento das feições.

Genericamente, a fisiognomia é um exercício intuitivo que todos os seres humanos praticam, ao julgar os outros através dos seus signos externos³. Como consequência desta intuição individual, ao longo da história da humanidade, todas as culturas desenvolveram teorias fisiognómicas mais ou menos argutas. A história do rosto é a história da fisiognomia, e a história da fisiognomia está intimamente ligada à vontade humana de descobrir na forma o conteúdo.

³ “Inclusivamente, todos desenvolvemos a capacidade de descodificar nos gestos banais das pessoas que conhecemos bem, e que nos traduzem os seus estados de ânimo, através de sinais que interpretamos através do hábito” [tradução do autor] (Bordes, 2012: 290).

Porque o rosto humano é uma superfície descodificável, é necessário portanto uma área do conhecimento fundada no olhar, na experiência e na razão. É necessário desvendar o homem que se esconde no interior, por trás do rosto. Este é a função da qual a fisionomia se incumbem.

Arte/intuição ou ciência/razão? Eis o eterno dilema da história do rosto humano.

1.2. PRETENSÃO ERUDITA

1.2.1. Grécia antiga

A origem da fisionomia é desconhecida. Sabe-se que praticamente desde os tempos mais remotos, o interesse pelo carácter fisionómico do homem está presente. Segundo Julio Caro Baroja (1988) “a caracterização fisionómica é algo tão antigo como a literatura ocidental pelo menos” [tradução do autor] (Baroja, 1988: 15), e foi sobretudo utilizada com enorme relevância na antiguidade clássica.

Na Grécia antiga o conceito de fisionomia estava presente já no tempo de Pitágoras⁴. Segundo Juan Bordes (Bordes, 2012: 290), Pitágoras fazia uso de critérios fisionómicos aquando da escolha dos seus alunos. O saber e a utilidade fisionómica estava presente na quotidianidade, prova disso é a tragédia grega, que para além das suas específicas convenções “e precisões gestuais, com a utilização das suas máscaras, assinalam a um público habituado a ler estes gestos” (ibid).

Já no séc. V a.C. e desde logo, dentro da tradição hipocrática, “os socráticos em geral, mostram ter dado ao rosto humano uma importância decisiva para o conhecimento do homem. Não é por acaso que Platão dizia que a cabeça é a parte mais divina e que comanda todas as demais do corpo” (Baroja, 1988: 27). Mas é sobretudo, umas décadas depois, a partir da tradição aristotélica que a fisionomia irá adquirir um ilustre estatuto. Esta tradição é o ponto de partida que a fará prosperar até aos nossos tempos.

A Aristóteles é-lhe atribuída a autoridade de ter escrito um tratado intitulado «Physiognomonica». Para sermos mais rigorosos, a legitimidade autoral do tratado foi

⁴ Descrições de traços faciais característicos e específicos de certos povos, e certos homens e mulheres, encontram-se nos poemas de Homero, na Iliada.

muitas vezes posta em causa, mas esse aspeto torna-se verdadeiramente secundário aqui, pois o importante é que ele “constitui a introdução mais útil que todavia existe, não apenas para compreender o pensamento grego sobre o tema, senão também para ajustar quase todas as nossas ideias relativamente ao pensamento posterior” [tradução do autor] (ibid: 30). Apesar de tudo, tal como alude Baroja, para além de Aristóteles usar o termo e o conceito de fisiognomia em outras obras, incontestavelmente da sua autoria, o tratado insere-se perfeitamente na tradição aristotélica. Assumiremos portanto a sua autoria, que muitas vezes foi designado por pseudo-aristóteles. O que se torna relevante aqui é saber que o texto em questão foi profundamente conhecido na antiguidade e que continuará a sê-lo ao longo dos tempos.

No essencial, o tratado releva a ideia basilar de que existe uma conexão direta entre as características do corpo e mente humanas, assim como existe uma relação manifesta entre os vários tipos de personalidades do homem e dos diversos animais. Deve-se salientar que na conceção aristotélica, os animais, tal como os seres humanos, têm corpo e alma, com predisposições e tendências correlativas⁵. Para Aristóteles, as disposições da alma afetam diretamente as disposições morfológicas do corpo, e vice-versa. Consequentemente, a partir das formas visíveis do corpo acedemos às formas invisíveis da alma, tanto humanas, como animais. Apenas o conhecimento científico baseado em pressupostos fisiognómicos é capaz de revelar essa personalidade interior.

O tratado «Physiognomonica», ocupa-se, substancialmente, de fazer corresponder a morfologia de cada animal ao seu carácter dominante, para daí fazer corresponder a respetiva morfologia animal e o seu carácter associado com o homem. Assim, por exemplo, se os bois são lentos e preguiçosos, e têm a ponta do nariz grossa e achatada e os olhos grandes, todos os homens cujas formas visíveis do seu rosto se assemelhem com as deste animal, também eles são lentos e preguiçosos. Aristóteles não faz corresponder caracteres gerais, ele analisa particularmente cada elemento do rosto. Se o leão é corajoso é porque tem o pelo áspero e a voz possante, ao contrário das ovelhas que são tímidas e têm o pelo suave e a voz trémula, o homem que tiver a voz

⁵ Este tema é amplamente discutido por Aristóteles no livro II do seu «Da Alma: (de anima)». [Ver: Aristóteles – *Da Alma: (de anima)*. Lisboa: Edições 70, 2001. p.51-87.]

possante, como o leão, é corajoso e o que tiver a voz trémula é tímido⁶. Resumidamente, diz Aristóteles,

As disposições mentais acompanham as características físicas e são afetadas por impulsos corporais. Isto é óbvio no caso da alcoolemia e da doença; assim, é evidente que as disposições são notavelmente alteradas pelas afeções do corpo. Reciprocamente, que o corpo sofre solidariamente com as paixões da alma é evidente no amor, medo, luto e prazer. Mas é especialmente nas criações da natureza, que é possível ver como o corpo e a alma interagem entre si, de modo a que cada um seja responsável na medida do outro. Nunca existiu qualquer criatura com a forma de um dado animal e a disposição de um outro, assim, o corpo e a alma de uma mesma criatura são sempre tais que uma dada disposição tem que necessariamente acompanhar uma dada forma. Novamente, por entre todos os animais, aqueles que são dotados em cada espécie podem diagnosticar as suas disposições a partir das suas formas, o cavaleiro com cavalos, o caçador com cães. Agora, se isto é verdade (e é-o invariavelmente), deveria existir uma ciência das fisionomias [tradução do autor] (Aristóteles, 1955: 805a).

O tratado pseudo-aristotélico, cujas ambições científicas são evidentes, inaugura assim a fisiognomia de carácter zoológico, que será amplamente difundida. A importância deste texto para o nosso estudo prende-se com dois aspetos. Um: o tratado aristotélico vai tornar-se uma espécie de bíblia para os fisiognomistas ao longo dos séculos. Irá ser usado em culturas distintas e com importância diferente em épocas diferentes e será utilizado como autoridade académica até aos tempos mais próximos; Dois: o tratado abre uma discussão eterna, a de saber se a fisiognomia enquanto área de conhecimento pertence ao domínio da ciência (medicina, antropologia, biologia, etc.) ou ao domínio intuitivo (arte, senso comum, magia, etc.). Estes dois aspectos, ao lado do emergir da expressão facial no séc. XV/XVI, são no fundo o cerne de toda a questão da fisiognomia enquanto validade do saber.

1.2.2. Ano zero

A fisiognomia como pretensão de alcançar um saber erudito tem assim a sua base no tratado pseudo-aristotélico e foi usado, ainda na Grécia, por médicos - como ferramenta de diagnóstico de enfermidades - e por filósofos⁷. Como pesquisas associadas à medicina, segundo Baroja, as fisiognomias têm em Hipócrates o iniciador, usando pela primeira vez o termo no tratado acerca das epidemias, no

⁶ “Aristóteles dá o exemplo do leão, que sem duvida é valente, e pergunta-se qual é o signo externo da valentia. Encontra-o nas «grandes extremidades» e a partir daqui deduz que um homem com um par de pés consideráveis deve ser valente” [tradução do autor] (Eco, 2012: 59).

⁷ Zénon, Cleantes, Adamantius e Posidonio entre outros.

sentido de julgar as enfermidades agudas através da aparência física individual (Baroja, 1988: 28). Com o tempo, a fisiognomia vai-se aproximar lentamente de um carácter divinatório, sem fundamentos científicos. Servirá, cada vez com mais proficuidade para fazer julgamentos morais acerca de cada indivíduo concreto. No séc. III a.C. a fisiognomia é já usada por entidades especializadas na arte da retórica, “como parte da sofística de sucesso” (ibid: 35), muitas vezes com o simples objetivo de caluniar alguém publicamente.

No início da era cristã vemos a fisiognomia afastar-se, em parte, da pretensão naturalista da tradição pseudo-aristotélica, para se aproximar da arte da retórica. Apesar de tudo, ainda irão existir alguns autores onde a pretensão científica será válida. No séc. II d.C., Galeno, por exemplo, acredita que a fisiognomia pode auxiliar a medicina. Recorrendo aos textos da tradição antiga (onde se insere o tratado aristotélico), considera que os órgãos do corpo humano e as suas funções fazem parte de uma criação unitária do mundo em geral. Todavia, mesmo assumindo a relação entre as disposições temperamentais correlativas aos homens e animais, Galeno indica que a fisiognomia é uma parte da astrologia (ibid: 37). Mas, o texto mais importante deste período, o mais lido e consultado nos séculos seguintes será, não o de um médico, mas sim o de um orador sofista.

Pólemon de Laodiceia (90-144) escreveu um tratado de fisiognomia (do qual não existe o original) que pouco ou nada acrescenta ao texto de Aristóteles. O mais importante a realçar deste tratado é mesmo o facto de ele ter tido um enorme êxito na época, servindo como base durante muito tempo a outros autores das gerações seguintes. O tratado de Pólemon será ainda muito divulgado no séc. XV com o aparecimento da imprensa e será recorrentemente citado por diversas autoridades até ao séc. XIX.

Os bizantinos darão continuidade ao saber fisiognómico antigo, se bem que raramente serão referidas as antigas autoridades. Mas, apesar de tudo, tal como alerta Baroja, os cristãos tenderão a destituir cientificamente os valores fisiognómicos antigos em prol de uma atitude mais popular, não deixando de ser curioso observar “como às vezes os padres das igrejas, que eram também grandes oradores, utilizavam como os sofistas e os oradores pagãos, o argumento fisiognómico para atacar alguém” (ibid: 41).

Resumidamente, desde o limiar que antecede a era de Cristo, tanto na Grécia antiga como mais proficuamente na Roma antiga e posteriormente em Bizâncio, a fisiognomia afasta-se tendencialmente do conhecimento científico, e irá adquirir usos práticos na quotidianidade das relações humanas, quer seja através da oratória, quer seja através de uma crescente fisiognomia de cariz supersticioso e astrológico. Mesmo no que diz respeito à medicina, os médicos tendiam a atribuir à fisiognomia um carácter divinatório⁸.

1.3. SABER POPULAR

1.3.1. O mundo árabe

Até aqui falámos da origem da fisiognomia, enquanto pretensão de um conhecimento racional, que se aproxima, se quisermos, de uma filosofia naturalista. A partir de uma certa hostilidade grega em relação à astrologia (pelo menos inicialmente), vimos no decurso do tempo um desenvolver desta vertente cósmica e uma aproximação à fisiognomia.

Esta colagem irá, por um lado, desacreditar a fisiognomia enquanto pretensão de um conhecimento baseado num sistema de verdades gerais, mas por outro lado irá torná-la profundamente popular, que é a vertente que mais seguidores atrai, ainda hoje. Esta “rotação astrológica” (Baroja, 1998) surge no auge do período helenístico mas a sua influência vem do Oriente. A fisiognomia vai portanto conciliar dois mundos com conceções distintas, e os árabes serão aqueles que perpetuarão no tempo este encontro.

Mas, se é verdade que a Grécia antiga sofreu influência da astrologia vinda do oriente, também é verdade que a herança grega nos grandes médicos árabes irá ser determinante para a ramificação da fisiognomia nos tempos futuros. A partir deste encontro é portanto criada a dupla origem fisiognómica, tal como defendem Courtine e Haroche, que dizem, “a dupla origem da fisiognomia está assim claramente marcada na tradição árabe: traduz-se pela coexistência de uma corrente *naturalista* próxima das

⁸ “Na primeira fase da era de Cristo embora houvesse filósofos com interesse na fisiognomia, a sua importância é mais tardia [...] Os médicos eram quem pretendia converter a fisiognomia numa arte oculta, relacionada com a adivinhação e com uma certa aproximação à astrologia” [tradução do autor] (Baroja, 1988: 37).

preocupações médicas e de uma corrente astrológica voltada para a *adivinhação*” (Courtine; Haroche, 1997: 31).

As traduções dos tratados gregos antigos por parte dos árabes é remota, e é a partir delas que esses textos vão chegar ao mundo ocidental. Um dos mais importantes médicos árabes foi Rhazes (850-923), que no seu tratado de medicina «Almansouri» dedica vários capítulos à fisiognomia, tratado que será mais tarde traduzido (no séc. XII), a partir da biblioteca de Toledo para o mundo cristão (Baroja, 1988: 54). Outro dos grandes médicos árabes a dar um grande contributo para a fisiognomia foi Avicena (980-1037), que tal como Rhazes se encontra nos limites de uma inspiração grega. A contribuição fisiognómica de Avicena prende-se com o estudo atribuído aos animais. Os seus escritos serão traduzidos para latim em 1270 por Michel Scott e irão circular de oriente a ocidente, perpetuando assim as ideias antigas. A fisiognomia, enquanto sistema, passa do mundo grego ao mundo árabe, e deste para o cristão. Os textos gregos ao serem traduzidos, são também interpretados e adaptados conforme o pensamento dos tradutores.

Averróis (1126-1198), como é sabido, foi o grande estudioso e tradutor dos textos de Aristóteles, e embora tenha tido uma grande importância para a fisiognomia, não teve tanta popularidade como outros autores, cujas técnicas divinatórias eram mais conhecidas e divulgadas⁹. Como é o caso do tratado «Firása», escrito pelo mais citado tratadista fisiognómico árabe: Fakhr al-din al-Rāzi (1149-1209). A «Firása», modela-se sobre a técnica grega, mas mais do que um texto de fisiognomia, ele é cultivado como atividade não só fisiognómica como quiromante (arte divinatória de ler a mão), entre outras artes de cariz augurante. A novidade deste texto é o seu profícuo ónus religioso e profético, apoiando a sua validade num cariz popular, onde a tradição antiga surge como parte autónoma, e onde é assumido um carácter mais detalhado do critério da análise fisiognómica (ibid: 56). De certo modo o método proposto vai de acordo com o seu propósito. Assim, por exemplo, o exercício da «Firása» servia como referência para a compra de escravos, na perspectiva de fazer a compra mais correta.

⁹ Averroes faz por exemplo “uma distinção radical entre os traços *fisiognómicos* e *raciais* de árabes e berberes, por um lado, e de andaluzes por outro. Os primeiros têm a face mais escura, e o cabelo mais crespo. Os andaluzes, como povoadores do «clima longínquo», têm as faces mais claras, e o cabelo também mais claro. Os árabes tinham consciência da diferença” [tradução do autor] (Baroja, 1988: 55).

A Firāsa é uma prática do *golpe de vista* e a arte do *pormenor*: o uso da intuição perceptiva infere em detalhes do rosto e do corpo - um movimento furtivo do olhar, um traço apenas perceptível da morfologia do nariz, certo espaçamento ínfimo dos dentes - a verdade de uma alma ou os segredos de um coração” (Courtine; Haroche, 1997: 31).

É de notar que esta prática pode comparar-se com uma moderna inspeção militar ou com aquelas usualmente utilizadas nos mercados negros norte-americanos, ainda em pleno séc. XIX, ou ainda com os critérios de análise e distinção racial usada pelos nazis em pleno séc. XX.

1.3.2. Herança greco-árabe. Europa medieval cristã

O mundo medieval cristão irá absorver, numa fase inicial, muitos desses textos árabes que vinham sendo traduzidos. A fisiognomia irá ser cultivada “sobretudo por médicos que, com frequência, são também astrólogos e quiromânticos e que adquirem fama de magos” [tr. do a.] (Baroja, 1988: 63). A Europa do séc. XII irá ter contacto com o conhecimento da ciência e da filosofia greco-árabe. A partir do séc. XIII, a fisiognomia liga-se progressivamente às práticas divinatórias e à astrologia, adquirindo permanentemente uma condição prática do seu uso ligado à vida mundana. É também nesta época que a medicina se vai afastando progressivamente da astrologia. A medicina adquire um maior interesse pelo estudo do corpo e do rosto. Todavia, a proliferação da astrologia irá ainda dominar o pensamento medieval durante os séculos XIV e XV.

O «livro de fisiognomia» (cerca de 1227) de Michel Scott (mago e astrólogo), que foi muito vendido no Renascimento, dependia do texto pseudo-aristotélico ao mesmo tempo que se baseia em fontes árabes. Às descrições do corpo humano, com ocasionais referências às formas animais, sucede um longo capítulo que enumera a aparência e os temperamentos determinados pelos planetas e Zodíacos (ibid: 64-65). A astrologia e a fisiognomia unem-se de modo cada vez mais estreito. Os seus textos vão ser imprimidos e reimprimidos no Renascimento e vão ser muito populares. Um dos aspectos interessantes sobre o mundo medieval cristão na sua relação com a fisiognomia é o de que em vários momentos os estudos fisiognómicos coincidem com as figurações humanas na pintura e com descrições na literatura, sobretudo no que respeita à identificação dos temperamentos com as formas na relação

homem/animal¹⁰. A fisiognomia medieval irá levantar o problema irresolúvel, e irreconciliável a certa altura, o da definição do seu próprio estatuto.

1.4. RENASCIMENTO

O Renascimento não estabelece qualquer rutura em relação aos textos medievais, mas sim uma continuidade, do mesmo modo que a Idade Média herda da cultura do passado. Mas dá-se um novo fator: acresce em número a circulação dos livros de fisiognomia gregos, árabes e medievais, como resultado da expansão da imprensa moderna. Os textos mais importantes vão ser traduzidos, editados, reeditados, relidos e comentados em várias línguas um pouco por toda a Europa ao longo dos séculos seguintes. Entre eles o pseudo-aristóteles, Pólemon, Adamantius, Razès, Al-Razi, etc.. Os textos de referência permanecem os mesmos desde as origens da fisiognomia, acumulando-se numa tradição que dialoga estreitamente entre si, com ramificações e ligações novas. Os métodos e os objetivos da fisiognomia repetem-se. Por outro lado, o interesse nesta área do saber intensifica-se profundamente, reatualizando e reavivando a relação entre o corpo e a alma, o homem interior e o homem exterior, à luz dos novos paradigmas da época.

De facto, este período é marcado por um aceleração do interesse pelo corpo, por parte da medicina. É no séc. XVI que se fazem as primeiras dissecações humanas (proibidas pela Igreja desde há séculos). O flamengo André Vesálio, médico e professor de anatomia, ficará celebre pelas suas aulas de dissecações¹¹.

¹⁰ Esta tese é desenvolvida por Baltrusaitius, que diz, “a Idade Média foi fortemente afetada por semelhantes conceções. As artes visuais e a literatura estão cheias de criaturas híbridas, nas quais todos os reinos se confundem [...] Sem deixar ao mesmo tempo de seguir o seu próprio desenvolvimento, o bestiário e as imagens cómicas que figuram nas margens das iluminuras e das decorações esculpidas, tão virulentas a partir do final do séc. XIII, concordam com as teorias fisiognómicas do tempo. A Idade Média fantástica é uma só em seus aspectos múltiplos. A Antiguidade, o oriente, suas ciências e magia, sua teratologia e lendas encontram-se aí e são refeitas num mesmo mundo. A atmosfera é particularmente propícia para a propagação de sistemas fabulosos, onde o homem, o seu carácter e o seu destino sejam revelados por índices misteriosos: a semelhança com os animais e a configuração do céu” (Baltrusaitius, 1957: 334).

¹¹ André Vesálio “é em Pádua que inicia a realização das 300 pranchas do seu *De Humani Corporis fabrica*, que será publicado em Basileia em 1543. Nesta obra, Vesálio aplica o seu método: é necessário que os médicos «ponham mais fé nos seus olhos e na sua razão ativa do que nos escritos de Galeno»” (Cotardiére, 2010: 112). Vesálio, devido ao seu trabalho, seria depois perseguido pela Inquisição.

As descobertas sobre o corpo e o rosto, feitas por médicos como Vesálio ou ainda por artistas como Da Vinci, vão ser contestadas na época, teorias sobre as quais os tratados de fisiognomia se irão manter distantes. Os tratados fisiognómicos do séc. XVI irão estar ligados à tradição antiga, sendo que a crescente consciência do indivíduo individual, aliada a uma maior troca de relações entre homens, irá provocar o surgimento de tratados de civilidade. Estes textos irão andar apostos com os estudos de fisiognomia, sendo o rosto o centro desta relação. Porque se os tratados de fisiognomia desmascaram o indivíduo por trás do rosto, os tratados de civilidade irão aconselhar os homens no sentido de controlar as suas expressões. O Renascimento vê surgir o homem moderno¹², que se exige que seja contido, sem exageros, prudente nas relações com os outros homens. O homem racional das elites e depois das classes médias, sem paixões, consciente de si, esconderá as suas sensibilidades e expressões mais íntimas.

Em 1504 é editado o tratado de fisiognomia de Bartolomeo della Rocca (conhecido por Coclès [1467-1504]), no ano da sua morte. Este tratado de fisiognomia constitui a inauguração de um sucesso popular que não será desmentido até ao séc. XVII. Os textos serão reeditados e traduzidos várias vezes. Igual sucesso terá o tratado de Jean d'Indagine de 1522¹³. Diversos autores produziram estudos, menos populares, e utilizando sempre as mesmas autoridades, e todos com cariz divinatório de relações astrológicas. Surge também a partir de 1550 as famosas «metoscopias» que nada mais são do que obras de fisiognomia astrológica que têm por objectivo decifrar nas marcas do rosto (traços, rugas, sinais) o astro correspondente e assim o carácter respetivo, sempre com um cariz de predestinação cosmológica¹⁴. Esta arte foi extremamente

¹² Segundo Peter Burke, o novo homem renascentista emerge progressivamente e a partir dos centros italianos. Para Burke, aquilo que caracteriza o Renascimento é menos as criações das grandes obras individuais dos humanistas da época, do que as mudanças das mentalidades que se deram sobretudo nas classes altas. Se o Renascimento designa o renascer das culturas clássicas da antiguidade, para Burke esse interesse deve-se a uma forma de viver e pensar, sobre a qual a mentalidade da época já vinha convergindo. O interesse progressivo pelos tratados de civilidade são disso um exemplo paradigmático. Assim, diz Burke, “o interesse suscitado pelos clássicos durante todo o período, principalmente durante os séculos XV e XVI, era em grande medida o resultado da sua relevância prática. Os antigos eram admirados porque eram modelos de bem viver. Seguí-los significava viajar com maior segurança na direção em que as pessoas já iam” (Burke, 2014: 115).

¹³ Baroja, 1988, p. 86.

¹⁴ “Sujeita à lei dos astros, a figura humana é-o também à dos homens. A utilidade da metoscopia provém, segundo os tratados, do facto de permitir predizer os destinos felizes ou funestos, de reconhecer o homem são e separá-lo do homem doente, de finalmente identificar o homem de bem, distinguindo-o do homem perigoso: raptores, ladrões, vagabundos, mendigos, prostitutas e assassinos, todos aqueles cujos retratos ocupam um lugar considerável nas

criticada, e foi banida pela Igreja sob o pretexto de indício de prática mágica e divinatória¹⁵. Resumidamente, a adivinhação é o trabalho comum a qualquer fisiognomo, mas a vertente da «metoscopia» vai mais longe. Os seus autores interpretam os signos externos do corpo, não para estabelecer uma correspondência com o temperamento individual, mas sim para realizar uma série de suposições sobre o passado ou o futuro individual. O método comum a todas as obras é o de conceber o corpo como metáfora do universo, fazendo corresponder as distintas partes anatómicas com os astros. Assim entendido, o rosto, é pois considerado como um resumo do corpo. Os tratados de «metoscopias» vinham sempre acompanhados de centenas de ilustrações de rostos, que serviam para fazer corresponder cada astro celeste (**Fig. 1**). E, neste particular, tal como alerta Bordes, a atenção que era dada à iconografia, que se distinguia do contexto da fisiognomia clássica “faz com que também tenham uma certa consideração do ponto de vista artístico” [tr. do a.] (Bordes, 2012: 309).

Os tratados fisiognómicos renascentistas vêm assim uma especialização das suas várias ramificações. Surgem textos especializados na arte divinatória, independentes de outros cujo cariz se aproxima da antiga relação entre o homem e o animal do pseudo-aristóteles, enquanto que a medicina se afasta progressivamente do saber fisiognómico.

As obras de fisiognomia do séc. XVI, tão eruditas quanto populares, encontram-se sobre o princípio comum de analogia entre o microcosmos humano e o macrocosmos natural ou cósmico¹⁶.

suas obras. A marca astrológica é um estigma social. Aprender a decifrá-la é saber reconhecer a perigosidade do seu rosto. A lei da natureza e a ordem social confundem-se nos corpos” (Courtine; Haroche, 1997: 44).

¹⁵ O legado das metoscopias foi praticamente extinto e hoje apenas se conhecem alguns textos, dos quais o mais célebre é o «Metoscopia» de Jérôme Cardan (médico, matemático e ocultista) editado tardiamente em 1658. Este tratado, composto por treze livros e 800 figuras analisa minuciosamente os vários tipos de rosto e o seu temperamento correspondente com o desígnio celeste.

¹⁶ “Assim, nas representações populares do corpo humano, este é interpretado num tecido apertado de relações analógicas com a fisiognomia e o carácter atribuído aos animais: estas semelhanças retomam as comparações zoomorfas que a tradição da fisiognomia erudita repete desde o pseudo- Aristoteles” (Courtine; Haroche, 1997: 37).

1.5. GIAN BATTISTA DELLA PORTA¹⁷

No final do séc. XVI vêm-se crescer as indagações do racionalismo nas representações do corpo. A astrologia e a fisiognomia vão-se separar, muito como consequência da pressão exercida pela Contra Reforma católica e as respetivas condenações à prática das artes ocultas e divinatórias. A fisiognomia volta-se para a medicina restaurando a pretensa aristotélica de elevar o conhecimento fisiognómico ao estatuto erudito de uma ciência naturalista. É neste contexto que surge aquela que é considerada uma das maiores obras de fisiognomia de todos os tempos: «De Humana Physionomia» (1586) de Gian Battista della Porta. Este texto reabilita a tradição grega ao partir do princípio zoomórfico estabelecido pelo pseudo-aristóteles, onde se defende que não há carácter de nenhum animal que não tenha a sua correspondência no homem. As análises e relações entre os homens e os animais são extensas e acompanhadas de inúmeros desenhos (**Fig. 2**). Desenhos cujo “conjunto de ilustrações fixa toda uma iconografia do homem, cujos princípios e elementos não mudarão mais durante séculos” (Baltrusaitis, 1957: 336). Porta desenvolve também o exame fisiognómico dos povos, do homem da cidade, do campo, das idades da vida, do sexo, dos homens famosos, etc.. O livro é extenso e vasto, quase enciclopédico, de um enorme esforço de erudição. Para Porta, diz Courtine e Haroche,

já não são os astros, mas as formas e os caracteres atribuídos aos animais que fazem a ligação entre o homem de fora e o homem de dentro, quer dizer entre o homem e ele próprio [...] mas existe uma outra racionalidade na obra de Porta: o cuidado no método, a precisão da observação, a sistematicidade e amplidão do trabalho filológico que leva a uma reapropriação crítica dos trabalhos antigos e medievais (Courtine; Haroche, 1997: 48).

Um dos aspetos interessantes que estes autores salientam na obra de Porta, é a atenção que este dá aos olhos. Entendem essa atenção como uma tentativa de traduzir a expressão, ao identificar o olho como a «alma do rosto», a forma que melhor acede à profundidade do homem, ao seu interior. Com isso, Porta aproxima-se do movimento

¹⁷ Gian Battista della Porta (1535-1615), napolitano, foi um verdadeiro erudito renascentista. É conhecido sobretudo pelo tratado de fisiognomia humana, que teve uma infinidade de edições e traduções em várias línguas. Mas Porta foi também, entre outras, autor de obras como «Magia Naturalis» que sem ter um sucesso tão grande revela a enorme erudição deste místico pensador. Tal como diz Baroja, “Porta realizou investigações concretas e importantes, tanto no campo das matemáticas como na física, na química e na medicina [...] deu um contributo considerável no campo da *visão*, de tal forma que aperfeiçoou a *camara* (escura) ideada por Leon Battista Alberti e desenvolveu princípios indicados por Leonardo ou ainda pelo monge e arquitecto Panunzio di San Benedetto” (Baroja, 1988: 109). “Tanto quanto se sabe, Giovanni Battista della Porta não só descreve a «Câmara Obscura» na sua obra *Magia Naturalis* (Nápoles, 1558) como também constrói uma, de grandes proporções, com a qual chega a dar espectáculos públicos, a que chama «diabruras»” (Costa, 1986[?]: 49).

da expressão, “um tempo novo, mais fugaz, penetra então a figura: as fisiognomias imóveis, hieráticas, indiferenciadas, animam-se pouco a pouco [...] as figuras são ganhas lentamente por uma dimensão psicológica que lhes era estranha” (ibid: 51). Esta dimensão psicológica, o emergir da expressão no rosto que Porta pretende decifrar, esta preocupação em interpretar os sinais expressivos do rosto conserva o estigma social. A fisiognomia afirma-se agora como uma disciplina pessoal que “deve igualmente permitir a cada um observar em si mesmo o homem interior [...] ser fisiognomista de si próprio: as formas de controlo social pelo olhar devem estender-se ao homem interior; a fisiognomia surge então como uma disciplina pessoal” (ibid: 53).

1.6. CHARLES LE BRUN: A EXPRESSÃO DAS PAIXÕES

As fisiognomias, resumidamente, voltam-se para a medicina (anatomia) sem perder de todo a tensão astrológica e a herança de uma tradição antiga de textos, embora cada vez mais afastado e constituindo-se separadamente como fisiognomia natural e fisiognomia astrológica. Destaca-se, neste contexto, o tratado “L’Art de connaitre les hommes”, editado pela primeira vez em 1659¹⁸ de Marin Cureau de La Chambre (médico, cientista, [1594-1675]), como o mais importante da época. Este trabalho faz também ele parte de um novo interesse por parte dos fisiognomos, de cariz político. De qualquer das formas, o séc. XVII continua assim o projeto antigo e progressivo, direcionando-se para o estudo das paixões e das suas expressões reveladas através do rosto. As descobertas da medicina e da física vão instituir um paradigma do corpo e uma tensão com a fisiognomia. Os estudos médicos e as suas descobertas (fisiológicas e anatómicas) passam a estar sujeitos às regras da física. Nesta época, as academias das ciências são criadas em Londres e em Paris¹⁹. O corpo humano passa a ser interpretado como uma matéria, exercendo-se como um organismo autónomo (despiritualizando-se), como uma máquina autómata ou um relógio. Vários pensadores e cientistas, de onde se destaca o filósofo Descartes, debruçam-se sobre o assunto.

¹⁸ Baroja, 1988, p. 203.

¹⁹ Cotardiére, 2010, p. 111.

Coube a Descartes tirar as consequências filosóficas e morais da nova fisiologia: o corpo é abandonado à mecânica, os direitos da alma são salvaguardados na metafísica e os efeitos da alma sobre o corpo são pensados na ordem das paixões (Courtine; Haroche, 1997: 60-61).

É nesta síntese cartesiana que o pintor Charles Le Brun apresenta as suas «Conferências sobre as expressões das paixões» (acompanhado de uma série de 41 desenhos sobre o método de desenhar as paixões simples - admiração, tristeza, inveja, amor, desejo, ódio [**Fig. 3a-f**] - e os seus derivados compostos) proferidas em 1668 na Academia Real de Pintura e de Escultura. Nestas conferências, diz Baltrusaitis,

os homens, em geral, podem ser divididos em três classes: 1- com paixões suaves que não alteram os seus traços; 2- com paixões generosas que lhe exprimem uma marca particular; 3- com paixões condenáveis e atroztes que degradam o rosto. Também os animais se repartem segundo as compleições. [...] Para remediar a dificuldade, avaliando exactamente o sinal, Le Brun propõe um procedimento geométrico (Baltrusaitis, 1957: 340).

As conferências são proferidas com o objetivo de transmitir aos artistas as fórmulas de representação das expressões. Le Brun apenas pelo condicionalismo de não abdicar de fazer relações e comparações entre o homem e o animal (**Fig. 4**) se inscreve na tradição fisiognómica. Neste particular, tal como Jurgis Baltrusaitis sustenta, Le Brun estudou a fundo a obra de Porta, “refazendo a ilustração segundo as suas próprias conceções, eliminando e acrescentando exemplos” (Baltrusaitis, 1957: 341).

Le Brun, inaugura a relação da fisiognomia com o meio académico, que será mais tarde seguida pelo naturalista e anatomista Petrus Camper²⁰ (teoria do ângulo facial). A verdade é que as figuras e a conferência são lidas separadamente, o que acontece com algumas das primeiras edições do texto e das gravuras.

A revolução de Le Brun, para o entendimento histórico do rosto, como já o dissemos anteriormente, remete para o papel da expressão das emoções propriamente ditas. O rosto é agora entendido a partir do seu movimento. As «assinaturas» astrológicas de um rosto - que corresponde a um astro ou planeta e que apresenta o seu carácter correspondente, ou uma visão onde o homem relacionado com as coisas e os seres do

²⁰ “Foi por volta de 1770, com os trabalhos de Camper (1722-1789), que se assistiu à renovação do interesse pelos estudos das paixões e pela fisiognomia, com a sua integração definitiva na antropologia moderna [...] as conferências proferidas pelo naturalista holandês em 1774 e 1778, na Academia de Desenho de Amsterdam, retomam o assunto das comunicações feitas pelo primeiro pintor de Luis XIV na Academia parisiense” (Baltrusaitis, 1957: 343). Peter Campus foi também o criador da teoria do ângulo facial, sendo que o seu procedimento geométrico “retoma, a bem considerar, a tradição de Le Brun, que também operava com ângulos, porém renovando os dados e acrescentando a noção do grau de um desenvolvimento espiritual e físico” (ibid).

mundo se assemelha numa relação entre a forma e o conteúdo - estão em Le Brun já muito distantes. Agora, os traços expressivos correspondem, sem mediação exterior, às paixões da alma, e a correspondência entre as marcas de um rosto imóvel e um interior fechado em si, dependem do movimento orgânico próprio (interno) (Courtine; Haroche, 1997: 67). O curioso é que Le Brun sem pretender estabelecer um tratado propriamente erudito, como era a intenção de Porta, a sua legitimação académica é incontestável.

Resta ainda dizer que as conferências se instauram numa linha racional e geométrica da forma do rosto - como alguns dos seus desenhos também o exemplificam (**Fig. 5**) - e que no séc. XVIII, irá ter na ciência continuidade com a craniologia e a frenologia. As partes constituintes do rosto são fragmentadas, desarticuladas e medidas, reconfigurando-o racionalmente. No caso de Le Brun, este constrói séries de olhos humanos sem rosto, órgãos isolados de várias espécies distintas, sobrepõe expressões humanas em animais²¹ (**Fig. 6**).

O rosto e a sua análise passam a ter os seus próprios signos internos e os seus órgãos são organizados sistematicamente. A fisiognomia passa a ser uma prática privada e íntima, que serve para observar o «outro» como necessidade de conhecer o «eu». O emergir da expressão marca então o início da história do rosto moderno, em todos os seus domínios de manifestação²². A categoria da expressão generaliza-se e estende-se, no decorrer do séc. XVII, a todo um conjunto de comportamentos humanos a partir de então interpretáveis como manifestações codificadas da expressividade (como veremos já de seguida, através da reflexão dos tratados de civilidade e de conversação). As conferências pronunciadas por Le Brun são indissociáveis do lugar e do público a quem são proferidas. Elas enquadram-se no projeto do «Estado» absolutista (Le Brun era o pintor da corte de Luís XIV), servem aos oradores e aos

²¹ “constrói um animal geométrico que pôs em relação com um animal psicológico: antecipação dos cálculos que levarão no séc. XVIII à teoria do ângulo facial” (Courtine; Haroche, 1997: 65).

²² As figuras e retratos de Rubens, Caravaggio, Rembrandt, Velasquez ou Franz Hals são disso prova. Mais tarde, William Hogarth, no seu livro «Análise da Beleza» (1750) dedicará um capítulo ao rosto, prolongando ainda algumas das ideias de Le Brun, e onde inclusivamente aconselha os pintores aprendizes a verem o livro de desenhos do «grande mestre» para encontrarem as expressões visuais das paixões do espírito “ali ordenadas e claramente diferenciadas, apenas através de linhas, sem sombreados. Alguns rasgos estão ajustados de tal maneira que permitem que uma expressão seja mais ou menos legível” [tradução do autor] (Hogarth, 1997: 132).

pintores, e têm como objetivo convencionar a representação das formas em movimento da figura humana, as suas paixões²³.

1.6.1. Expressar e encobrir

A natureza quis dispor o homem para a vida civil, não lhe tendo simplesmente dotado de uma língua para descobrir as suas intenções, ainda desejou imprimir-lhe na testa e nos seus olhos as imagens dos seus pensamentos; de modo a que, caso a palavra desmentisse o seu coração, o seu rosto fosse capaz de desmentir a sua palavra. Com efeito, alguns segredos, que são os movimentos da alma, precisam de alguns cuidados para serem escondidos [tradução do autor] (De la Chambre, 1662a: 1).

Marin Cureau de La Chambre (médico e conselheiro da corte de Luís XIV) inicia assim o seu primeiro capítulo dos seus cinco volumes «Les caracteres dês passions», ideia que desenvolverá em «L'art de connoistre les hommes». Este último texto adquiriu uma imensa importância na altura, e é sintomático da relação da fisiognomia com a civilidade. Um novo paradigma é aberto:

A fisiognomia reconsidera o privilégio que desde a origem concedera aos traços estáveis e imóveis - forma, ossatura, configuração morfológica do rosto - em detrimento dos sinais moventes e passageiros da expressão, os «acidentes» da fisiognomia [...] se o rosto ainda fala a linguagem da alma, é agora a linguagem de um organismo vivo [...] a fisiognomia da expressão subjectiva, que concebe o corpo pelo modelo da linguagem, estende-se pouco a pouco aos próprios comportamentos [...] o homem mantém-se expressivo mesmo no silêncio. Porque quando se cala, é então o seu corpo que fala [...] a fisiognomia tende a surgir como uma prática privada e íntima e a observação de outrem como um desvio necessário ao conhecimento do eu (Courtine; Haroche, 1997: 69-70).

Todas as movimentações da alma, arrastam atrás de si (mecanicamente) uma reacção orgânica, que se manifesta no corpo. O rosto é o palco da expressão da alma, é a palavra do seu movimento. O movimento é o sinal dessa manifestação interior, a criação de uma linguagem particular e subjetiva. O «eu» precisa por isso de se controlar, pois ele é por aqui exposto.

Porque ela [a natureza] não deu ao homem apenas a voz e a língua, para serem interpretes dos seus pensamentos; desconfiando que ele poderia abusar, fez ainda falar a testa e os olhos para as

²³ “Porque a expressão é ao mesmo tempo movimento aparente das paixões no rosto, mas também prescrição das regras que o pintor deve seguir a fim de as imitar [...] as próprias Conferências, que querem exprimir toda a agitação da alma, prendem, detêm e dissecam o movimento. Os esboços naturalizam a paixão, fixam-lhe as espécies. O rosto esfuma-se por trás da figura, a natureza apaga-se sob a convenção” (Courtine; Haroche, 1997: 73-74).

desmentir quando elas não forem fiéis [...] a arte de conhecer os homens ensina todas as coisas [tradução do autor] (De La Chambre, 1662b: 2-3).

Dirá Descartes que as paixões não são controláveis pela vontade do homem, aquilo que é controlável é a sua manifestação no corpo²⁴. A vida social é o local onde se é observado, onde se observa, é preciso agir nesse espaço. As fisiognomias do séc. XVII vão acompanhar esta ideia, vão reflectir sobre isto e darão o seu contributo. As fisiognomias doravante constituirão o guia cujas regras se deve seguir para quem deseja viver no espaço público, acompanhando o movimento da sociedade civil. Diz Courtine e Haroche:

A fisiognomia é então tornada necessária por um controlo cada vez mais apertado do espaço social pelo olhar. Torna-se o «guia da conduta na vida social», a arte de desvendar que «ensina a descobrir os desígnios ocultos, as acções secretas e os autores desconhecidos das acções conhecidas» (Descartes), na atmosfera de conspiração e de suspeição engendrada pelas intrigas e rivalidades da sociedade da corte. Mas para além da corte, parece que a prática da fisiognomia se torna uma espécie de necessidade universal, indispensável a cada «estado» da sociedade. Participa da diversificação das formas de observação e de controlo social por condição, ocupação e «dever de estado» (Courtine; Haroche, 1997: 71).

A fisiognomia e os tratados de civilidade marcarão então, nos séculos XVI e XVII, uma mudança de paradigma no plano das representações sociais.

²⁴ “As nossas paixões também não podem ser directamente excitadas nem suprimidas pela ação de nossa vontade” [...] o máximo que pode fazer a vontade, enquanto essa emoção está em vigor, é não consentir em seus efeitos e reter muitos dos movimentos aos quais ela dispõe o corpo. Por exemplo, se a cólera faz levantar a mão para bater, a vontade pode comumente retê-la; se o medo incita as pessoas a fugir, a vontade pode detê-las, e assim por diante” (Descartes: 244-245).

2. O EMERGIR DA EXPRESSÃO: FISIOGNOMIA E CIVILIDADE

Este novo período histórico, seio de várias mudanças sociais e culturais, interessa aqui profundamente. As fisiognomias sem sofrerem profundas alterações nos seus métodos e conteúdos vêm-se renascidas e envolvidas num processo de «individualização dos costumes», dos gestos e das expressões do corpo e do rosto. E ir-se-ão enquadrar numa nova arte ou género literário: a civilidade. O rosto vê-se no meio de uma revolução dos costumes e das mentalidades. O problema é identificável: a invenção do homem expressivo e o emergir da sua expressão²⁵.

Este processo de civilização do homem terá um progresso lento e contínuo, que apenas será abalado pela Revolução Francesa e com as novas implicações que daí decorrerão, quer na estrutura mental do indivíduo e o seu posicionamento na sociedade (nos vários domínios e classes), quer na transformação dos costumes e gestos, nomeadamente na relação com os espaços públicos e os espaços privados.

2.1. O PROCESSO CIVILIZADOR

A partir do final da Idade Média, parece ter existido na sociedade uma progressiva transformação no modo como as pessoas se relacionam umas com as outras, e sobretudo no modo como as pessoas se relacionam consigo próprias. Devido a vários fatores (que não iremos explorar demasiado aqui), tais como a aglomeração de gentes nas cidades, um crescente desenvolvimento de novas classes sociais mercantis (burguesia), o interesse pela antiguidade clássica por parte dos humanistas (restrito apesar de tudo, numa primeira fase, ao mundo italiano, mais tarde expandido pelo resto da Europa com aspetos distintos em distintas regiões), uma maior centralização de poderes, negócios e pessoas, etc.. Em suma, emergiram indubitavelmente transformações nos espaços de relacionamento da ação humana. De todas as transformações que se vão dando, partindo daquilo que interessa estudar, centramo-nos num aspeto a que Philippe Ariès denomina como «individualização dos

²⁵ “Do século XVI ao século XVIII vê-se desenvolver lentamente um projecto fundamental. Iniciou-se em longínquas origens religiosas e retóricas e os seus efeitos na formação das mentalidades bem como as suas consequências políticas desenvolvem-se muito além na constituição do homem moderno. Tem em vista a transformação do homem, a sua melhoria e a educação da sua natureza” (Courtine; Haroche, 1997: 17).

costumes»²⁶, que está determinado pelas ações, gestos e alterações nos costumes do homem, tanto no espaço público como no privado.

Os manuais de civilidade ou de boas maneiras partem de uma relação com os estudos fisiognómicos e são no fundo os guias das condutas que devem ser exercidas na «boa sociedade». A civilidade irá inculcar novas atitudes para com o corpo que se irão refletir em praticamente todos os domínios da expressão humana. Na verdade, a civilidade, é um conceito que vai alterar todos os gestos do corpo humano de uma forma sistemática. O rosto, por ser o espaço a partir de onde o homem se apresenta aos outros, irá ser também o centro dessas alterações.

Norbert Elias, no seu livro «o processo civilizador» elabora um estudo das civilidade ou manuais de boas maneiras com o objectivo de demonstrar que os princípios por ele analisados, são reflexos de transformações que resultaram em inclusões na estrutura mental e emocional do homem (aquilo a que denomina «estrutura da personalidade»), através da naturalização dos seus hábitos, costumes e emoções. Essas transformações, segundo este autor têm origem num processo civilizador, exterior ao homem. Num primeiro momento, e tendo como iniciador desse processo os textos de civilidade, a consequência será a de um controlo permanente das ações humanas²⁷, e progressivamente o autocontrolo individual das paixões²⁸.

Norbert Elias determina com precisão o texto que fornece o eixo e ponto de partida para o processo civilizador: «Civilidade Pueril» de Erasmo de Roterdão (1530). Não quer com isto dizer que não tivessem existido no passado outros manuais de interesse nesta área, pelo contrário, eles sempre existiram. O que este texto tem que outros não

²⁶ Ariès; Duby, 1990^a, p. 14.

²⁷ “Onde quer que se nos deparem, neste planeta, processos civilizacionais de grande alcance, podemos observar evoluções análogas na engrenagem histórico-social que desencadeia as mudanças de comportamento. Quer se verifiquem lenta ou rapidamente, quer avancem de um rasgo ou através de vários impulsos e fortes reacções, o acortesamento duradouro ou temporário dos guerreiros é, tanto quanto nos é dado a ver hoje, um dos mais elementares pressupostos sociais de todo o grande movimento civilizacional. E, por pouca que seja a importância que a figuração da corte tem, à primeira vista, para a nossa vida actual, é, contudo, indispensável compreender alguns aspectos da sua estrutura, para poder compreender o processo de civilização” (Elias, 2006: 664).

²⁸ “Todo o interesse de uma análise como a que há cerca de meio século Norbert Elias propôs está em que ela procura pensar em conjunto, no seio de um mesmo «processo de civilização», as transformações da sociedade e as dos comportamentos. Colocando a tónica nos mecanismos da inculcação e de reprodução das normas sociais, tal análise desloca os termos de uma história à qual restitui a sua unidade orgânica: já que é a interiorização individual da regra que dá a esta a sua maior eficácia. O constrangimento colectivo torna-se assim objecto de uma gestão pessoal e privada” (Ariès; Duby, 1990a: 170).

tiveram e aquilo que ele significa, é o que lhe dá autoridade para ser de uma importância desigual, ou seja: a sua profícua divulgação. Diz Jacques Revel,

«Civilidade Pueril» irá rapidamente circular por vários países, em várias línguas. No total, um mínimo de oitenta edições e de catorze traduções encontradas, várias dezenas de milhar de exemplares antes de 1600, produzidos e difundidos. [...] O texto torna-se rapidamente objeto de um trabalho coletivo que lhe remodela as intenções e que ao mesmo tempo lhe redefine os usos [...] Os seus efeitos sentir-se-ão durante muito tempo: até meados do século XIX (Ariès; Duby, 1990a: 174-175).

No essencial, o texto de Erasmo, não é mais do que um manual de comportamentos, ele aconselha o homem que se pretende «civilizado» a agir entre os seus semelhantes²⁹. Por outro lado, a novidade do tratado de Erasmo em relação aos textos que o antecederam sobre o assunto, não está tanto no conteúdo, mas no método com que Erasmo chega a ele. Como Elias descreve, os textos anteriores surgiam como compiladores uns dos outros, correspondendo a uma tradição literária praticamente estática e acessível a poucos, que em alguns momentos foram inclusivamente apresentados sob a forma de poesia ou conto. No caso da «Civilidade Pueril», ele surge como uma observação direta dos comportamentos reais do quotidiano³⁰. Diz Erasmo:

A arte de educar as crianças divide-se em diversas partes, das quais a primeira e a mais importante é que o espírito, quando ainda está flexível, receba as sementes da compaixão; a segunda, que ele se entregue às belas-letras e nelas mergulhe profundamente; a terceira, é para que ele se inicie nos deveres da vida; a quarta, que ele se habitue, desde muito cedo, às regras elementares da civilidade [...] Para que o bom fundo de uma criança se revele por todos os lados (e ele resplandece sobretudo no rosto), o seu olhar deve ser doce, respeitador e honrado [...] Não foi por acaso, com efeito, que os velhos sábios declararam: a alma assenta no olhar (Erasmo, 2008: 10, 17-18).

No que diz respeito ao público que «Civilidade Pueril» pretende alcançar, que não haja enganar, ele é destinado à aristocracia primeiro, e mais especificamente às crianças. Na realidade o texto é dedicado ao rei e destinado ao pequeno príncipe,

²⁹ Numa edição recente (2008) que utilizamos, os capítulos dividem-se em sete, da seguinte forma: da Apresentação; do Vestir; do Comportamento a ter numa igreja; das Refeições; dos Encontros; do Jogo; do Dormir. O que, parece coincidir com as primeiras edições descritas por Norbert Elias e por Jacques Revel.

³⁰ Neste sentido, diz Elias: “Não é tanto como fenómeno em si mesmo ou como obra individual que este tratado tem importância, mas como sintoma de uma transformação, como substancialização de certos processos sociais. O que nesse tratado atrai a atenção é sobretudo o eco que ele teve; é o facto de uma palavra do título se ter tornado uma expressão central da auto-interpretação da sociedade europeia [...] O livro de Erasmo trata duma coisa muito simples: o comportamento do homem em sociedade” (Elias, 2006: 143). Assim, “o conceito *civilitas*, daí em diante ficou gravado na consciência do povo com o sentido especial que recebeu no tratado de Erasmo” (ibid: 142).

sendo que o código de condutas é válidos para toda a sociedade, o que o transforma progressivamente num modelo comum, que com o tempo será enquadrado num plano ideológico e pedagógico, primeiro a partir do protestantismo no norte da Europa³¹ e, mais tarde, já no final do séc. XVI “a civilidade acompanha a partir de então a empresa imensa da reforma católica” (Ariès; Duby, 1990a: 179), a partir da sua implementação nas escolas das classes mais desfavorecidas³². Mas, muito para além do domínio escolar, os textos de civilidade e o de Erasmo, mais especificamente, irá transbordar esse domínio, para o seio da família, da catequese, e do espaço coletivo, das crianças para os adultos³³.

Acessível a todos, quer pela facilidade e direcionamento individual da escrita, quer por um crescente na alfabetização das pessoas, a civilidade ir-se-á tornar, no decurso dos tempos, um autentico manual de conduta do comportamento humano, resultando daí um conformismo constrangido da expressão das paixões e uma alteração evidente nos relacionamentos interpessoais. As sensibilidades individuais passam do público para o privado, exige-se reserva no decoro das emoções a revelar em público. A relação do indivíduo com o corpo sofre intensas transformações, já não se chora diante dos outros, a menos que seja num local onde isso exerça uma actividade social, como o teatro por exemplo (pelo menos até à Revolução).

O tratado de Erasmo surge numa época de reagrupamento social, um período de transição entre a antiga hierarquia feudal medieval que enfraquece na mesma proporcionalidade em que a nova sociedade cortesã emerge, e com ela, uma nova classe burguesa de origens inferiores ascende progressivamente e mistura-se na nova

³¹ “Na maior parte dos locais em que a Reforma vingou, os regulamentos, os programas, o emprego do tempo das escolas serão assim objecto de uma minuciosa vigilância por parte das autoridades eclesíásticas e laicas. Neste projecto de enquadramento e de inculcação autoritários, a aprendizagem da civilidade desempenha um papel essencial, na medida em que permite ao mesmo tempo disciplinar as almas através dos constrangimentos exercidos sobre os corpos e impor à colectividade das crianças uma mesma norma de comportamento sociável. Tem além disso a vantagem de permitir que a criança exerça sobre si própria um constante controlo do seu tempo, das ocupações e das suas atitudes” (Ariès; Duby, 1990a: 176).

³² Jean Battiste della Salle e as escolas cristãs “recuperam o modelo de Erasmo tendo em vista as crianças pobres das cidades, fazem dela um dos instrumentos de uma apropriação sistemática e autoritária. O domínio dos corpos é acompanhado a partir de então por uma vigilância policial do tempo e do espaço infantis. É nesta versão rígida e imperativa que a pedagogia dos comportamentos encontra a sua última e mais consistente formulação tradicional, e é sob esta forma que ela chegará até às franjas do nosso presente” (ibid: 180).

³³ “Existe doravante uma família de civilidades, para as pequenas escolas e para os colégios burgueses, para a corte e para a cidade, para a alta aristocracia, os pequenos nobres de província e os «fidalgos burgueses» (gentil-homem)” (Ariès; Duby, 1990a: 200).

aristocracia, criando novas tensões e cadeias de relacionamento sociais e novos modos de estar em sociedade. A nova burguesia que aspira aos cargos mais elevados, precisa de se «civilizar», para se apresentar perante a corte e a aristocracia refinada, de modos e gestos elevados, o modelo das boas maneiras - a «boa sociedade». Vão-se complexificar os relacionamentos, e deste encontro irá surgir, neste contexto de classe alta, um novo indivíduo que se vai apresentar a partir da sua aparência. Para isso ele precisa de um controlo das emoções, de um guia de conduta austero, precisa, em última análise de aprender a dissimular os sentimentos, a racionalizá-los, rejeitando o que o coração quer, para ser recebido nos meios elitistas³⁴. O «valor» de cada pessoa vai ser feito constantemente pela estima do rei, que podia ser alterada a cada momento; estima, influência, importância no jogo social, onde estão proibidas as explosões emocionais³⁵.

2.1.1. Auto-controlo do «eu». A intimidade vigiada

Interessa ainda reforçar o papel determinante que a corte teve na ascensão deste «homem moderno» de que falámos, no que respeita ao papel que ao rosto concerne. Com efeito, é nesta sociedade da corte (e agora numa outra perspectiva), que vemos progressivamente a constituição de uma sociedade da máscara. O homem da corte que se representa a si próprio traz na face, não o seu rosto, mas uma interpretação - uma máscara - exposta aos olhares dos outros, ele prudentemente encobre os seus sentimentos, dissimulando. A título de exemplo, remetemos alguns tópicos (em forma de aforismos) que são escritos no «El arte de la Prudencia» (1647) do espanhol Baltazar Gracian (1601-1658), obra muito divulgada e lida, que tinha por objetivo

³⁴ “As condições indispensáveis ao êxito social são agora a reflexão, o cálculo a longo prazo, o autodomínio, a exacta regulação dos afectos, o conhecimento dos homens e do terreno que pisa [...] É preciso dosear com rigor o grau de distanciação ou de familiaridade adoptado no trato com os outros. Cada saudação e cada conversa têm um significado que transcende o que directamente se diz ou se faz. São indicadores do valor de cotação das pessoas; e contribuem para formar a opinião da corte acerca desse valor” (Elias, 2006: 665-666). Mais tarde, pós-Revolução Francesa, e, via Rousseau, com o apelo à honestidade, lealdade, e silêncio individual irá dar-se uma viragem no que respeita ao papel da intimidade enquanto refúgio, alterando-se os comportamentos, o papel da família, e o espaço da casa, mas as civilidades irão permanecer irreversivelmente e para sempre numa estrutura mental do indivíduo.

³⁵ Como consequência, “quanto mais se atenuam os fortes contrastes do comportamento individual, quanto mais as violentas eclosões de prazer ou de desprazer são contidas, reprimidas e transformadas, tanto maior se torna a sensibilidade aos cambiantes e matizes do comportamento, aos mínimos gestos, tanto mais diferenciada é a vivência que as pessoas têm de si próprias e do seu mundo, em níveis que antes não atravessavam o véu de afectos incontidos, penetrando na consciência” (Elias, 2006: 693).

exatamente, o de aconselhar o cortesão a ser prudente na exposição de si próprio, dissimulando, exercendo uma «política do rosto»³⁶, que é simultaneamente a construção de uma máscara. Ao contrário do homem vulgar, o cortesão deve esconder e se possível apagar as emoções, dar-se a ver, manipular, mas com cautela. Diz Gracian:

Torna misterioso tudo aquilo que fizeres, isso fará com que te venerem. Ainda que procurando dares-te a entender, fuge de dizer tudo com clareza. Na relação pessoal com os outros não deves mostrar por completo o teu interior (Gracian, 2007: 26) [...] Controlar o estado de ânimo é o teu maior reto enquanto pessoa. É tão importante que te salva de seres arrastado para peregrinas e vulgares impressões. Não há maior propriedade do que adquirir domínio de ti mesmo, das tuas paixões, pois daí resulta o triunfo da tua vontade. E quando a paixão irrompe na tua pessoa, não te atrevas a atuar. Quanto mais sentires, menos deves atuar: é um modo subtil de evitares desgostos, e mais, de evitar que afete a tua reputação (ibid: 30) [...] Atua sempre com uma intenção inesperada: A vida do homem é uma luta contra a malícia do homem. No que respeita às competências, aprende a ser esperto em matéria de fingir a tua intenção. Nunca atues de modo que outro possa conhece-la. Aponto a um objetivo, para seduzir, ameaça o ar com destreza, mas na realidade executa aquilo que ninguém espera, deixando sempre lugar para dissimular os teus verdadeiros fins. Mostra uma intenção, e isto fará com que o teu contrário mostre a sua, e volta-te logo contra a tua, e vencerás por teres consumado o inesperado (ibid: 33) [...] As coisas não são recordadas pelo que são, mas pelo que parecem. Ser virtuoso e saber mostrá-lo é ser duas vezes virtuoso. Aquilo que não se conhece é como se não existisse. Não é venerado quem não tem um rosto venerável [tradução do autor] (ibid: 132).

Estes tratados de civilidade da corte e o tipo de conduta exercido pela sociedade cortesã, do qual «El arte de la Prudencia» é um exemplo paradigmático, terão os seus antagonistas, dos quais Rousseau foi um dos mais efusivos. Para além dele, La Bruyère ou La Rochefoucauld, entre outros, empenharam-se em desmascarar este homem cortesão que vive na tensão entre o ser e o parecer. Os tratados de civilidade terão o seu declínio, mas a conduta essa não se extingue, altera-se³⁷. É evidente que todas as alterações estruturais dos costumes, na sociedade e no indivíduo, não se irão manter fixas, isso nunca ocorre. A partir do séc. XVIII e com especial desenvolvimento a

³⁶ “Gracian é o analista metódico do comportamento do cortesão, descrevendo e prescrevendo até as expressões do rosto. Em parte alguma mais explicitamente do que no seu tratado se vê desdobrar o uso da fisionomia em manipulação e controlo do outro [...] Há em Gracian uma *política do rosto*. Que se agarra a uma fórmula: «dissimular é governar»” (Courtine; Haroche, 1997: 172-173).

³⁷ “As regras da civilidade constroem o rosto à convenção e os corpos à distância. Elas contribuem assim para restituir ao indivíduo a opacidade necessária. E ao abrigo dessa opacidade pode constituir-se em cada um um espaço interior. Esse mesmo espaço é ambíguo: espaço político de dominação, quando a civilização adota a máscara impenetrável do príncipe, abriga os seus segredos e permite o domínio do outro. Mas também espaço social de reconhecimento do outro, semelhante a si, ao que liga e do qual medeia uma distancia recíproca. A máscara da civilidade permite assim uma autonomização de um espaço individual de identidade, a inscrição de um espaço social de reciprocidade no interior de um espaço político de dominação: a constituição de um indivíduo e de uma sociedade civil numa dominação de estado” (Courtine; Haroche, 1997: 184).

partir da Revolução Francesa, novas alterações no comportamento irão ocorrer. Essas alterações segundo Philippe Ariès irão ter como centro paradigmático a relação do homem no domínio do espaço público e privado. A corte ou o Estado, até aqui, era ainda a detentora de uma relação estreita neste domínio. O Estado que exerce o poder público é ao mesmo tempo uma família que se auto-preserva a partir do interior³⁸. Com a dissolução desta forma de poder (a desprivatização e libertação do domínio público irá ser ocupado pela família), vê-se progressivamente uma constituição segura do refúgio familiar como o lugar do privado em oposição à rua enquanto espaço público. O poder do pai de família vai sofrer alterações profundas. Mas o processo civilizador que acima falamos, não sendo posto em causa, ele vai progredir sob novos paradigmas ligados a esta dualidade entre o público e o privado (que não aprofundaremos mais aqui), e que se viu marcado por um esquematizar da «psicologização» da conduta.

2.1.2. Psicologização da conduta

Aprofundemos um pouco, aquilo que Elias determina por «psicologização» da conduta, das emoções, ou da personalidade, a partir de dois exemplos por ele estudados: A vergonha e o embaraço (emoções que se apresentam no rosto de uma forma mais fisiológica e incontrollável que outras). Estes exemplos confirmar-nos-ão de que forma o emergir da expressão no rosto está dependente de um processo civilizador. Segundo Elias, o sentimento de vergonha (pudor) e de embaraço (reatividade aversiva) situa-se portanto num contexto histórico. Diz,

Mostrámos antes, através de uma série de exemplos, como o limiar do pudor e da reatividade aversiva desce mais rapidamente a partir do séc. XVI. Também a este respeito, as ideias começam lentamente a encadear-se. O alargamento dos limites do pudor e da reatividade aversiva coincide com a fase em que se acelera o acortesamento da câmara superior. É a época em que as cadeias de dependência que se cruzam no indivíduo se tornam mais densas e longas, em que cada vez mais pessoas estão ligadas umas às outras e são forçadas a autocontrolar-se mais. Com a interdependência aumenta também a observação mutua das pessoas; as sensibilidades e, conseqüentemente, as interdições tornam-se cada vez mais diferenciadas, e

³⁸ “Segundo esta concepção o publico é o Estado, o serviço do Estado, e, por outro lado, o privado, ou antes, como se dizia sem qualquer ambigüidade, o «particular», dizia respeito a tudo o que escapava ao Estado [...] mas o Estado é ainda gerido como um bem familiar” (Ariès; Duby, 1990a: 17-18).

assim também é mais diferenciado, mais abrangente e múltiplo aquilo de que as pessoas se envergonham e aquilo que sentem como embaraçoso no comportamento dos outros (Elias, 2006: 693).

Vimos como é que um controlo exercido pelas civilidades na conduta do indivíduo, irá exercer no palco da corte absolutista o seu ponto mais elevado no que diz respeito à dissimulação do indivíduo. Esta dissimulação é provocada pela tensão entre uma nova burguesia endinheirada³⁹ aspirante, e uma velha aristocracia, modelo. A necessidade que a primeira teve em encobrir e calcular todas as expressões da alma, em criar um autocontrolo imposto por si, em imitar os modismos da conduta aristocrática, no fundo em racionalizar a sua conduta, teve consequências na própria estrutura mental do indivíduo.

Este processo civilizador do «gentil-homem», não deve ser visto como algo isolado, mais uma vez o afirmamos, ele depende sempre da distribuição das funções que cada indivíduo ou grupo exercem na sociedade, da sua interdependência das relações humanas. Os processos civilizadores sociais e individuais, tal como defende Elias,

Ocorrem onde quer que a divisão de funções, sob a pressão da concorrência, fomente a interdependência de grandes espaços humanos, onde quer que a monopolização da violência física torne possível e necessária uma cooperação menos imbuída de cargas emocionais, onde quer que se estabeleçam funções que exijam uma constante retrospeção e previsão das ações e das intenções dos outros. O que determina, entretanto, a natureza e o grau desses surtos civilizadores é sempre a extensão das interdependências, o nível da divisão de funções e a estrutura das próprias funções (Elias, 2006: 637-638).

Porém a psicologização da conduta adquire uma estrutura mental individual sujeita à consciência pessoal e íntima. O homem enfrenta-se a si mesmo.

Diminui o medo imediato que o homem provocava ao homem e sobe agora, proporcionalmente, o medo interior, mediado pelos olhos e pelo supereu. Quando o uso de armas em combate é livre e faz parte do quotidiano, o pequeno gesto de estender a faca a outra pessoa, à mesa - para recordar um dos exemplos atrás apresentados - não tem grande importância. À medida que o uso das armas vai sendo restringido, à medida que as coações exteriores e as autocoações tornam cada vez mais difícil exprimir a excitação e a raiva através de um ataque físico, as

³⁹ Esta burguesia endinheirada, detentora do comércio, com antepassados humildes, enfrenta um problema. Se por um lado as suas aspirações são económicas, ela compreende que deve aceitar os modos de conduta aristocrática, que são o modelo vigente de conduta. Esta burguesia, com espírito renovado, e valores mundanos, estará ainda “na base do capitalismo moderno” (Weber, 2001: 49), e vingará progressivamente sobre o seu antagónico - a aristocracia.

pessoas vão-se tornando cada vez mais sensíveis a tudo o que evoque ataque. O próprio gesto, só por si, já toca a zona de risco: torna-se desagradável ver uma pessoa estender a faca a outra, virando a ponta para ela. [...] O que se verifica no decurso do processo civilizacional não é o desaparecimento de uns e o surgimento de outros. O que se altera é apenas a proporção entre os medos exteriores e os medos automáticos e o modo como se estruturam no seu conjunto (Elias, 2006: 696-697).

O caso burguês é de maior interesse apenas por ele ser fundamental, do ponto de vista sistemático, para a constituição do homem moderno, que chegaria aos nossos tempos. E também porque, como é sabido, e já foi referido antes, da tensão entre a aristocracia e a burguesia, no decurso da história, a segunda saiu vitoriosa sobre a primeira, o que fez alargar as suas cadeias de relacionamento por toda a sociedade. Assim as condutas e gestos que são impostos exteriormente ao homem, devido ao hábito e ao policiamento de autocontrolo individual, no tempo, ir-se-ão tornar parte integrante desse indivíduo ou grupo, ao ponto de hoje podermos dizer, talvez erradamente, que os nossos gestos, sentimentos ou condutas que se refletem no quotidiano, pertencem a cada um de nós e, são por isso entendidos como «naturais». Isto não quer dizer que, por exemplo, no caso dos sentimentos, eles não existam «naturalmente» no homem, o que Elias demonstra no seu extenso estudo é que a modelação desses sentimentos e o modo e intensidade com que se expressam são determinados pelo «processo civilizador». É neste particular que o estudo do processo civilizador interessa para compreender o valor da expressão facial. Todos os gestos do rosto estão intimamente relacionados com estes dois aspetos. Eles expressam instintivamente as paixões interiores, mas por outro lado elas representam o código com que os seres humanos se relacionam na sua interdependência social. No presente, com os grandes aglomerados populacionais das cidades, com a extensa cadeia de relacionamentos que permanentemente se confrontam, esse código de representação torna-se cada vez mais premente. Mas voltemos à questão da psicologização da conduta, mais especificamente da vergonha e do embaraço.

A vergonha, genericamente, é um sentimento que é exercido quando uma pessoa entra em choque com outra, por sentir que algum ato ou gesto seu, foi, ou possa vir a ser comprometedor para a imagem que este quer transmitir de si próprio. Por outro lado, a vergonha surge sempre na presença de alguém a quem de um ou outro modo se está ligado, que de alguma forma é superior (ou pelo menos assim é entendido por quem a

sente) (Darwin, 2012). Desse facto surge um conflito com uma parte de si mesmo que representa essa opinião, e que não consegue controlar⁴⁰.

O embaraço ou repugnância surge quando alguma coisa exterior ao indivíduo se apossa da sua zona de perigo, constituída de formas de comportamento, objetos, sensibilidades que foram previamente cercados de medo pelo ambiente social, até que esse medo se reproduz automaticamente em certas ocasiões. Quanto mais avançado e diversificado for o nível de conduta e regulação desse meio social, mais diversificado e abrangente é o nível de embaraço. O embaraço é então um estado de desgosto ou ansiedade provocados por alguém que ignora as proibições da sociedade, que estão representadas nas próprias proibições do indivíduo, pelo próprio «superego».

O auto controlo das paixões, as flutuações de prazer ou violência são contidas, e os medos exteriores, passaram todos para medos interiores. O sentimento de vergonha e de embaraço varia em força de acordo com a gravidade da proibição social e o grau de autocontrolo, porém eles expressam-se quase sempre de uma forma subtil: desconforto corporal, coloração da face. Os sentimentos de vergonha e repugnância, não são instaladas na personalidade do indivíduo sempre da mesma maneira, eles dependem de uma cadeia complexa de inter-relações e de restrições diversas que variam ao longo da história. Ao mesmo tempo, o processo civilizador individual que depende de uma política interna e externa, sofre alterações ao longo de toda uma vida, e dependem sempre das relações do indivíduo com os outros. Querendo com isto dizer que os sentimentos estão, no indivíduo, relacionados com as maneiras que lhes são impostas pelos vários domínios da sociedade que sobre ele exercem pressão, e ao mesmo tempo pelo seu nível de autocontrolo e vigília das suas ações físicas e mentais e a conseqüente autopunição ou não. Da mesma forma que ocorre uma estrutura da personalidade característica de um estágio do desenvolvimento social, “assim também as estruturas específicas da civilização se formam, simultaneamente como produto e como alavanca, na engrenagem daqueles processos sociais mais abrangentes dentro dos quais se constituem e transmutam grupos, estratos e interesses particulares (Elias, 2006: 680). Assim, e segundo o processo civilizador desenvolvido por Elias, as

⁴⁰ “E assim se explica também que o medo de infringir interdições sociais revista tanto mais o carácter de vergonha ou de pudor quanto mais as coações exteriores foram transformadas pelas estruturas sociais em autocoações e quanto mais abrangente e mais diferenciado se tornar o aro de autocoação que cinge o comportamento da pessoa. A tensão interior, a perturbação que se instala sempre que a pessoa se sente impelida a romper esse aro ou o rompeu, varia de intensidade conforme a severidade da interdição social e das autocoações” (Elias, 2006: 689).

mudanças históricas devem-se menos a um grupo de indivíduos com ideias que influenciam a sociedade (como se julga que aconteceu no Renascimento com os humanistas), e mais com mudanças globais no comportamento, que ao alterar a consciência e a economia das paixões, altera a estrutura como um todo (social e individual)⁴¹. As circunstâncias que mudam, não dependem de algo específico (das ideias avançadas por exemplo) exterior ao homem e que o altera, mas sim do relacionamento entre as pessoas e da constituição mutável das cadeias de funções que elas exercem entre si. Ao altera-se a maneira como as pessoas têm de viver umas com as outras, altera-se o comportamento, “por isso se altera toda a estrutura psíquica, tanto ao nível da consciência como das pulsões” (ibid: 672). Essas alterações são consubstanciadas na estrutura mental do homem, mas são também refletidas na estrutura física, ou seja, no corpo, nos gestos, no rosto.

O homem é um ser extraordinariamente moldável e variável [...] Indissolúvelmente ligada com a *psyche*, também a *physis* do indivíduo tem sido modelada de maneira diferente ao longo da História e em conformidade com a rede de interdependências que percorre a vida de cada um. Pensa-se, por exemplo, na modelação da expressão facial ao longo da vida de uma pessoa (Elias, 2006: 672).

Em síntese, compreendemos portanto que a civilidade, quer seja através do tratado de Erasmo, quer seja posteriormente através das escolas cristãs, quer se inscreva na tradição barroca dos tratados da corte, ela foi determinante para o emergir “das formas psicológicas, sociais e políticas da individualidade moderna” (Courtine; Haroche, 1997: 171). Na realidade, ela está por trás da constituição do homem moderno de que todos nós hoje fazemos parte. Com isto, entendemos o papel que a expressão do rosto adquire no seio da sociedade e que se reflete também na forma como ele irá ser figurado visualmente. Compreende-se assim, a relação que foi constituída entre os tratados de civilidade e os de fisiognomia. A fisiognomia, que pretendia encorajar o indivíduo a descobrir o seu próximo através do rosto, inevitavelmente precisou de se precaver no seio desta sociedade civilizada e regida por códigos de conduta e de disciplina externos e internos ao próprio sujeito. Mas a velha fisiognomia, de herança aristotélica, aquela que propunha a relação do homem com o animal, com o intuito de

⁴¹ “A figura individual nunca é artificialmente isolada do seu tecido da sua existência social, das suas mais simples dependências e ligações” (Elias, 2006: 671).

identificar um tipo de carácter, é sobreiramente posta em causa. Doravante a cultura e a razão impõem-se à natureza. Diz Ieda Tucherman,

Para o pensamento moderno, o corpo humano, embora natural, não é da natureza e é aí que ele se distingue da vida animal. Ele nasce ligado à razão e à cultura. A imagem que se cria do corpo é a de um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social [...] Os corpos dóceis, produzidos pelas disciplinas, são construções que marcam e destacam a diferença do corpo selvagem e do corpo civilizado (Tucherman, 2004: 86,91).

Os seus ecos ainda se irão refletir, mas como a seguir comprovaremos, estarão destinados ao fracasso. Voltemos, portanto ao percurso que a fisiognomia adquiriu nos tempos seguintes.

2.2. RESSURREIÇÃO DA FISOGNOMIA: LAVATER

Depois de um enfraquecimento no entusiasmo dos estudos fisiognómicos durante o séc. XVII, substituídos pelos tratados de civilidade, o séc. XVIII vê um ressurgimento da fisiognomia. O autor que contribui para esta ressurreição é indubitavelmente o teólogo suíço Johann Kaspar Lavater. O seu tratado de fisiognomia é editado pela primeira vez em alemão com o nome «Physiognomische Fragmente» (1775-1778), e durante quase um século sofrerá alterações, reedições e traduções em várias línguas, assim como uma grande prolixidade popular, muito difundido a partir de uma edição simplificada e portátil⁴². No essencial, e em relação aos tratados anteriores, o tratado de Lavater constitui uma novidade em dois aspetos. Um: a abolição de qualquer relação entre a astrologia e a fisiognomia; Dois: a separação entre a expressão das emoções faciais e os caracteres (signos) imoveis do rosto (Baroja, 1988: 220). Todavia, o texto de Lavater não deixa de estabelecer um diálogo com as tradições fisiognómicas, muito pelo contrário, ele actualiza de certa forma a sua própria época. E, também por isso, foi alvo de muitas críticas por parte de várias intelectualidades, de que Kant é exemplo. No entanto, outros foram mais prudentes nas críticas, como é o caso Schopenhauer. E outros foram completos entusiastas do tratado, como Goethe,

⁴² A edição a que tivemos acesso em língua inglesa intitula-se «The Pocket Lavater or the science of physiognomy» e foi editada em 1832. Este tipo de edições circulou um pouco por toda a Europa como uma espécie de «livro de bolso».

que sendo amigo de Lavater chegou a reunir muito material para a elaboração do tratado⁴³.

A ressurreição da fisiognomia - depois de ter sido abolida pelo espírito racionalista da ciência - é a prova de que uma possível história do rosto não é explicada a partir da história natural do homem ou de uma história das ideias. Porque a fisiognomia enquanto área do conhecimento, depende da observação do outro, inscreve-se portanto no campo das práticas sociais (e é também por isso que o nosso estudo se aproxima deste território). Na época de Lavater, as ideias científicas dominam o interesse intelectual mais avançado, onde se perdeu a fé de que o rosto é o espelho da alma. A alma deixou de ter qualquer relação com qualquer forma (matéria exterior). A fisiognomia sente a necessidade de se conciliar com a racionalidade da história natural e da medicina. Lavater defende-se a partir da experiência da observação, mas a sua fé no rosto tende para a subjectividade do homem sensível. A expressão, o gesto do rosto é a constituição do carácter permanente do indivíduo. Nele, a expressão é universal e singular, e é esta singularidade irreduzível que Lavater pretende fixar⁴⁴, como o demonstram as suas figuras, onde a cada desenho morfológico do rosto faz corresponder um carácter temperamental singular (**Fig. 7, 8, 9, 10**). A fisiognomia vai ser assim, e com Lavater na primeira linha, rejeitada pela racionalidade científica. E curiosamente, dessa rejeição, advém uma crescente popularidade da fisiognomia no domínio do conhecimento comum, onde ainda se glorifica a vida do sentimento, a observação do rosto orgânico e onde se exalta o rosto expressivo (Courtine; Haroche, 1997: 84).

Paralelamente a Lavater, pesquisas no âmbito da anatomia e da craniometria vêm sendo feitas durante o séc. XVIII (tal como as de Peter Camper, já referido acima) exercendo uma mudança na «maneira de olhar», e onde flutua uma «lei dos crânios»⁴⁵.

⁴³ Goethe foi quem indicou a Lavater o tratado de aristoteles, e segundo o próprio tudo o que existe na Physiognomonie do pastor suíço sobre os crânios dos animais vem de si (Baltrusaitis, 1957: 3-46).

⁴⁴ “Universal, a expressão é também infinitamente singular. Não existem - afirma o conhecimento comum - dois rostos que se assemelhem absolutamente; o que Lavater teoriza fazendo do rosto o sinal da insubstituibilidade do indivíduo” (Courtine; Haroche, 1997: 100).

⁴⁵ Courtine; Haroche, 1997, p. 87.

O olhar que o anatomista lança às camadas superficiais do rosto humano atravessa-as e descobre nas profundezas do corpo uma nova inteligibilidade. E de repente surgem à superfície do rosto os traços de uma estrutura interior do organismo: como se a mutação do olhar fosse uma intervenção da sua orientação, como se o olhar do anatomista considerasse a variedade dos traços humanos instalando-se no próprio interior do corpo; nesta mudança de perspectiva existe literalmente uma revolução do olhar em relação aquele a que nos havia acostumado a antiga fisionomia. O gesto de observar transformou-se profundamente. Onde dantes bastava a acuidade do olhar, a observação instrumentalizou-se: desenvolve-se a craniometria. Onde o golpe de vista era um gesto único e isolado, o olhar decompôs-se numa complexa cadeia de operações: dissecar, medir, comparar e classificar (Courtine; Haroche, 1997: 84-85).

Neste âmbito, lê-se no rosto, não as paixões, as disposições, o temperamento ou as expressões, mas uma métrica fisionómica rigorosa que sistematiza a distinção entre espécies, raças, nações, culturas e idades humanas e animais. O estudo da carne é substituído pelo estudo do esqueleto, de que Lavater fará parte também (ainda que com premissas distintas) ao estudar as máscaras mortuárias, ou as silhuetas de rosto (**Fig. 11a,b**). Este paradoxo no trabalho de Lavater, sinal da crise da legibilidade do rosto, constitui por outra parte o interesse da sua obra, pois no futuro próximo estas duas linhas de orientação ir-se-ão separar. Ela é na verdade uma das últimas tentativas de síntese formal. Diz Courtine e Haroche:

A objetividade orgânica vai cair no domínio da ciência, enquanto a subjectividade expressiva dependerá das artes e das letras. É o fim do paradigma da expressão, isto é, da representação subjectiva concebida como linguagem unificada do organismo humano [...] É pois a própria incoerência do trabalho de Lavater que lhe dá interesse quando parecia condená-lo: atravessado pela clivagem que de futuro vai cindir a racionalidade dos discursos sobre o homem e ainda opô-los, recusa os termos dessa partilha e esforça-se por unir estes elementos ontem indissociáveis e que a pouco e pouco se tornaram estranhos um ao outro: o rosto orgânico e o rosto expressivo, a facialidade muscular e ossuda do homem e a face sensível do indivíduo. E deste modo Lavater tenta escapar à crescente divisão do próprio homem em homem orgânico e homem sensível, a fenda em que se constituíram os traços da personalidade moderna (ibid: 94-95).

Ainda no séc. XVIII irá surgir o interesse pelo estudo das fisionomias de classes, de certa forma associado às conquistas da Revolução Francesa, e à exaltação do povo revolucionário⁴⁶. Vai haver um interesse em distinguir o rosto dos operários da cidade, do dos camponeses e ainda da aristocracia ou da burguesia. Fruto de um acréscimo de população nas cidades, onde o indivíduo se dissolve na massa, onde a sua identidade tende a apagar-se e os rostos a tornarem-se anónimos. Será assim necessário que os fisiognomistas distingam os rostos de delinquentes do dos homens

⁴⁶ “a fisionomia será uma das bases da invenção deste homem novo, republicano e virtuoso, um dos instrumentos mais preciosos da fabricação do cidadão” (Courtine; Haroche, 1997: 105).

honestos, sendo que toda a cidade deve participar na educação, reconhecimento e identificação dos seus concidadãos a partir dos hábitos do rosto⁴⁷.

A primeira metade do séc. XIX vê associar-se à fisionomia uma nova área de estudo de ambições científicas: a frenologia. A frenologia teve como fundador o médico e anatomista alemão Franz Joseph Gall, que tinha já elaborado os princípios da cranioscopia. Em colaboração com outro médico alemão, J. Gaspar Spurzheim, publicou a partir de 1810 uma obra volumosa onde, resumidamente, tentavam provar que a forma da cabeça e do crânio humano repetiam a forma do cérebro, e que o cérebro por sua parte se compõe de tantos elementos particulares como sentimentos e faculdades distintos o ser humano tem⁴⁸. A cada uma dessas partes, localizadas, respectivamente classificadas e enumeradas, irá corresponder um afecto ou uma faculdade intelectual⁴⁹. A frenologia, tendo sido contestada, vai também ser muito divulgada nos meios científicos⁵⁰. Artistas ou escritores, tal como Balzac foram fervorosos entusiastas da fisionomia deste período⁵¹. Contrariamente, Hegel foi um dos mais efusivos críticos, dedicando ao assunto um extenso capítulo no seu livro «A Fenomenologia do Espirito»⁵² (1807). Apesar de tudo, a fisionomia, juntamente com

⁴⁷ “A certeza quanto às identidades esbate-se. Desenha-se um medo do desconhecido que incita a manter-se à distância de outrem. Na vida social, as classes sociais enfrentam-se pelo olhar: cada um investiga o desconhecido no outro. Na multidão das ruas, é preciso saber com quem se fala. Estamos a lidar com um burguês ou com um proletário? Com um cidadão pacífico ou com um homem perigoso? Com uma mulher honesta ou com uma mulher de má vida? Com alguém com quem nos podemos dar ou com alguém que devemos evitar? E se acontece ao burguês analisar o homem do povo com desdém, este último encara-o por sua vez: as classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se a partir das suas aparências físicas, dos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos como se se tratasse de caracteres raciais em que o olhar procura adivinhar o vestígio dos caracteres morais” (ibid: 192).

⁴⁸ Baroja, 1988, p. 237.

⁴⁹ “O doutor Gall vivia com cabeças e crânios, decifrando os mundos que neles se escondiam. Alojadas em regiões delimitadas nitidamente, todas as faculdades, todas as inclinações, o amor, a vaidade, o orgulho, a dissimulação, o pendor para o crime, o sentido das palavras são lidos no seu relevo. A imagem moral está como que gravada na disposição das bossas, das cavidades, dos planos da caixa óssea” (Baltrusaitis, 1957: 348).

⁵⁰ “em Inglaterra e nos Estados Unidos, a frenologia foi cultivada com entusiasmo” [tr. do a.] (Baroja, 1988: 238).

⁵¹ Baltrusaitis, 1957, p. 349.

⁵² Hegel entende que a frenologia, a fisionomia ou ainda a astrologia e a quiromancia, com as suas devidas diferenciações nada revelam sobre a natureza particular do homem. Hegel não encontra nenhuma relação efetiva entre as marcas exteriores (o ser-em-si) e a individualidade particular (o ser-para-si), na verdade abole essa oposição, compreendendo que o indivíduo é «em-si» e «para-si» um agir livre. Assim, o rosto apenas é a expressão do interior do indivíduo, porquanto a exteriorização é um ato posto como consciência e como movimento. A forma do interior é a sua actividade, e o exterior é a sua relação efetiva e permanente. Nem o exterior esconde o interior, nem vice-versa. O rosto é uma determinação dos aspectos fixos (hereditários) e originários (que se formam pela ação do indivíduo), “assim, tanto se pode dizer que essas exteriorizações exprimem demasiado o interior, como

a frenologia ou a craniometria terá a sua desenvoltura gnoma com os trabalhos de Cesare Lombroso no ramo da antropologia criminal, na transição do séc. XIX para o séc. XX.

2.3. O PROBLEMA DA IDENTIDADE: CESARE LOMBROSO

Paralelo à frenologia, a antropologia criminal de cariz fisiognómico tinha vindo a realizar estudos, com observações objetivas de delinquentes, produzidos em prisões de diversos países. Segundo Baroja, o primeiro antropólogo que levou a cabo um estudo mais rigoroso acerca da fisionomia dos prisioneiros foi o médico francês Humbert Lauvergne (1796-1859) que era um crente da frenologia. Outros se seguiram, mas aquele que depositou maior fé nesta tarefa foi sem duvida o psiquiatra e criminologista italiano Cesar Lombroso.

Na sua obra mais importante «L'Uomo Delinquente» (1876), Lombroso serve-se de numerosos gráficos estatísticos, atlas geográficos, desenhos de rostos e crânios, de mãos, de pés, de cérebros, e sobretudo de centenas de fotografias dos vários tipos de delinquentes e marginais estudados: homicidas (**Fig. 12a,b**), loucos (**Fig. 13**), epilépticos, criminosos passionais, africanos (**Fig. 14**), políticos, figuras conhecidas, prostitutas, mulheres russas (**Fig. 15**), homens e mulheres alemães e italianos (**Fig. 16**) etc.. Todos os elementos parecem ser determinantes para o julgamento de Lombroso. Assim, desde desenhos feitos pelos prisioneiros nas paredes das celas, ao tipo de caligrafia, tatuagens do corpo, o país, a região, a idade, são análises que têm o simples objetivo de determinar e catalogar o criminoso, associando-o com a sua morfologia, fixa e estável, tentando levantar o véu de uma natureza íntima. Classificando figuras, identificando os caracteres faciais e as paixões, determina-se o individuo-tipo, sem identidade singular, anónimo⁵³. Este tipo de trabalhos, de que o de Lombroso é um exemplo radical, na verdade insere-se num paradigma mais complexo

dizer que o exprimem demasiado pouco. *Demasiado* - porque o interior mesmo nelas irrompe, e não resta nenhuma oposição entre ele e suas exteriorizações, que não só fornecem uma *expressão* do interior, mas são imediatamente o interior mesmo. *Demasiado pouco* - porque o interior na linguagem e na ação se faz um Outro, abandona-se ao elemento da transformação, que, subvertendo a palavra falada e o ato consumado, faz deles algo diverso do que são em si e para si, enquanto ações de um individuo determinado” (Hegel, 1988: 188-189).

⁵³ “Os retratos já não têm um nome, mas um número. A identidade de um indivíduo é então garantida pela identificação com um tipo” (Courtine; Haroche, 1997: 195).

a que Ieda Tucherman designa «a crise do corpo». Segundo esta autora, o sentido do corpo humano, marginalizado, massificado, sem «alma» tornou-se progressivamente biopolítico. Ele deve respeitar uma norma da disciplina e da regulação da sociedade. Diz,

É assim que assistimos à associação entre o poder disciplinar e a “tecnologia política do corpo”. Esta constitui um saber do corpo que, não sendo a ciência do seu funcionamento, fala de um controlo das suas forças e da capacidade de dobrá-las. É o agente que deve gerir a vida dos homens, no sentido da maior e melhor utilização dos corpos e mentes pela sociedade. Mas este, desde o séc. XVIII, é acompanhado de uma biopolítica da espécie: o corpo não individual, mas da espécie humana, preocupado com a sobrevivência, com o prolongamento da vida, com a proteção da higiene pública e com uma incipiente preocupação com a preservação do meio ambiente (Tucherman, 2004: 92).

A obra de Lombroso não vai deixar de ser polémica, mas vai ter muitos seguidores. É de realçar o papel que a fotografia tem em obras como a de Lombroso na época, pois ela parece encaixar na perfeição ao fisiognomo por congelar a expressão e os traços do rosto, ao mesmo tempo que constrói os retrato-robô, fixa o individuo marginal, fabrica rostos anónimos⁵⁴. Chega ao fim uma fase da história do rosto.

2.4. O TRIUNFO DA EXPRESSÃO: DARWIN

«A expressão das emoções no homem e nos animais» foi editado pela primeira vez em 1872⁵⁵ e irá constituir uma autêntica revolução no domínio da expressão do rosto. O texto parte de observações diretas do próprio autor, assim como de material e inquéritos recolhidos por amigos e outros informadores. O método de averiguação da sua tese parte do estudo em crianças, doentes mentais, fotografias, pinturas e gravuras, o estudo de outros povos/raças humanas, e ainda de diversos animais mais comuns (**Fig. 17**). Sobre o assunto não partiu sozinho, pois desenvolvera-se durante o séc. XIX alguma literatura científica sobre o assunto e da qual se serviu para a sua

⁵⁴ A fotografia contribui para uma mudança nas percepções do rosto e vem ajudar a dinamizar o problema da identidade. “Esta apreciação dos rostos mostra bem em que é que as investigações da aparência do corpo humano se relacionam fundamentalmente com a questão da identidade. A história do rosto permite assim elucidar uma parte essencial das transformações da relação entre identificação de um individuo e a sua identidade” (Courtine; Haroche, 1997: 195).

⁵⁵ Mas segundo o próprio Darwin, dedica-se ao estudo há mais de trinta anos.

investigação⁵⁶. No que diz respeito à herança da velha fisionomia Darwin é perentório, quando diz: “os tratados antigos, que tive oportunidade de consultar, de pouco ou nada me serviram” (Darwin, 2012: 11), e se apenas das famosas «Conférences» de Le Brun diz, que, “contém algumas boas observações” (ibid), é para mais à frente, ao transcrever algumas das considerações realizadas pelo pintor, dizer: “pareceu-me interessante citar estas frases, como exemplo dos espantosos disparates que sobre este assunto se escreveram” (ibid: 14).

A revolução da qual o texto de Darwin constitui ser o trabalho mais sistemático, para além das descobertas propriamente ditas, situa a mudança de paradigma e uma espécie de ponto de não retorno (do ponto de vista das investigações científicas), em relação aos fundamentos da tradicional fisionomia, e ao seu sonho de descobrir o carácter através da morfologia do rosto. Na verdade, para Darwin, aquilo que lhe interessa não é estudar os sinais estáveis e singulares do rosto, mas sim os movimentos da sua expressão (particular e universal) do ponto de vista fisiológico. O rosto é agora o palco das ações involuntárias da mente, mas que exercem uma reação muscular, sanguínea, etc.. É importante não esquecer que Darwin tinha já formulado a sua teoria das origens das espécies, e portanto os homens e os animais partilharam um passado comum com evoluções distintas. Assim, irá associar ao rosto humano uma ideia nova: a hereditariedade. Diz,

há certas expressões no ser humano - como o eriçar do cabelo sob o efeito de um terror extremo, ou o arreganhar os dentes em situações de grande fúria - que só podem ser verdadeiramente explicadas se admitirmos que o homem viveu outrora numa condição muito inferior, semelhante à dos animais. A partilha de certas expressões por espécies diferentes, ainda que próximas [...] torna-se de algum modo mais inteligível se acreditarmos que ambos descendem de um progenitor comum. Quem admitir em termos genéricos que a estrutura e os hábitos de todos os animais foram alvo de uma evolução gradual, olhará toda esta questão da expressão sob a forma de uma nova e interessante perspectiva (ibid: 21).

Com Darwin, aquilo que significativamente se altera é o método. A retórica não tem lugar no seu estudo, tudo deve ser cientificamente demonstrável. Por isso, quando analisa as grandes obras e retratos dos grandes mestres da pintura ou da escultura dirá que, “exceptuando alguns casos, não obtive delas nenhum proveito” (ibid: 23). A pintura está sujeita a um olhar sensível e subjetivo que não é capaz de dar respostas comprováveis às questões levantadas sobre a expressão do rosto. Na sua tese, Darwin

⁵⁶ Tal como o próprio, vai enumerando ao longo do seu livro, Darwin apoia-se principalmente nos estudos de Charles Bell, Dr. Burgess, Dr. Duchêne, P. Gratiolet, Dr. Piderit e H. Spencer.

irá portanto estabelecer um sistema com os *três princípios gerais da expressão* que explicam a maior parte das expressões e dos gestos, involuntariamente usados pelo homem e pelos animais, sob o efeito dos sentimentos, das paixões⁵⁷. A importância do trabalho de Darwin para o nosso estudo prende-se com o facto de que ele pressupõem uma rutura total com a ideia que temos vindo a desenvolver desde o primeiro capítulo, nomeadamente o da historicidade do rosto e a sua dependência numa perspectiva social do homem e das alterações da mentalidade e do comportamento. Com a posição de Darwin, altera-se também a perspectiva histórica. Diz Courtine e Haroche:

A expressão humana é agora colhida a partir da observação experimental, mas também derivada de um *continuum* que põe o homem em relação com a sua origem animal: no próprio princípio das emoções não se encontra já a linguagem, mas o organismo. [...] Tal deslocamento levanta então no campo da história natural do homem, da ciência do homem em vias de constituição, questões inéditas: a da universalidade das expressões faciais, bem como a da relação entre hábito individual e hábito hereditário na compreensão da gestualidade humana. Mas esse deslocamento contribui ao mesmo tempo, no interior desse campo, para afastar a questão da historicidade da expressão e tende a *tirar todo o sentido à história da expressão* (Courtine; Haroche, 1997: 190).

Com Darwin, e a partir dele, altera-se uma mudança no olhar sobre o estudo do rosto. Na verdade, existem duas mudanças. Em primeiro lugar altera-se a posição do indivíduo que observa. A introspecção que servia os antigos tratadistas foi banida⁵⁸, “o indivíduo é agora entregue a um observador exterior por intermédio de um conjunto técnico de regras e de processos de observação cuja rigorosa codificação afasta sempre mais o indivíduo observado do indivíduo observador” (Courtine; Haroche, 1997: 189). Em segundo lugar altera-se o objeto de estudo, “já não é o carácter do homem que se pretende descortinar na expressão singular e individual de um rosto, não é o seu interior sensível e diferenciado, mas “a emoção visível apenas: e

⁵⁷ 1- *Princípio dos hábitos úteis associados*: “diz-nos que qualquer movimento útil para satisfazer algum desejo ou aliviar alguma sensação, se for muitas vezes repetido, torna-se tão habitual que acaba por ser executado, independentemente de ser ou não útil, sempre que o mesmo desejo ou sensação são despertados, ainda que muito levemente” (Darwin, 2012: 321); 2- *Princípio da antítese*: “O hábito de executar voluntariamente movimentos opostos sob o efeito de impulsos opostos é algo que se estabelece firmemente em nós pela prática, ao longo da vida. Daí que, se certas acções tiverem sido regularmente executadas, de acordo com o nosso primeiro princípio, sob um determinado estado de espírito, haverá uma forte tendência instintiva para a execução de acções directamente opostas - quer estas sejam úteis ou não - sob o estímulo de um estado de espírito oposto. (ibid: 321-322); 3- *Princípio das acções devidas ao sistema, totalmente independentes da vontade e, até certo ponto, independentes do hábito*: “diz-nos que o sistema nervoso, quando excitado, age directamente sobre o corpo, independentemente da vontade e, em grande parte, também do hábito. A experiência mostra-nos que uma força nervosa é gerada e libertada sempre que o sistema cérebro-espinal é estimulado. A direcção seguida pela força nervosa é necessariamente determinada pelas linhas de conexão das células nervosas entre si, e destas com as diversas partes do corpo. Mas essa direcção é também muito condicionada pelo hábito, já que a força nervosa circula mais facilmente por canais que sejam habitualmente utilizados” (ibid: 322).

com a emoção, a expressão baseia-se, para Darwin, nos aspetos exclusivamente fisiológicos” (ibid).

O conhecimento científico e o seu ponto de vista especializado, clarifica a separação entre o homem sensível e o homem orgânico. E cada indivíduo vai no futuro sentir e experimentar essa separação sempre que uma paixão se expressar voluntariamente, mas sobre ela se impor uma involuntária, apelando a “uma luta das vísceras e do cérebro, um corpo a corpo entre as paixões e vontade” (ibid: 191). Assim o controlo do «eu» e das suas paixões sofre também transformações. A consciência de que uma vontade de expressar um sentimento lhe pode escapar para reacções orgânicas (musculares, sanguíneas), distintas da vontade, desloca as formas de relação com o «eu» e a consequente vigília da sua conduta. Dentro desta linha de estudo irá no futuro aparecer uma catalogação detalhada de cada músculo facial, a sua função, intensidade e duração. O corpo está ligado internamente por uma rede de conexões e procedimentos autónoma, que transmite informação do cérebro para os vasos sanguíneos, que se irá refletir no rosto, quer a vontade do indivíduo queira, ou não.

A psicologia moderna, a partir de uma «ciência do rosto» vai ser capaz de dizer quando é que um rosto que se apresenta alegre, afinal está triste, e a partir de um conjunto de códigos e ferramentas de que apenas ela cria e predispõe. No decurso das investigações ir-se-ão adensar, com a descoberta de novos músculos do rosto, o conjunto das micro-expressões faciais⁵⁹. Apenas a experiência do olhar laboratorial do observador especializado e as técnicas científicas, no futuro serão capazes de decifrar a verdade do rosto, e substituir o velho ditado “quem vê caras não vê corações”, retirando a negação e afirmando que o problema não está, nem nas caras, nem nos corações, mas sim no verbo «ver».

⁵⁹ Os psicólogos modernos centram os seus estudos na análise minuciosa dos músculos faciais e nas correspondências com os estímulos cerebrais. Afirmam que o rosto humano é capaz de exibir mais de dez mil expressões. Cada uma, pode ocorrer em apenas um quarto de segundo. Algumas das descobertas mais significativas no âmbito da expressão facial foram levadas a cabo pelo psicólogo Paul Ekman a partir dos anos 70. (Ver: Ekman, Paul. *Emotions Revealed: Understanding Faces and Feelings*. London: ed. Phoenix, 2004). Em Portugal, desde 2003 que se desenvolve no Laboratório de Expressão Facial da Emoção, na Universidade Fernando Pessoa, no Porto, uma série de estudos e criações de métodos de análise científicos sobre o rosto humano, levados a cabo pelo professor A. Freitas Magalhães. (ver: Magalhães, Freitas. *A psicologia das emoções: o fascínio do rosto humano*. Porto: edições Universidade Fernando Pessoa, 2011.).

PARTE II

O ROSTO NO CINEMA: PARADIGMAS DA FIGURAÇÃO

1. O ROSTO E O GRANDE-PLANO

O grande plano é um dos termos da escala de planos, que corresponde a uma posição de camara muito próxima do objecto filmado. A esta definição empírica (um plano mais aproximado, maior do que os outros) acrescenta-se ou substitui-se por vezes uma definição qualitativa, uma nova caracterização do plano, que lhe confere outro valor (Aumont, 2009: 126).

1.1. DEFINIÇÃO

O grande-plano, tal como a definição acima dada por Jaques Aumont a partir do seu «dicionário teórico e crítico de cinema», do ponto de vista da forma, corresponde a um enquadramento aproximado de um objecto ou rosto. Não constitui um elemento gramatical do cinema por si mesmo, pois diz respeito a uma designação específica de um tipo de plano, ou de um modo de enquadrar. Neste sentido mais restrito, o grande-plano significa uma ampliação, e conseqüentemente uma desconstrução da escala real do objecto ou rosto filmado. Contrariamente, de um ponto de vista qualitativo, o grande-plano pode adquirir múltiplos significados, em função de diversos aspetos. No caso de se tratar de um grande-plano de rosto, como veremos neste primeiro capítulo, o grande-plano significará sempre um acréscimo de valor na imagem. O rosto humano constitui em si mesmo um valor independente, ele comunica, reflete, gera sentido de uma extrema riqueza e variedade, de significados e sentidos vários. Naquilo que respeita a *mise en scene* cinematográfica propriamente dita, o seu valor irá variar sempre, em função da crença nele depositada pelo realizador, o momento histórico, a experiência cultural, etc.. Assim, o grande-plano de rosto que aqui estudamos, não diz respeito simplesmente a uma questão de escala, mas sim a uma questão qualitativa

desta relação rosto-grande-plano, se bem que estas duas questões se confrontem e se relacionem⁶⁰.

1.2. ORIGENS

A partir do que foi dito acima, poderíamos considerar que a primeira imagem cinematográfica da história do cinema é um grande-plano. Referimo-nos ao filme «O cumprimento de Dickson»⁶¹ (1891) (**Fig. 18**) de apenas dois segundos, onde Laurie Dickson se filma a si próprio, no laboratório de Thomas Edison, em pé, frente a uma cortina preta, violentamente iluminado, a cumprimentar o espectador com um gesto de chapéu, enquadrado naquilo a que mais tarde se viria a chamar um plano americano. Dizemos que é um grande-plano (ainda que exageradamente talvez), porque a concentração para a qual Dickson remete o espectador é para o rosto, por retirar o chapéu para que se possa ver quem é. Ainda no mesmo ano, segundo Briselance, Dickson filmaria um dos seus colaboradores (James Duncan), enquadrando apenas o seu rosto a fumar um cachimbo⁶². Apesar de tudo, os grandes planos de rosto serão uma aparição rara durante a primeira década, mas não inexistente. De certa forma, devido a um simples facto, é que nestes primeiros tempos do cinema, convencionalmente, o corpo das personagens deveria aparecer íntegro e não cortado,

⁶⁰ Uma das melhores e mais completas definições do grande plano é dado por Marcel Martin no seu livro «A linguagem cinematográfica» (1955), diz Martin: “O grande plano, constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema [...] Evidentemente que é no grande plano do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior [...] a câmara de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o publico [...] O grande plano, que nos parece hoje natural, foi considerado na origem como uma audácia expressiva que teria muitas possibilidades de permanecer incompreensível para o espectador [...] O grande plano corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo. É o resultado natural do *travelling* para a frente, que a maior parte das vezes nada mais faz do que reforçar e valorizar a carga dramática que o próprio grande plano constitui. No caso de um plano mostrando um objecto, ele exprime geralmente o ponto de vista de uma personagem, materializando o vigor com o qual um sentimento ou uma ideia se impõem ao seu espírito [...] Se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o «objecto» do olhar de uma outra personagem da acção, mas, em geral, o ponto de vista é o do espectador através da interpretação da câmara. Então, o grande plano sugere uma forte tensão mental da personagem (Martin, 2005: 48-50).

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NxVMcf6TFc>.

⁶² “esta experiencia, considerada grostesca, nunca foi apresentada” (Briselance; Morin, 2011: 53).

sob pena de provocar irritações nos espectadores⁶³. Deste primeiro período do cinema, enquanto transgressões declaradas, devemos destacar duas das experiências realizadas pelos inventores ingleses, designados por Georges Sadoul como «a escola de Brighton».

A primeira experiência diz respeito ao filme «Lente de Leitura da Avó»⁶⁴ (1900) de George Albert Smith. A narrativa é simples: uma criança observa vários objectos em seu redor com a lente de ler da sua avó. Neste pequeno filme, com pouco mais de um minuto, Smith para além de criar uma montagem intercalada de todas as imagens, apresenta os objetos, vistos pelo rapaz, através da lente em grande-plano e «inserts». Assim, intercala continuamente o plano mestre (plano americano) - que é o do neto e da avó (**Fig. 19a**) - com os vários objetos em grande-plano que o rapaz visualiza através do ponto de vista subjectivo da lupa: artigo de jornal, relógio, o pássaro na gaiola (**Fig. 19b**), o olho da avó (**Fig. 19c**), o gato. Se este filme ainda pode ser acusado de usar a ideia de truque artificioso, pois a lupa é o veículo para os grandes- planos, um dos seus filmes seguintes «A little doctor» (1901), (cujo *remake* será feito dois anos depois com o nome «Sick Kitten», única versão existente [Sadoul, 1963: 42]), o grande-plano de um gato [**Fig. 20**] volta a ser usado, desta vez num *cut in* da cena vista em plano de conjunto.

A segunda experiência é de James Williamson, com o seu filme «The Big Swallow»⁶⁵ (1901). Neste filme, com cerca de um minuto, vemos um cavalheiro, aparentemente indignado, enquadrado em plano americano, a gesticular e a protestar violentamente, ao mesmo tempo que se dirige frontalmente para a câmara. À medida que avança lentamente, a escala de planos vai-se alterando, e assim, o cavalheiro vai surgir enquadrado num grande-plano (**Fig. 21a**), até que ao abrir a boca em frente da objetiva surge um enorme buraco negro que a engole (**Fig. 21b**). No plano seguinte, em contracampo, vemos um homem de costas a cair para um abismo escuro seguido da câmara à sua frente (**Fig. 21c**). Num terceiro momento, a partir de uma imagem

⁶³ “Em 1900, um enquadramento demasiado aproximado de uma personagem, cortando as pernas, a bacia, o peito ou o rosto, era considerado monstruoso, oferecendo de forma quase indecente a imagem do balcão de um talho. [...] Estas proibições faziam parte dos códigos de decência de uma sociedade repressiva carregada de tabus, que fizera do corpo um lugar de vergonha e do sexo uma abominação. O amor conjugal acontecia em nome do dever, às escondidas, e a nudez estava banida” (Sadoul, 1963: 53).

⁶⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s_JPIQ5e4u0.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WxcVzs88xRg>.

negra que preenche o ecrã, voltamos a ver um *insert*, da boca aberta e a gesticular, do primeiro cavalheiro, desta vez surge a mastigar, e vai-se afastando lenta e frontalmente da objetiva até terminar com uma gargalhada, com o rosto enquadrado em grande-plano (**Fig. 21d**).

A primeira experiência é bem diferente da segunda. Se o filme de Smith é pródigo em construir uma narrativa visual através da montagem e dos grandes planos inovadores e raros, o segundo filme, de Williamson, apresenta o grande-plano numa qualidade completamente nova, que é a passagem de uma escala de planos a outra, alterando o sentido e sem cortes ou intercalagem de planos (referimo-nos claro ao primeiro momento do filme). Estas duas formas distintas e ainda rudimentares (no entanto, completamente pioneiras), de usar o grande-plano, serão usados no cinema infundavelmente. Nos anos seguintes outras experiências cinematográficas serão realizadas por autores diversos, mas o realizador que irá, quase uma década depois, consolidar o uso do grande-plano, sobretudo do grande-plano de rosto será David Wark Griffith.

1.2.1. Griffith

Griffith marca uma fronteira entre o cinema primitivo e o cinema clássico. O grande-plano terá um papel importante na sua obra, e nessa fronteira, e representa um novo modo de fazer cinema. Apesar de tudo, o seu primeiro grande-plano, do ponto de vista do enquadramento, segundo Briselance, apenas é usado pela primeira vez, e apenas uma vez em «The Miser's Hearth» («O Coração do Avarento») (1911). É um grande-plano de uma vela que queima uma corda (**Fig. 22**), que causou na época uma aterradora surpresa. O próprio Griffith recorda mais tarde essas primeiras experiências com o grande-plano, e as reações suscitadas:

Nos velhos tempos seguíamos à letra os esquemas do teatro. Apenas alguns tínhamos a sensação de que lidávamos com uma nova forma de arte. Os primeiros filmes organizavam-se em atos, era preciso respeitar as rígidas unidades de tempo e espaço, as pessoas apareciam sempre do mesmo tamanho em sequências de tempo invariável que tratavam apenas uma ação de cada vez. Recordo a impressão que causei nos estúdios da antiga Biograph, na rua quarenta, quando inventei os grandes-planos. «Isso não vai funcionar» - objetaram os proprietários - «os atores parece que estão a nadar, não se pode tê-los à tona, sem pernas nem corpos». Mas eu mantive-

me firme e saí-me com a minha; ainda que se tivesse argumentado que o público pontapeava com desaprovação assim que apareciam os grandes planos [tradução do autor] (Griffith, 1917 *apud* Marzal, 1998: 326).

As audácias realizadas dez anos antes por Smith e Williamson, e que Griffith conhecia⁶⁶, permanecem dez anos depois como algumas das mais significativas audácias no que respeita ao grande-plano. Como vimos Griffith não inventou o grande-plano, mas foi o primeiro a integra-lo num fluxo narrativo e coerente do filme, numa estrutura mais complexa, através da montagem paralela. Griffith foi também o realizador que deu ao rosto uma nova importância, mostrando-o em grande-plano, e relacionando-o com os planos seguintes e anteriores, intensificando os vários elementos que constituem as imagens, comumente integrado num sentido narrativo transparente. Sobre os grandes planos de Griffith dirá mais tarde Eisenstein:

Nunca, desde *The Great Train Robbery*, de Porter, cerca de cinco anos antes, um grande plano fora visto em filmes norte-americanos. Usado então apenas como um truque (o fora da lei era mostrado a atirar na plateia), o grande plano tornou-se em *After Many Years* o complemento dramático natural do plano geral e do plano total. Indo para além daquilo que ousara antes, numa cena onde mostra Annie Lee a meditar enquanto espera que o marido regresse, Griffith ousadamente usou um amplo grande plano do seu rosto. Toda a gente nos estúdios da Biograph ficou chocada. «Mostrar apenas a cabeça de uma pessoa? O que é que as pessoas dirão? Isto vai contra todas as regras do cinema!...». Mas Griffith não tinha tempo para discussões. Tinha uma outra surpresa, ainda mais radical, para oferecer. Imediatamente depois do primeiro plano de Annie, inseriu a imagem do objecto dos seus pensamentos - o seu marido, naufragado numa ilha deserta. Este corte de uma cena para outra, sem conclusão também, desencadeou uma torrente de críticas contra a experiência (Eisenstein, 2002: 198).

Griffith readaptará «*After Many Years*», uns anos depois, respeitando a narrativa, mas alterando o título para «*Enoch Arden*»⁶⁷ (1911). Neste último a atriz é Linda Arvidson que representa o papel de Annie Lee. O grande contributo de Griffith (no que respeita ao grande-plano de rosto, que aqui tratamos) prende-se com o facto de este passar a dar uma atenção especial ao rosto, e de o relacionar com outros planos e ideias (como no exemplo de Eisenstein: uma mulher pensa no marido, vemos a seguir o marido) que tem menos a ver com o enquadramento, que com um foco dramático. Em «*Enoch Arden*» vemos um grande-plano do rosto de Annie com seu marido Echon (Wilfred

⁶⁶ Briselance; Morin, 2011, p. 108.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNvb9X9QafA>.

Lucas) que parte de viagem (o plano de rosto mais aproximado do filme). Neste plano, que no fundo é um *cut-in* do plano americano antecedente, Annie oferece um fio com medalhão ao seu marido Echon e coloca-lho ao pescoço, a seguir o seu rosto parece dizer para o guardar pois irá protegê-lo, enquanto que o rosto do marido olha tristemente para a sua esposa e parece indicar uma mistura de dois sentimentos, o agradecimento pelo medalhão e pela preocupação da mulher e ao mesmo tempo uma confirmação afirmativa de que manterá o medalhão protegido (**Fig. 23**). Toda a cena é construída sem nenhum intertítulo explicativo. Com isto aproximamo-nos dos sentimentos das personagens e das suas relações afetuosas através do face-a-face entre ambos, (e da relação entre os intervenientes) sendo que o olhar exerce a maior influência sobre o rosto, mas a gesticulação da boca que se reflete em todo o rosto não menos, tal como os pequenos movimentos das sobrancelhas no caso do marido. O rosto ganha densidade dramática e importância narrativa.

Em «A Girl and her Trust» (1912) por exemplo, vemos um dos bandidos enquadrado num plano aproximado de tronco, a sair do comboio que acabara de chegar, e exercer um gesto para a frente, enquanto que o seu rosto nos revela a sua preocupação em que não seja visto a sair do comboio (**Fig. 24**). Numa cena mais à frente vemos os dois bandidos a espreitar, a partir de uma janela exterior, para o interior de uma casa (**Fig. 25a**) onde está Dorothy Bernard sentada e de costas para a janela. A imagem, no interior da casa, enquadrada em plano americano, com Dorothy de frente para a câmara e os rostos dos bandidos no canto inferior direito da imagem vistos pela janela concentram toda a nossa atenção, pois a personagem feminina ao parecer pressentir aqueles rostos, mesmo estando de costas, altera toda a sua expressão facial, sendo absorvida por um enorme pavor (**Fig. 25b,c**). Os bandidos como que pressentindo essa desconfiança agacham-se. Quando olha para trás e não vê ninguém na janela, a sua expressão volta a alterar-se e desta vez enche-se de alívio. E quando volta a sentir novamente a presença dos bandidos atrás de si e os rostos se confrontam (**Fig. 25d**) dá-se o clímax da cena: os bandidos correm do exterior para a porta de entrada tentando assaltar a casa (**Fig. 25e**) e o cofre que se encontra dentro ; a figura feminina corre em direção à porta, no interior, tentando barrar-lhes o acesso (**Fig. 25f**). Este filme é um *remake* do «The Lonedale Operator» de 1908, e é possível entender, a partir da comparação de ambos a tremenda importância que Griffith irá dar aos rostos das personagens.

Em «Birth of a Nation» (1915), filme que confirmará a maturidade das várias experiências desenvolvidas por Griffith nos anos anteriores, confirma a importância que este tem dado ao rosto. À medida que as elipses temporais e espaciais se aperfeiçoam no filme, os rostos ganham atributos expressivos cada vez mais densos, com maiores sutilezas e uma maior subjetividade. A câmara aproxima-se cada vez mais das personagens, e Griffith irá fazer um jogo intercalado de planos médios, grandes planos e planos gerais cada vez mais habilidoso. Aproximando os pensamentos da personagem e as suas preocupações e sentimentos, relacionando-os com o fluxo narrativo, estabelecendo uma relação mais próxima com o espectador através dos grandes-planos⁶⁸. Tendência que se irá desenvolver acentuadamente no decurso das suas realizações futuras.

No mesmo ano de «Birth of a nation», num sentido diferente, um outro filme que dará um enorme contributo ao grande-plano e ao rosto será o «The Cheat» de Cecil B. DeMille. Logo no início do filme as três personagens principais são apresentadas separadamente a partir de planos aproximados de tronco. O aspeto mais interessante desta primeira sequência prende-se com a iluminação dura que é oferecida ao rosto e com o tempo de exposição que lhe é dado⁶⁹. Cecil DeMille ao aproximar a câmara das personagens, centrando a iluminação no rosto, demorando-se nessa apresentação, está a estabelecer um acesso à interioridade de cada um deles⁷⁰. As personagens são apresentadas isoladamente, e as suas feições pretendem exprimir o carácter de cada um, independentemente das suas ações. Isto é perfeitamente evidente nos três planos

⁶⁸ “Griffith inventou a gramática das emoções através da sua expressiva montagem. O alcance focal da sua lente adquiriu uma função sentimental. Os grandes planos não só intensificavam uma emoção; eles deslocaram as personagens da república da prosa para o reino da poesia. Os momentos privilegiados de Griffith ainda se encontram entre os mais belos do cinema. Pertencem apenas a si, visto que estão para além da mera técnica. Griffith inventou esta «mera» técnica, mas também a transcendeu” [tradução do autor] (Sarris, 1996: 52).

⁶⁹ Este tipo de iluminação dura, em claro-escuro, era pouco usual na época. Contrariamente ao que se poderia pensar, as técnicas de iluminação usadas, em meados da primeira década estavam já bastante desenvolvidas. O tipo de iluminação tinha por objectivo primeiro o de criar uma luz neutra, tanto nas personagens como nos cenários, tentando aproximar-se de uma certa naturalidade luminosa o mais próximo possível da luz natural do dia. Este era o tipo de iluminação frequentemente usado por Griffith cujo objetivo era “sublinhar o *realismo* e a *verosimilhança* da *mise en scene* e a *legibilidade/visibilidade* do espaço representado, em consonância com a filosofia que rege a construção dos cenários, a disposição dos adereços, etc.” [tradução do autor] (Marzal, 1998: 216). Sendo que Cecil DeMille acabava de criar um novo modelo com «The Cheat» que tendia a integrar os efeitos de luz num novo modo de integração da narrativa, multiplicando a tensão dramática a partir desses efeitos contrastantes.

⁷⁰ Cecil cria retratos individuais. Cada indivíduo representado é acompanhado com os objectos que exaltam o seu carácter psicológico, tal como acontecia no Renascimento, com o retrato pintado.

(**Fig. 26a-c**), sendo que no último dos três, que é o da atriz Fannie Ward, ela está sentada, enquadrada em plano americano, e levanta-se, dirigindo-se para a câmara frontalmente (como em «Big Swallow»). Na sequência final, no tribunal, todas as reações que acontecem no decurso do julgamento, são dadas através das expressões faciais de todos os intervenientes da cena e dos pequenos movimentos e reações expressados e visíveis no rosto, através de um enquadramento sistemático do grande-plano⁷¹. Assim, acedemos permanentemente aquilo que cada uma das personagens pensa e sente no desenrolar dos acontecimentos, e sobretudo às suas reações interiores, apenas visíveis no rosto (**Fig. 27a-f**). Este filme, que levantou pouco entusiasmo nos Estados Unidos, foi recebido com uma enorme exaltação pelas vanguardas francesas, considerando-o uma obra-prima. Para Leon Moussinac, citado e comentado por Sadoul, dez anos depois da estreia, «The Cheat»,

era a única data que merecia ser gravada na história do cinema desde 1894 [...] Aquilo que os críticos europeus admiravam na obra de Cecil B. de Mille foi o uso sistemático do grande plano, a iluminação em claro-escuro, a montagem (Sadoul, 1963: 116).

1.2.2. Eisenstein vs. Griffith

Os cineastas russos dos anos vinte irão dar uma nova visão do uso do grande-plano e do rosto, através de um desenvolvimento ideológico da montagem. Sergei Eisenstein, que irá mais tarde criticar os grandes planos de Griffith, como «um mero aumento quantitativo» da imagem ao serviço da representação plástica e da objetividade, exige que o grande-plano não deva ser um mero elemento de descrição visual, mas que deva «significar», expressar, dar um significado capaz de multiplicar os efeitos emocionais na unidade do filme. A distinção do grande-plano de Griffith e do grande-plano de Eisenstein, para este, divergem desde logo no valor que lhe é atribuído ao próprio termo. Para os norte-americanos o termo «grande-plano» (*near* ou *close-up*; plano próximo), está ligado à visão, à escala, a uma ampliação de um objecto ou de um rosto, enquanto que o termo «grande-plano» em russo está ligado ao valor do que é visto, uma enfatização do que é particularmente essencial ou significativo, “exactamente como falamos de um *grande* talento, isto é, do que sobressai, por sua

⁷¹ Esta cena do tribunal, com os grandes planos de rosto a expressar os dramas de cada uma das personagens, pode ser entendido como uma espécie de predição de «A paixão de Joana d’Arc» (1928) de Dreyer.

significação” (Eisenstein, 2002: 207). Eisenstein define o cinema como uma «arte da justaposição». É a partir desta noção, que o grande-plano (sobretudo o grande-plano de rosto) é entendido como um elemento fundamental ao serviço da montagem, capaz de propor um salto qualitativo enquanto meio de revelar uma «concepção ideológica»⁷².

Se por um lado Griffith usa o grande-plano isolado enquanto elemento de exposição (o caso da chaleira de Dickens), através de uma montagem paralela simples e transparente entre planos, os russos encarregaram-se de, ao absorver os ensinamentos griffithianos, criar uma noção mais complexa da montagem. Com efeito, os realizadores russos pretendem que, quando um grande-plano se une a uma imagem completamente distinta, dessa contiguidade deva refletir, ainda, uma outra imagem ou *ideia* nova a cada um dos planos que se confrontam. Este conflito de planos (e no próprio plano) está ao serviço de uma unidade mais global de todo o filme. O grande-plano, neste processo, tem o papel fundamental de criar uma «abstração da representação do natural», ou seja, retirar ao plano o sentido do natural, da exposição narrativa, abstraindo-o, abrindo novas possibilidades para que, ao se confrontar com outros planos possa criar uma imagem mais poderosa e sintética, e especificamente cinematográfica. Segundo Eisenstein, esta foi uma reflexão que Griffith não chegou a compreender, e por isso em «Intolerance» (1916) a imagem do repetido plano-refrão de Lilian Gish balançando um berço (**Fig. 28**), como *Ideia* de unificação das quatro histórias paralelas do filme, permaneceu para sempre isolada. Segundo o cineasta russo, o uso fracassado deste plano residiu,

não na estrutura, nem na *recorrência harmónica à expressividade da montagem*, mas numa *visão isolada*, o que fez com que o *berço* de modo algum pudesse ser *abstráido numa imagem de épocas eternamente renascidas*, permanecendo, inevitavelmente, simplesmente um berço, suscitando a irritação, surpresa e desdém no espectador (Eisenstein, 2002: 210).

Servimo-nos de um exemplo dado por Eisenstein para compreendermos na prática a sua ideia de justaposição, agora especificamente para o grande-plano, através da união da montagem, enquanto criador de um salto qualitativo. Diz: “Em *Potemkin*⁷³ três

⁷² “O primeiro factor que nos atraiu no método do grande-plano foi a descoberta particularmente surpreendente: capaz de criar uma *nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas*” (Eisenstein, 2002: 207).

⁷³ «O Couraçado Potemkin» (1925).

grandes-planos isolados de três diferentes leões de mármore em diferentes posições foram fundidos num leão a rugir e, mais ainda, noutra dimensão cinematográfica incorporação numa metáfora: «As próprias pedras rugem!» (ibid: 218) (**Fig. 29**). Assim, a crítica de Eisenstein ao grande-plano de Griffith resume-se numa passagem:

O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Os seus grandes-planos criam a atmosfera, esboçam traços de personalidade, alternam-se nos diálogos das principais personagens, e os grandes-planos do perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith permanece sempre num nível de *representação e objectividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido e imagem* (ibid: 209).

1.3. PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA

Em 1916, ainda numa fase de infância do cinema, Hugo Münsterberg verá no grande-plano uma das ferramentas fundadoras e inovadoras desta nova arte. O seu livro, «The Photoplay», é a primeira tentativa sistemática de alicerçar o valor artístico do cinema. Baseia-se na nascente psicologia da percepção, a sua teoria é classicamente apresentada como defendendo uma analogia entre as técnicas fílmicas e os processos mentais. Parte da noção do grande-plano para desenvolver a oposição, entre teatro e cinema, e com isso proclamar a especificidade artística do filme. Assim, Münsterberg explica que o grande-plano de cinema exerce um paralelismo com a atenção humana. Ou melhor, o grande-plano reproduz o ato mental da atenção, objetivando-o e ampliando-o. Para Münsterberg, sempre que a nossa atenção é exercida sobre um objeto ou uma pessoa, e à medida que a concentração se dá, tudo o que está à volta desse objeto ou pessoa vai-se tornando progressivamente mais periférico e impercetível, irrelevante, ao ponto de ser extinto da nossa atenção. Independente do modo como o grande-plano se relaciona no filme, este processo é-lhe intrínseco. Descreve-o assim, através de um exemplo,

Um eclesiástico compra um jornal de notícias na rua, dá-lhe uma vista de olhos e fica chocado. De repente, vemos esse pedaço de notícias com os nossos próprios olhos. O grande plano amplia os títulos do jornal de modo a que estes títulos preenchem toda a tela. E, não é necessário que este enfoque da atenção se refira como uma palanca para o enredo. Qualquer detalhe subtil, qualquer gesto significante que eleve o sentido da acção, pode entrar no centro da nossa consciência ao monopolizar a cena por breves instantes [tradução do autor] (Münsterberg, 1916: 89).

No que respeita especificamente ao rosto, Munsterberg compreende que o grande-plano tem a capacidade de «aumentar estrondosamente» a sensação das emoções que se possam refletir na subtileza dos pequenos movimentos das feições, ao mesmo tempo que pode “trazer inúmeras nuances para a tonalidade do sentimento” (ibid: 113). Ao abordar a questão da representação das emoções através do rosto, entende ainda que existem emoções que são difíceis de representar em cinema, porque há um conjunto de reacções fisiológicas no rosto que são instintivas, como o empalidecer ou o ruborizar-se. É de salientar que Munsterberg releva ainda para o cinema a importância do papel da tipologia fisionómica do ator, quando diz, “o cinema pode ir buscar actores de entre qualquer grupo de pessoas para papéis específicos [...] No desempenho de um papel particular, a expressão dos rostos e dos gestos deve surgir de uma fisionomia particular do homem” (ibid: 114-115).

Duas concepções paralelas do grande-plano e do rosto irão surgir nos anos vinte, e irão ser aprofundadas pelos seus autores até à década de cinquenta. Nomeadamente a noção de fotogenia, desenvolvida por Jean Epstein, e a noção de fisiognomia desenvolvida por Bela Balazs.

Para Epstein, que parte da realização e reflexão fílmica, o grande-plano é um revelador psíquico ao serviço da fotogenia. O grande-plano ao ampliar as coisas e os seres (assim como as almas), revela-nos aquilo que não sabíamos existir nos objetos e nos seres: um suplemento fotogénico, misterioso, inefável. A imagem de um rosto projetada na tela, depois de ter sido captada pela máquina (lente), transforma-se num duplo do rosto real, um fantasma, uma outra e nova revelação desse rosto. Esse rosto vai expelir a sua alma através de pequenos vislumbres fotogénicos e vai provocar no espectador a surpresa de estar perante uma nova realidade que não era visível de outro modo, aumentando assim também a consciência que este tem da própria realidade. O grande-plano é o instrumento ao serviço desta visão da matéria. Um rosto em grande-plano é mais qualquer coisa que um simples rosto.

O grande plano atribui uma outra dimensão à familiar ordem das aparências. A imagem de um olho, uma mão, uma boca que preenche a tela – não apenas porque aumenta trezentas vezes mais, mas também porque a vemos isolada da sua comunidade orgânica – adquire o carácter autónomo de um animal. No entanto, este olho, estes dedos, estes lábios, são seres que possuem, cada um, as suas fronteiras, os seus movimentos, a sua vida, e o seu próprio fim. Eles existem por si mesmos [tradução do autor] (Epstein, 2014: 3).

Bela Balazs desenvolve uma reflexão teórica atribuindo ao grande-plano uma importância semelhante, mas por caminhos diferentes dos de Epstein. O grande-plano torna visível as coisas e os seres, dotando-os de uma alma. Essa alma da matéria é resultado do olhar aproximado da câmara, mas ao contrário de Epstein o grande-plano não nos revela a porção mágica do mundo, mas sim uma verdade que já existe nas próprias coisas, e que ao tornar-se visual e visível é revelada. O rosto é duplo, pois pertence ao desenvolvimento e impressão das marcas vitais nas expressões do rosto, e pertence a uma tipologia ou grupo de rostos: rosto de tipo étnico, de classe, de profissão, etc.. A partir deste pressuposto desenvolve a noção de fisiognomia do rosto: o rosto mostra-se mesmo na sua neutralidade, pois tudo aquilo que ele pode ser, já o é. Ao mesmo tempo, o rosto por ser visual e visível, na sua mobilidade, ele pode revelar várias expressões de vários sentimentos em simultâneo, que são apenas passíveis através da câmara e do grande-plano. Assim, o rosto não mente, permite aceder à verdade mais profunda do homem. Permite um acesso ao seu interior através das suas formas visíveis, exteriores, e por isso, ao contrário de Epstein que via no detalhe um elemento lírico, poético e estético, para Balazs, o rosto é sempre um elemento dramático do filme, quer o movimento das suas paixões seja visível, quer estando neutro, em extasia (*stasis*).

A partir de uma visão antropológica, Edgar Morin que vai conciliar estas duas posições, ao remeter o cinema para uma projecção mágica do mundo real, irá dar os nomes a esta qualidade animista do grande-plano em dotar as coisas e os rostos de uma alma, correspondentemente - «antropomorfismo» e «cosmomorfismo». O antropomorfismo tende a dotar as coisas de presença humana, a povoá-las de alma, onde “os objectos irradiam uma presença assombrosa, uma espécie de «maná» que é, simultaneamente ou alternativamente, riqueza subjetiva, potência emotiva, vida autónoma e alma particular” [tradução do autor] (Morin, 2011: 68). O cosmomorfismo tende a dotar o homem de presença cósmica. O rosto humano é espelho do mundo que o rodeia, por circular através dos objetos, os objetos que se relacionam com ele convertem-no em *médium*, “expressa as tempestades marinhas, a terra, a cidade, a fábrica, a revolução, a guerra [...] A grande corrente que tem cada filme suscita o intercambio dos homens e das coisas, dos rostos e dos objetos” (Morin, 2011: 68-69). A partir desta concepção, no filme, o rosto é paisagem, reflete e reflete-se em todo o lado. Assim, o antropomorfismo e cosmomorfismo (entendido por Morin

como metáfora, visto que concerne ao estado da alma compreendido através da alma do espectador, «projeção-identificação»), não são duas funções separadas, mas sim dois movimentos de uma unidade. Diz, “o universo fluido do filme supõe incessantes translações recíprocas entre o homem-microcosmos e o macrocosmos. Substituir alternativamente a pessoa pelo objecto é um dos procedimentos mais correntes do cinema” (ibid: 69). Consequentemente, para Morin, o ecrã enche-se de alma, está em todo o lado, o cinema oferece-nos o reflexo do mundo, o reflexo do espírito humano. O grande-plano é o instrumento ao serviço desta máquina de revelar a alma das coisas e dos seres. Sendo que o rosto é o espelho da alma, a alma é o espelho do mundo. O grande-plano tem ainda a capacidade de ver o mundo através da «abertura da alma», diz Morin, “o grande plano vê muito mais que a alma na alma, vê o mundo na raiz da alma” (ibid: 100). Faltava apenas saber que alma é esta, que tem no cinema esta impregnação que Morin defende através deste «mundo impregnado de alma, alma impregnada de mundo» que tende para o «antropo-cosmomorfismo» através da «projeção-identificação» dos espectadores (projeção afetiva). Mas a resposta parece desapontar em relação ao entusiasmo, pois parece definir-se menos como realidade autónoma que como uma abstração. Assim, para Morin, a alma é

essa zona imprecisa do psiquismo em estado nascente, em estado transformante; essa embriogénese mental em que se confunde tudo aquilo que é distinto, em que tudo aquilo que se confunde está em estado de distinção no seio da participação subjetiva. A alma não é mais que uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, os processos químicos na sua materialidade nascente ou na sua residualidade decadente. O homem não tem alma. Tem alma... [tradução do autor] (Morin, 2011: 101).

De qualquer das formas estas três conceções constituir-se-ão como as únicas noções do rosto em grande-plano de todo o cinema, as suas repercussões chegarão desta vez já nos anos oitenta por um filósofo, que já tinha desenvolvido o problema da figuração do rosto num outro momento⁷⁴.

Gilles Deleuze irá dar um novo impulso às teorias cinematográficas e às ideias sobre o grande-plano de rosto de Balazs e Epstein ao desenvolver no seu livro «imagem-movimento» a questão da «imagem-afecção». Diz, “a imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto...” (Deleuze, 2009: 137). Distingue os dois polos do

⁷⁴ Referimo-nos a Gilles Deleuze e ao seu trabalho desenvolvido em parceria com Félix Guattari em «Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2» onde dedica um capítulo sobre o rosto intitulado «Ano zero-rostidade». Iremos estabelecer uma passagem por este texto no capítulo 3.1, parte III.

afecto: o «Poder» e a «Qualidade». O rosto é privilegiado por conter a afeição, a interioridade e a subjetividade. No curso do filme o rosto é a manifestação momentânea e eterna dos sentimentos interiores que refletem o actor, o ser humano. O grande-plano de rosto não é portanto uma questão de enquadramento, mas uma questão de qualidade, algo que lhe é intrínseco⁷⁵.

Assim, o rosto em grande-plano, por comprometer sempre o fluxo do movimento fílmico - pois ao ser apresentado isoladamente e por ser significativa *per si*, anula o espaço envolvente - cria uma Entidade, (que Balazs denominou de «fisiognómica» e Epstein de «fotogénica» ainda que com pressupostos diferentes entre si). Ou seja, o rosto no sentido que Deleuze lhe dá, é ao mesmo tempo uma placa nervosa imóvel que reflete e é refletora, e um local privilegiado da expressão afetiva através dos seus micro-movimentos intensivos. Tal como um relógio de parede, onde existe o relógio enquanto objeto imóvel, neutro («superfície recetível imóvel; nervo sensível»), que apenas exhibe os seus contornos reais em função do movimento intensivo dos ponteiros (tendência motriz) e que no final, enfim, produz uma unidade temporal e significativa. Estes dois polos do afeto - o nervo sensível que exprime uma qualidade, comum a várias coisas diferentes e a tendência motriz que exprime um poder capaz de fazer passar uma qualidade a outra - são por Deleuze desenvolvido com dois exemplos, ao distinguir o grande-plano de rosto usado por Griffith e o grande-plano de rosto usado por Eisenstein (de que falámos acima). Sendo que, no primeiro caso os rostos exprimem um pensamento - «o que pensas?» e no segundo exprimem um sentimento - «o que sentes?». Estes dois modos de mostrar o rosto em grande-plano não são exclusivos a um e a outro, nem um e outro fazem uso exclusivo de cada um deles, até porque cada rosto se pode multiplicar e passar de um estado a outro, mas, no essencial, como dirá Deleuze:

Sem dúvida que um dos pólos prevalece em tal ou tal autor, mas é sempre de uma maneira mais complexa do que poderíamos à primeira vista supor. [...] É evidente que cada autor privilegia sempre um dos dois polos, rosto reflexivo ou rosto intensivo, mas que também se dá os meios de aceder ao outro polo (Deleuze, 2009: 143-144).

⁷⁵ “pelo que não faz nenhum sentido distinguir os grandes planos e os muito grandes planos, ou «inserts», que mostrariam só uma parte do rosto. Em muitos casos também não faz sentido distinguir entre planos aproximados, americanos e grandes planos” (Deleuze, 2009: 150).

Deleuze irá ainda acrescentar um outro aspeto ao grande-plano, em parte herdado de Balazs, de Epstein (e de Morin), que é a qualidade que os objetos têm de exprimir rostos, e que designará por «rostidade». Os objectos “são portadores de acontecimentos ideais que não se confundem exactamente com as suas propriedades” (ibid: 151), pelo que uma qualquer parte do corpo - uma orelha, um queixo, um ventre, assim como qualquer outro objeto, em grande-plano - são traços de «rostidade» porque exprimem o afeto. Neste sentido, entre um grande-plano de um objeto ou um rosto não existe distinção. Ao estar isolado e perder as suas coordenadas espaço-temporais, cada um deles tem a capacidade de exprimir uma Entidade, um afeto. Deleuze vai declaradamente encontrar esta noção em Epstein quando este afirma:

Um grande plano do olho já não é o olho, é Um olho: isto é, o cenário mimético em que aparece inesperadamente a personagem do olhar... [...] E um grande plano de um revólver deixa de ser um revólver, passa a ser o personagem-revólver. Por outras palavras, o impulso no sentido de - ou remorso por - um crime, um fracasso ou um suicídio. É tão sombrio como as tentações da noite, brilhante como o clarão do ouro cobiçado, secreto como a paixão, atarracado, brutal, pesado, frio, desconfiado, ameaçador. Tem um temperamento, hábitos, memórias, uma vontade, uma alma [tr. do a.] (Epstein, 20012: 295-296).

É sobre esta ideia de Entidade que surge a imagem-afeção:

O afecto é a entidade, isto é, o Poder ou a Qualidade. É um exprimido: o afecto não existe independentemente de qualquer coisa que o exprime, embora se distinga completamente dela. Aquilo que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objecto rostizado) [...] Em resumo, os afectos, as qualidade-poderes, podem ser captados de duas maneiras: ou como actualizados num estado de coisas ou como exprimidos por um rosto, por um equivalente de rosto ou por uma «proposição» (Deleuze, 2009: 151,153).

A imagem-afeção é assim a qualidade ou o poder, uma consciência imediata, enquanto possibilidade por si mesmo considerada, sem outra referência exterior, como na proposição de Charles Peirce: “é por exemplo um «vermelho» tão presente na proposição «isto não é um vermelho» como em «é vermelho» (ibid: 152). O ressurgimento das teses de Balazs e Epstein (que pareciam já extintas), levará Deleuze a uma afirmação que se tornou icónica: “Não há grande plano de rosto. O rosto é o grande plano” (ibid: 154). Quando Deleuze afirma isto está a pensar num aspecto, é que as três funções fundamentais de um rosto, a saber: individuante (reflete a singularidade do indivíduo); socializante (enquanto representante de uma tipologia de

rosto ou de grupo fisionómico); e relacional e comunicante (relaciona-se consigo mesmo e comunica com outros) - perde-as quando se apresenta em grande-plano. A tese deleuziana levará o rosto em grande-plano à abstração, a uma ideia de vazio, por se tornar máscara (rosto inumano) e se deixar de ver, onde sobrevive apenas o afeto: “Tal é a imagem-afeção: ela tem por limite o afecto simples do medo e a extinção dos rostos no nada” (ibid: 157). E isto é fundamentalmente válido para um tipo de cinema contemporâneo onde o rosto se torna vazio, cujo filme de Bergman, «Persona» (1966) se torna paradigma. Mas não adiantemos mais agora sobre este último particular, pois ainda nesta parte II do nosso texto voltaremos a ele, no capítulo 5.

Elsaesser ao propor a relação do grande-plano com o espectador, revisitando os autores que temos vindo a citar, a partir de uma visão teórica e psicológica do estudo fílmico, desenvolve a ideia de *cinema enquanto espelho e rosto* num capítulo do seu livro «Film Theory: an introduction through the senses». Elsaesser entende que o grande-plano teve um contributo determinante na mudança de relação que o espectador tinha com o filme do cinema clássico e com o filme do cinema contemporâneo. Analisa o contributo dado por autores como Balazs no fascínio do grande-plano de rosto para a criação de um estado ideológico do rosto. O ressurgimento das ideias sobre o grande-plano de Balazs e Epstein a partir do livro de Deleuze irá provocar uma viva discussão teórica sobre o rosto e o grande-plano em vários críticos e realizadores. Desde que, a partir da teorização e significação do rosto, o grande-plano permitiu descobrir aquilo que não sabíamos que existia - essa qualidade escondida no canto da boca, no olhar, essa multiplicidade e latência de significados de nós mesmos (que tanto Balazs como Epstein preconizavam) - o grande-plano habilitou o espectador a ver o mundo, não apenas através de um suplemento inefável e desconhecido (como a fotogenia e fisiognomia), “mas também a ver-se a si próprio como num espelho” [tradução do autor] (Elsaesser, 2010: 59). Ou seja, o grande-plano ao mostrar o rosto, “dá ao mundo a capacidade de nos olhar de volta” (ibid). O que o rosto e o grande-plano partilham, depois de Deleuze, é que são ambos essa presença: uma superfície que é sensível e legível ao mesmo tempo, que produz uma Entidade. O rosto considerado como imagem-afeção (deleuziana) e o grande-plano produzem um paradoxo de imobilidade, o rosto enquanto médium expressivo reduz drasticamente a sua mobilidade. Ao mesmo tempo que produz um

paradoxo de escala e tamanho para com os espectadores: “O grande plano de rosto está demasiado próximo e demasiado grande, isso produz um certo tipo de vazio, porque a proximidade do grande plano não permite recuar” (ibid: 81). Elsaesser entende ainda que a perda da transparência da imagem no cinema contemporâneo em relação ao cinema clássico foi,

umentada e resolvida pelo aparecimento do rosto [...] Nós olhamos para um rosto na tela, e com isso para o nosso próprio olhar, agora com uma força transitiva. Ao mesmo tempo, o espectador está acostumado a identificar-se com o olhar dos outros e usa-o para se misturar com o olhar na tela de modo a evitar o olhar sobre si próprio, Dentro desta constelação, o grande plano oscila entre uma maior auto-reflexividade onde a posição do próprio espectador é acentuada e uma identificação é aumentada, onde cada qual é entregue a outra personagem. O rosto torna-se assim um objeto de representação bastante instável, ao ponto de assinalar o colapso da representação em perspectiva [tr. do a.] (ibid: 80).

Tudo isto põe em causa, para Elsaesser, a posição da câmara na sua relação com o corpo e a noção clássica de «câmara à altura dos olhos».

2. O ROSTO NARRATIVO

A distinção entre o chamado cinema primitivo e o cinema clássico ainda hoje provoca algumas discussões entre os historiadores. Situar um momento concreto ou uma obra concreta com o objetivo de procurar nela todos os aspetos dessa distinção pode ser muitas vezes uma simplificação do problema. Por outro lado, esse exercício permite uma aproximação objetiva a questões particulares (como é o nosso caso com o rosto). Por isso, e sabendo de antemão que qualquer inovação artística estará quase sempre sujeita a um grande número de fatores e circunstâncias diretas e indiretas em relação ao objeto e aos seus criadores, entendemos que não devemos perder muito tempo nessa discussão historiográfica. Assim, naquilo que respeita o nosso estudo do rosto partiremos de um princípio mais generalista, a saber, o de que «Birth of a Nation» (1915) de David Wark Griffith se afigura como o filme que condensa uma mudança de paradigma entre um cinema que existia antes e que existirá depois, e que essa mudança se deve, quer a uma nova forma de pensar a produção cinematográfica (Sadoul, 1963) quer, e sobretudo, a uma progressiva «integração narrativa» (Gunning, 1994). O *rosto narrativo* (assim intitulado por Aumont) está portanto no centro dessa mudança, de um cinema primitivo para um cinema clássico (convencional).

2.1. O ROSTO PRIMITIVO

Aquilo que parece determinar a grande qualidade do cinema primitivo é o movimento. Imagens em *perpetuum* movimento na pantalha a preto e branco; o grão que se move como um formigueiro, acelerados bruscos, saltos visuais e acima de tudo o gesto do ator. O ator deste primeiro cinema utiliza um gesto exagerado para transmitir uma emoção, a mimica é uma espécie de signo que acarreta um determinado código. De certa forma o cinema primitivo foi aquele que elaborou uma aparente convenção de uma comunicação não verbal do corpo e do rosto⁷⁶. Esta comunicação não verbal,

⁷⁶ Em meados do séc. XIX François Delsarte criou uma convenção de gestos corporais com significações práticas, destinada aos atores de teatro. O seu trabalho foi muito influenciado pela fisionomia tradicional. Delsarte não deixou escritos, mas os seus discípulos difundiram os seus ensinamentos. O sistema de Delsarte chegaria aos Estados Unidos através da atriz de teatro Genevieve Stebbins que lecionaria o seu método. Em 1886 o sistema de expressão dramática delsartiano circulava numa edição em livro, que mais tarde seria determinante para toda a representação do ator de cinema. Como confirma Aumont, “a interpretação do ator de cinema primitivo, particularmente o americano, foi, assim, idealmente, e através de Delsarte, o último herdeiro dos fisiognomistas. Os primeiros dez ou quinze anos do cinema americano viram assim o domínio de um estilo de interpretação

quer do corpo quer do rosto, tem uma herança direta dos estudos das fisiognomias. A antiga arte da fisiognomia tem no cinema o seu ultimo retiro, que ao contrario do teatro por exemplo, como aponta Munsterberg,

O cinema pode ir buscar atores de entre qualquer grupo de pessoas, para papéis específicos. Não necessitam de nenhuma arte do diálogo nem de adestramento. A maquilhagem dos atores de teatro, que é usada de modo a atribuir-lhes um carácter específico, é no entanto, menos necessária para a tela. A expressão dos rostos e os gestos devem surgir da fisionomia do homem que desempenhe um determinado papel. Se o cinema necessita de um pugilista brutal para um campo de minério, o produtor não vai, como o encenador de teatro, tentar transformar um actor, limpo, profissional e elegante num bruto vulgar, mas ele irá procurar até encontrar alguma criatura que tenha a aparência de quem veio de um campo de minério ou que tenha pelo menos algum troféu de luta (marca, cicatriz) que tenha sido resultado de um soco numa orelha [tradução do autor] (Munsterberg, 1916: 118).

Esta ideia fisiognómica irá prevalecer para sempre no cinema, com mais ou menos relevância, com maior ou menor crença, e tanto para as estrelas ou para os papéis principais como para os papéis secundários ou figurantes. O ator de cinema empresta à sua personagem um carácter psicológico através dos seus caracteres fisionómicos⁷⁷. Será preciso esperar por uma evolução estética da *mise en scene*, nomeadamente com a aproximação da camara em relação aos atores, e a banalização do grande-plano, para isto se tornar cada vez mais determinante. De qualquer das formas a aparência física do ator é já um aspeto decisivo no cinema primitivo, embora o seu rosto e o seu corpo participem da mesma criação de sentido. O rosto primitivo está assim confinado ao corpo que o suporta, são um só, e estão sempre em movimento. Este rosto apresenta-se transparente e legível⁷⁸. O grande-plano, anulador de toda a dimensão espacial, apenas é usado pontualmente. Entendido ainda, menos monstruoso do que de mau

«semafórico», caracterizado por gestos amplos (para ser facilmente perceptíveis em plano geral) e muito codificados: dupla característica da pantomina delartiana, com as mesmas exigências da perceptibilidade e da não ambiguidade” [tradução do autor] (Aumont, 1998: 71). (Ver: DELSARTE, François - *Delsarte system of dramatic expression*. Edited by STEBBINS, Genevieve. New York: Edgar S. Werner, 1886).

⁷⁷ “A lei fisiognómica determina naturalmente o actor de cinema; representar, antes ainda de forjar uma expressão, é oferecer à câmara a evidência de um rosto no qual estão inscritas de antemão todas as emoções; definir assim a interpretação é evitar ter de a questionar: «Greta is Garbo is Garbo is Garbo» (Charles Affron)” (Nacache, 2012a: 45).

⁷⁸ “Esta legibilidade afeta em bloco o corpo e o rosto, que devem significar simultaneamente. Por isso o rosto primitivo tem um estatuto legítimo, e apenas um, que é o de estar preso ao corpo, e ser mostrado ao mesmo tempo que ele. Tudo o resto é ilegítimo” [tr. do a.] (Aumont, 1998: 69).

gosto ou obsceno, o grande-plano vai ser alvo de censura⁷⁹. Na verdade aquilo que o grande-plano punha em causa era a transparência da legibilidade deste primeiro cinema. Porque um rosto cortado do corpo ou do espaço onde o corpo se encontra é, por assim dizer, apresentado à parte, perdendo-se a leitura do todo. É de certo modo criado um repouso, uma stasis que interrompia este *perpetuum* movimento do cinema primitivo. Assim, aquilo a que o corpo-rosto primitivo se presta com maior intensidade é a um culto do gesto. Culto que irá prevalecer durante todo o período do cinema mudo, com uma progressiva «naturalização do gesto» e que irá sofrer uma profunda rutura com o aparecimento da fala no cinema⁸⁰.

Tom Gunning elabora um estudo sobre o cinema primitivo rompendo com a ideia de que o cinema dos primeiros tempos se afigura como a infância de uma arte⁸¹. Entende que este primeiro cinema continha uma conceção diferente da forma narrativa, espacial e temporal. Examina também o contexto da produção e da receção dos filmes. Entende que o cinema dos primeiros tempos se divide sobretudo em dois períodos: o primeiro, que se denomina por «cinema de atrações», diz respeito à herança direta que o cinema herda dos espetáculos públicos da época; a segunda, refere-se a uma progressiva «integração narrativa» e que diz respeito a um desejo por parte da indústria em atrair uma nova audiência, através do discurso narrativo. Para

⁷⁹ “em contextos tão diferentes como os do cinema americano ou russo, foi possível tomar nota de proibições muito semelhantes formuladas contra o grande-plano por parte de críticos preocupados em não deixar permitir que o cinema violasse um certo bom gosto tradicional e genérico” [tr. do a.] (Aumont: 1998: 69).

⁸⁰ “Menos que a presença, o gesto perturba e fascina, objecto de culto durante a quase totalidade do período mudo. Descobrimos uma língua nova, mais poderosa que as palavras, e mais ainda quando se emancipa do excesso de expressividade. A linguagem do corpo e da cara é tão mais admirada quanto o gesto aprende a tornar-se inútil, a só valer por si, pela expressão, pela beleza plástica” (Nacache, 2012a: 22).

⁸¹ Em «D. W. Griffith and the origins of american narrative film», Tom Gunning analisa a estrutura narrativa dos filmes de Griffith, realizados no período de 1908-1909 (primeiro período da Biograph) com o propósito de os situar no seu contexto histórico de produção e receção. Para Gunning o cinema de Griffith não é apenas uma consequência do seu génio, mas sim uma resposta às transformações e pressões da indústria cinematográfica da época e ao papel que o cinema vinha adquirindo na sociedade americana. Assim, entende que os realizadores e os exibidores tinham consciência de que o cinema deveria afastar-se das classes operárias para ganhar o patrocínio da classe média. A indústria passou a alegar que o cinema deveria servir como um meio pedagógico para as classes trabalhadoras, e com “o desejo de ganhar o respeito da classe média que surgiu pouco depois da primeira explosão dos nickelodeon, provocou o discurso narrativo do cinema” [tradução do autor] (Gunning, 1991: 89) capaz de fazer corresponder os valores ideológicos esperados pela burguesia. E que os primeiros filmes de Griffith na Biograph representaram este movimento de tentativa de elevação cultural do cinema, assim, “a excitação do cinema de atrações (designação do cinema primitivo) foi transformada em dramas familiares, e o sensacionalismo de feira foi convertido numa resolução de suspense através da montagem paralela. Os filmes de Griffith preservaram uma experiência hedonística, providenciando emoções que a audiência da classe média aprendera a aceitar e desejar. Mas antes de serem seduzidos pelo prazer, os espectadores de classe média tinham que se sentir encorajados a entrar nos nickelodeons. O papel narrativo do cinema foi o de substituir o papel da novidade de feira” [tradução do autor] (ibid: 90).

Gunning, este segundo momento está na origem daquilo que mais tarde se irá chamar de cinema clássico. Neste sentido Griffith é o pai do cinema clássico, não apenas pelas questões estéticas e formais que levanta no seu grandioso «Birth of a Nation», mas por tudo o que envolve o filme, do ponto de vista da produção e do legado que deixou para os novos realizadores e para a nova indústria prestes a nascer: Hollywood.

O cinema dos primeiros tempos, chamado aqui de “primitivo” (em relação ao cinema posterior), possuía a sua própria lógica interna, muito diferente daquela que mais tarde se tornará o cinema dominante - o cinema clássico. De todos os modos, deve-se assumir que o cinema dos primeiros tempos é um cinema muito heterogéneo, onde podemos destacar uma série de características próprias: ausência de profundidade psicológica da personagem, austeridade do quadro, fragmentação do discurso fílmico, o olhar do ator para a câmara, ausência de cinema narrativo, etc.. E, dentro destes e doutros traços, houve ainda evoluções com equilíbrios e tendências distintas de país para país, de região para região. Este primeiro período do cinema é também a época onde se criam a pouco e pouco as primeiras corporações de produtores cinematográficos, que no caso americano irão mais tarde dar lugar a Hollywood. E de certa forma, algumas das evoluções estéticas passam a estar cada vez mais determinadas pelos meios de produção em que estão inseridas. José Mascarello identifica, por exemplo, como é que de produtora para produtora, e de país para país variava a convenção da posição que a câmara deveria ocupar em relação ao objeto a filmar. Diz,

alguns filmes de 1905 a 1908 da Pathé eram rodados com a câmara na altura da cintura do cineasta, ao passo que a maioria dos filmes feitos nos EUA eram realizados com a câmara na altura dos ombros do operador (Mascarello, 2006: 42).

Em relação ainda ao enquadramento Mascarello diz que

até 1908, a maneira mais comum de enquadrar uma cena era mostrar o corpo inteiro dos atores, deixando um espaço em baixo e em cima dos personagens (*long shot*). Mas, a partir de 1909, os cineastas começam a colocar a câmara mais perto dos atores, para tornar mais visíveis suas expressões faciais (Mascarello, 2006: 41).

Este aspeto é determinante para a compreensão do rosto. De facto, à medida que o cinema primitivo se vai sistematizando e articulando melhor as suas descobertas e inovações, a câmara aproxima-se cada vez mais do objeto filmado, aproxima-se cada

vez mais do ator e do seu rosto. O rosto primitivo, do corpo inteiro ou do corpo-rosto, vai-se transformar numa nova conceção. Esta aproximação ao rosto, segundo Jaques Aumont, está em parte associada a uma emergente necessidade da indústria do cinema, a uma vontade em criar um *efeito-glamour* nos rostos dos atores. Progressivamente, este efeito sobre o rosto do ator/atriz, adquire um papel cada vez mais relevante no sucesso de bilheteira, sobretudo nos E.U.A.. Este *efeito-glamour* ou *encantamento* tem origem na fotografia de publicidade dos filmes, e embora seja a partir daqui que se dá a sua generalização, com o tempo irá ser explorada cada vez mais no seio dos filmes a partir do uso de efeitos luminosos e da montagem. O *efeito-glamour* reforça assim o mito nascente da estrela, que passa da placa fotográfica para a placa fílmica, onde o ator aparece quase divinizado⁸² (**Fig. 30a-c**). Segundo Aumont, ele será ainda explorado pela iluminação das roupas, na maquilhagem, nas poses, e de maneira mais geral em todos os efeitos de dramatização luminosa⁸³.

2.1.1. O rosto convencional⁸⁴

Se existe uma standardização cinematográfica, é preciso procurá-la primeiro onde se denominou durante muito tempo, onde ainda hoje continua a emergir do passado, no cinema clássico. Tal como a modernidade, o classicismo cinematográfico não se deixa confinar em datas, em definições. Pode ser definido pela ficção, pela mise en scene e pela dramaturgia, pela transparência, pela adequação entre um modo de produção e um modo de visão, pela excelência do meio, tanto faz: cada um tem a sua definição, mas o cinema clássico existe, e é americano [tradução do autor] (Aumont, 1998: 48).

«Birth of a Nation» para além de significar a consolidação da fórmula da longa-metragem nos Estados Unidos, representa uma síntese de todos os recursos fílmicos que Griffith tinha experimentado durante anos a trabalhar para a Biograph Company (1908-1912). Do ponto de vista da realização, hoje sabe-se que Griffith durante esse

⁸² “São estes momentos de acentuação das expressões, e é frequente ver como neles o rosto se fixa num catálogo de expressões estandardizadas que a iconografia da estrela tornou quase consubstanciais. Mais frequentemente o filme disseminará, autonomizando os procedimentos materiais do glamour, independentemente do seu uso” [tr. do a.] (Aumont, 1998: 67).

⁸³ “Ao afetar todos os aspetos da mise en scene, o glamour converte-se numa característica geral de todo o estilo hollywoodense” (ibid).

⁸⁴ Usamos aqui o termo «Convencional» em substituição do termo «Ordinário» usado na tradução espanhola do livro de Aumont, por entendermos que em Portugal este termo adquire conotações negativas que poderiam induzir em erro, assim usamos aquele que sendo sinónimo nos parece mais imparcial.

período não foi propriamente o inventor de qualquer elemento gramatical da linguagem cinematográfica. Foi mais bem aquele que articulou de uma forma igualmente inovadora todos esses elementos já antes descobertos. De certo modo, a sua maior originalidade foi o das ações paralelas ou montagem alternada. Esta é a tese defendida por George Sadoul, que diz:

Os historiadores apresentam Griffith como um deus, que arrancou a linguagem cinematográfica do nada. Porém os quatrocentos filmes por ele dirigidos entre 1908 e 1912, não são todos inteiramente originais. [...] O grande mérito do mestre durante esses anos de trabalho na Biograph foi de assimilar as descobertas esparsas de várias escolas ou realizadores e sistematizá-las. Mas até 1911, e apesar do que se escreveu, Griffith parece ter tratado todas as suas cenas em planos de conjunto, apenas mais aproximados que os de Méliès. A sua originalidade manifesta-se por uma pesquisa na montagem alternada, mas não sem a decupagem de uma mesma cena numa série de planos (*Corner in Wheat*). [...] Em 1911, porém o seu estilo metamorfoseia-se. Em *Lonedale Operator* alia a montagem alternada e o salvamento de último instante a uma decupagem nervosa e bem ritmada, utilizando enfim os planos americanos e, excepcionalmente, alguns grandes planos aproximados de acessórios (*inserts*) (Sadoul, 1963: 99).

Em relação às ações paralelas ou montagem alternada dirá Briselance e Morin

é David Wark Griffith quem, logo no seu primeiro filme, descobre o segredo das ações paralelas. [...] Griffith sabe controlar as ações, incluindo as que o filme não mostra, quando as personagens são colocadas entre parêntesis durante o tempo em que o cineasta descreve outras personagens noutras ações que fazem parte da história. É o primeiro a tomar consciência de que, quando se deixa uma ação e as suas personagens para mostrar outra ação que se desenrola em simultâneo com outras personagens, é necessário subtrair a duração dessa segunda ação à duração da primeira, quando esta regressa ao ecrã [...] Com *As Aventuras de Dollie*, David Wark Griffith percebeu como criar uma narrativa complexa no cinema; trata-se de um avanço espectacular e o contributo do cineasta é fundamental (Briselance; Morin, 2011: 101-102).

Em relação ao grande-plano, Griffith utiliza-o pela primeira vez segundo estes autores, e como já afirmamos acima, em «O Coração do Avarento» de 1911 e depois em «Um Inimigo Escondido» (1911). Neste segundo, “o único grande plano do filme é o plano de um objeto, um revólver ameaçador na mão com luvas negras de uma criada traidora, que aparece pelo buraco feito num tabique” (ibid: 108).

Em ambos, diz Briselance e Morin,

o grande plano está ainda reservado aos objectos, como era usual na altura. Será necessário esperar por *Birth of a Nation* para que o cinema possa descobrir a beleza intemporal dos planos aproximados psicológicos ou dos grandes planos que sublinham as reacções íntimas de uma personagem pela magia dos seus enquadramentos e revelam a alma nas suas múltiplas facetas, as qualidades e os defeitos, os medos, vaidades e dilemas. Muito antes dos outros cineastas, Griffith apresenta rostos soberbos, perturbados e perturbadores, ternos e enternecedores, e também uma galeria de semblantes invejosos e cruéis (ibid: 109).

É conhecida a atenção que Griffith dava à escolha dos seus atores e sobretudo à importância que o carácter fisionómico de cada um deles poderia trazer para a psicologia da personagem. Acreditava no rosto e nas suas expressões dos sentimentos como um lugar de acesso ao «interior» da personagem. Neste sentido o grande-plano vai representar o espaço mais idóneo por onde é possível mostrar esses sentimentos. (**Fig. 31a-h**). Em 1917 num artigo publicado no *Motion Picture Classics* intitulado «What i demand from movie stars» dirá Griffith, “hoje em dia os grandes planos são essenciais em qualquer filme, já que uma aproximação às feições do Actor comunicam o seu pensamento íntimo e transmite-nos uma emoção que nunca poderia sugerir uma cena multitudinária” [tradução do autor] (Griffith, 1917 *apud* Marzal, 1998: 326).

No essencial, o rosto clássico vai estar inserido neste contexto. O cinema de integração e de estrutura narrativa, criado e explorado por Griffith, irá progressivamente, e no futuro, dotar o rosto de um sentido comunicacional. O rosto clássico comunica entre planos, espaços, tempos, personagens, ações. Comunica de várias formas, mas uma das suas características de base é a acção. É o rosto das elipses permanentes. Griffith não inventou este rosto convencional, nem poderia, mas ao criar um sistema coerente de uma estrutura narrativa articulada em ações paralelas e elipses espaço-temporais colocou o rosto no interior desta estrutura e obrigou-o a integrá-la com a mesma fluidez com que todos os outros aspetos da realização a totalizaram. Sendo que o rosto, como qualquer outro elemento dramático, nunca deverá por em causa a unidade e a fluidez desta articulação sistemática. Assim, ao integrar-se na unidade fílmica, ele tornar-se-á ao mesmo tempo o mais visível e o menos expressivo possível. Porque o seu papel é o de gerar sentido, exige-se-lhe clareza, portanto ele deve ser compreendido pelo espectador, deve ser um meio para estabelecer o sentido, de um plano a outro, de um conjunto de planos a uma

sequência, da sequência ao espectador. Este rosto terá a sua maturidade, o seu ponto alto, já com os filmes falados do cinema clássico dos anos trinta e quarenta.

Os cineastas russos desde cedo se interessaram pela obra de Griffith, sobretudo pela sua montagem, embora com outros interesses⁸⁵. A Lev Kulechov devemos as suas experiências relacionadas com o rosto. O chamado efeito Kulechov desenvolvido no início dos anos vinte apresentava-se em três montagens da seguinte forma: Um-mostrava um plano de um prato de sopa, e a seguir um grande-plano de rosto de um ator; Dois- um plano de um caixão com uma menina aparentemente morta, seguindo-se um grande-plano do rosto do mesmo ator; Três- um plano de uma jovem mulher atraente e seminua deitada num sofá, seguindo-se novamente um plano de rosto do mesmo ator⁸⁶. Esta experiência havia sido projetada à época e ao que parece as reacções foram consonantes. Na primeira experiência o rosto do actor expressa a fome, na segunda a tristeza e na terceira o desejo (**Fig. 32**). Ora, o interesse está no facto de que o plano de rosto do ator - o mais neutro ou inexpressivo possível e que se apresenta nas três montagens - é sempre o mesmo. Kulechov demonstra assim nas suas experiências que o significado de uma sequência de imagens pode depender da relação subjetiva que é estabelecida entre a leitura que cada uma das imagens promove no conjunto. O rosto assim entendido adquire expressividade múltipla. Mesmo quando se encontra imobilizado e inexpressivo, ele ganha atributos qualitativos. Ao mesmo tempo esta relação de imagens cria uma dimensão ficcional global. Ou seja, podemos ler por contágio uma expressão no rosto que não existiria: a fome, tristeza e desejo. E por outro lado podemos “compreender uma lógica do olhar e restituir uma mais ou menos complexa situação diegética” (Aumont, 1998: 52). Esta é a tese esboçada por Aumont em relação ao efeito Kulechov, sendo que o primeiro aspeto é

⁸⁵ “Escapando à lógica de um cinema narrativo de essência romanesca, os cineastas soviéticos fazem, desde a década de 1920, convergir as suas pesquisas para uma utilização da montagem diferente daquela que era proposta pelo cinema estrangeiro, e pelo cinema americano em particular. Mais especificamente, é a noção de planificação, que está em jogo, e que rejeitam no todo ou em parte, bem como a noção, mais difusa sem dúvida, da história como objecto do cinema. A recusa de um cinema que seria puro divertimento, de um cinema que não mostrava as realidades políticas e sociais complexas (cinema cujos meios estéticos, sobretudo, seriam por natureza incapazes de as mostrar), associada a uma pressão ideológica extremamente consequente deram a essas tentativas, a essas experiências, um aspecto de sistema cuja repercussão se acentuou com o tempo” (Amiel, 2011: 72-73). Não deixa de ser interessante constatar que algumas das ideias mais relevantes para o rosto convencional, e sobretudo para o período do cinema mudo, tenham surgido daquele lado do globo terrestre.

⁸⁶ A experiência que descrevemos, que é também a mais conhecida é desenvolvida com o rosto do actor Ivan Mosjukin, e que está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc.

hoje um pouco mais difícil de comprovar, o autor formula uma caricatura sobre o assunto:

Esta ambiguidade é muito valiosa. Delimita com muita exactidão ainda que de um modo muito esquemático, a divisão entre dois valores do rosto, entre os quais oscila constantemente o cinema do período mudo. Se não se temesse o lado simplista de uma dicotomia como esta, poder-se-ia etiquetar esses dois valores como um valor de uso e um valor de troca: um valor de uso que faz do rosto um objeto excepcional, um lugar de expressividade tendencialmente imóvel (não é o rosto que se move, já que não é mais que uma superfície destinada a recolher, para inscreve-lo, aquilo que difundirá no mundo-diegético-circundante); um valor de troca que, pelo contrário, converte-o num puro operador de sentido, de narração e de movimento, o pivot da narratividade e do vínculo da diegese. Em ambos os casos, o actor, o seu corpo e inclusivamente o seu rosto é esquecido, em benefício de uma abstracção [tr. do a.] (ibid: 53).

Voltemos um pouco atrás, dizíamos acima que o rosto que aqui denominamos de convencional se tornou mais legível em relação aquele que denominamos de rosto primitivo. Tornou-se mais legível porque se deixa ver mais de perto - questão da *mise en scene* e da colocação da câmara no espaço - e porque se deixa ler sistematicamente. Porque passou a ser usado acentuadamente como um elemento de relação dialéctica numa estrutura narrativa mais ou menos coerente. Mas se o rosto é visto, ele também vê, tal como foi sugerido no efeito-Kulechov.

2.1.2. O rosto também vê, e fala

O corpo/rosto do ator do cinema primitivo enquadrado em plano médio ainda continha uma relação directa com o olhar do espectador. Este rosto conservava uma frontalidade do olhar do ator para a câmara. Exercia um diálogo com o público que no fundo era ainda uma herança dos espetáculos populares, ou do teatro por exemplo. Esta frontalidade do olhar, será banida do cinema clássico. Será inclusivamente uma das convenções de Hollywood: o ator nunca deve olhar para a câmara.

O papel do olhar do rosto convencional é portanto o de emitir e receber comunicação. O olhar é um «recetor-emissor»⁸⁷. O rosto da personagem deve assim fazer circular o

⁸⁷ “o valor de troca atribuído ao rosto convencional manifesta-se, assim pois, também através disto: o olho não é um lugar de interioridade, mas sim o suporte e a origem visível de uma vectorização, a do olhar concebida como pura funcionalidade” (Aumont, 1998: 58).

próprio olhar, difundi-lo no espaço e no tempo, enquanto representação narrativa eficaz. Olhar para outra personagem e ser por ela olhado, lateralmente. Apenas pontualmente o olhar é frontal. Nestes casos, o olhar da personagem dirige-se frontalmente a outra personagem, que pode ser identificada com o espectador⁸⁸. O importante é produzir acima de tudo um sentido claro, legível. Daí também uma outra convenção que se associa a isto, é que o rosto convencional é aquele que mais explora o campo/contracampo dos rostos que se olham. O ângulo de perfil ou de costas é também pouco explorado. Dirá Aumont,

O perfil é no filme de ficção convencional, uma pose rara, nunca retida. O enquadramento em três quartos de costas reservar-se-á praticamente para as personagens mais indefinidas, enquanto que um segundo rosto, no mesmo enquadramento, se verá em três quartos de frente. Estes ângulos na realidade, são não-funcionais, já que o rosto que comunica deve apresentar, bastante visíveis, os dois lugares de comunicação, o olho e a boca [tr. do a.] (Aumont, 1998: 61).

Resta apenas acrescentar um último elemento para compreendermos globalmente este rosto convencional: a fala.

No cinema mudo, o rosto convencional preserva a fala apenas no gesto e não no som emitido por ela. Preserva também a imagem desse gesto, por vezes como metáfora, ou símbolo codificado. Os lábios que se mexem compulsivamente na boca do ator «mudo» são ainda como que um entrave à transparência almejada pelo cinema clássico, pois na maioria das vezes são elementos secundários, que parecem servir mais à pretensa representação fluída do ator que à inteligibilidade comunicacional. Por vezes é possível ler nos lábios as palavras que são proferidas, mas entende-se como acessório pois a seguir a isso uma legenda vem repetir o diálogo. O próprio gesto corporal do cinema primitivo, com já várias inovações importantes, consegue preservar durante todo o período do cinema mudo, muita da sua essência. É o caso de Charlie Chaplin que faz disseminar todos os pequenos gestos, com uma atenção mais pormenorizada aos micro movimentos dos olhos, das mãos, sobranceiras, boca, etc. (**Fig. 33a,b**). Com o surgimento do cinema sonoro, os lábios que víamos a gesticular e que pareciam querer dizer algo, vão passar a dizer-lo, e a sua voz irá levantar novas

⁸⁸ Talvez o exemplo mais paradigmático deste olhar frontal no cinema clássico seja o de «Lady in the Lake» (1947) de Robert Montgomery, onde a personagem principal, um detective, comunica sempre frontalmente, e onde apenas é dada a ver-se a si própria através de espelhos. Acompanhamos a cada momento todas as suas descobertas, e vemos os sucessivos acontecimentos através dos seus olhos. Mas a sua função é a de descrever para o espectador a história que experimentou na primeira pessoa, e fá-lo declaradamente, sem qualquer ambiguidade.

problemáticas para o rosto cinematográfico. O cinema sonoro levantou desde logo um complexo problema no campo da representação, sendo que a questão do ator está no centro desse problema. O ator deve falar, respirar, ter uma voz, emitir sons, proferir palavras, gerar sentido a partir das mesmas. O rosto do ator, com o seu olhar comunicante, vai ter colado a si «o verbo».

Enquanto que alguns realizadores rejeitam e combatem com todas as armas possíveis o cinema falado alegando a universalidade da pantomima, o culto do gesto e a linguagem não-verbal, outros aderem violentamente. Se o primeiro filme falado norte americano é «O cantor de Jazz» (1927) de Alan Crosland, ele é também o reencontro do ator com a sua voz (palavra e canto) (**Fig. 34**). É também o início de um duplo problema da representação do ator, pois verdadeiramente, muitos dos atores que se seguem, não são atores, tal como aponta Nacache:

Por um lado os actores não «sabem» representar; em *Serenata à Chuva*, após a primeira projecção catastrófica de *The Duelling Cavalier*, Don Lockwood/Gene Kelly toma consciência da sua situação com um desespero cómico: «Não sou um actor, nunca fui». Por outro lado, se representam, é o teatro que espreita, ameaçando a pureza plástica do cinema.[...] Queira-se ou não, o cinema falado é o «regresso do actor» (Nacache, 2012a: 43).

Elie Faure, para quem o cinema é uma arte «essencialmente visual», uma «sinfonia visual», via em atores como Chaplin, um dos expoentes mais elevados daquilo que o «cinemimo» (ator de cinema) poderia atingir na «cineplastia» (cinema). Faure via com desconfiança o surgimento da fala. Temia que o diálogo ganhasse uma notoriedade excessiva e com isso desviasse a atenção do olhar, obrigando o cinema a aproximar-se do teatro. Diz:

O «sonoro» e sobretudo o «dobrado» voltaram a pôr tudo em questão e as qualidades visuais do filme recuaram na medida exacta em que as suas qualidades sonoras se aperfeiçoaram. Acabo de dizer que o poder do cinema me parecia muito grande para absorver a expressão dramática e, como existem já alguns exemplos de êxito assinalável nesse sentido, poderia facilmente contradizer-me a mim mesmo [...] Tanto assim é que já é possível, após alguns anos de experiência, constatar o recuo que o «sonoro» infligiu à beleza e à pureza das imagens. Espero bem e creio que seja um recuo temporário, mas na condição de que o público e os seus miseráveis educadores renunciem a um cinema que se tornou o acessório da palavra para voltar a um cinema em que a palavra seja o acessório. A palavra solicita a tal ponto o ouvido, mesmo quando é inútil ou estúpida e suscita a revolta da inteligência, que a atenção já não se fixa na

imagem, mas na palavra. Ouve-se e já não se vê. A imagem recua para segundo plano (Faure, 2010: 76, 78-79).

Uns anos depois, André Bazin contrariou em parte esta tese, ou pelo menos tentou desmistificá-la ao desdramatizar a «revolução do sonoro». Entendia que o cinema mudo tinha já atingido a sua maturidade, e que o sonoro apenas vinha aumentar o leque de possibilidades de revelação do real através da imagem cinematográfica⁸⁹. Como se, de certa forma, alguns realizadores do cinema mudo já estivessem perfeitamente preparados para assimilar esta inovação⁹⁰, e que “um certo cinema que acreditou ter morrido devido à banda de som não era realmente «o cinema»” [tradução do autor] (Bazin, 2012: 86). Por outro lado, ao entender o cinema como uma arte impura que deve conviver com as artes tradicionais, para Bazin o medo da representação de herança teatral não deve existir, pois o cinema tem as ferramentas próprias para as subverter, readaptar e inclusivamente emancipar.

Todavia, tal como alerta Aumont, parece duvidoso que uma mudança de tal magnitude pudesse ter deixado completamente intacto o lugar do homem na imagem, do ator e sobretudo do seu rosto. Na realidade entende que o cinema falado libertou uma certa preocupação pela imagem que prevalecia no mudo, tal como Faure temia que acontecesse. Assim, diz Aumont, a palavra,

surge dada separadamente, materialmente, pelo que o rosto não tem que traduzi-la em signos articulados, como teve que esforçar-se por fazer o cinema primitivo, nem que omiti-la para procurar zonas a-linguísticas, zonas de pura expressão ou de pura contemplação. O rosto falante agrega-se à palavra, opera com ela, e disto pode-se deduzir, que a primeira problemática do rosto que fala, do cinema falado, sem mais, é a do ator [tr. do a.] (Aumont, 1998: 49).

E um pouco diferente de Bazin, dirá: “existe no interior do plano, uma maneira de representar especificamente cinematográfica, mas esta especificidade não é original, não é nova. A interpretação falada é antes de mais uma forma de transformar a interpretação teatral para torna-la cinematográfica” [tradução do autor] (ibid: 50). O

⁸⁹ “o sonoro não desempenhará mais do que um papel subordinado e complementar: como contraponto da imagem visual” [tr. do a.] (Bazin, 2012: 84).

⁹⁰ Essencialmente aqueles cuja unidade estética dos seus filmes não dependia de condicionalismos tecnológicos, nem da montagem. É o caso de realizadores como R. Flaherty, Murnau, Stronheim ou Dreyer - “a veia mais fecunda do cinema mudo” (Bazin, 2012: 98) - que para Bazin “anunciava o realismo sonoro” (ibid: 98) como um prolongamento natural do cinema. Assim, diz “tanto *Avaricia* como *A paixão de Joana D’Arc* são já virtualmente filmes sonoros” (ibid: 86).

ator de cinema tem antes de mais um problema com a fragmentação, própria do cinema, e tem um problema de atenuação de intensidade gestual. É neste sentido que a imagem se liberta, o rosto já não tem que conter um código gestual que lhe permite transmitir todas as emoções apenas visualmente, agora tem a voz, e sobretudo tem a palavra. O rosto, como consequência, tal como a representação do actor, vai ser obrigado a tornar-se mais «natural». O cinema clássico, a partir deste momento vai ser o apogeu deste rosto que procura a valorização da naturalidade o mais pura possível no ator de cinema, tal como o defende Nacache quando diz,

embora o reino das estrelas impenetráveis não se extinga no decénio seguinte: o prestígio do exotismo torna-se mais marginal; a representação mais inovadora, mais propriamente cinematográfica, é então a dos actores naturais, cheios de vigor, cuja vitalidade verbal se contrapõe à vitalidade física (Nacache, 2012a: 99).

O cinema clássico irá procurar actores cujas suas qualidades se confundam o mais possível com as suas personagens, com o papel que devem representar. O rosto do ator deverá ser idealmente médio, tal como a sua voz, para que possa ser utilizado em vários e distintos papéis; para que possa atravessar várias classes sociais, com uma simplicidade que lhe permita fazer de polícia, marido, padre ou político, sem por em causa qualquer credibilidade. Spencer Tracy é disso um exemplo entre outros. Em «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (1941) é ao mesmo tempo o bondoso médico e noivo bem sucedido Dr. Jekyll (**Fig. 35**) e o malvado, violento e odiado por todos Mr. Hyde (**Fig. 36**). É verdade que neste caso particular, o rosto parece sofrer alterações por via da maquilhagem (e também da montagem) sempre que se dá a metamorfose de uma personagem para outra. Mas aquilo que de facto é capital, é a ideia de que o combate entre o lado bom e o lado mau da personagem passe pelo confronto de dois tipos de representação, e onde o próprio rosto se encontra no centro dessa ambivalência. Nacache entende que, o cinema americano, no âmago do seu período clássico (os anos 30 e 40) e a partir da crescente exigência do «natural» vai, como já foi referido, provocar uma atenuação da representação.

não só desaparece qualquer recurso maneirista ao gesto e à mimica, como se impõe uma relação inversamente proporcional entre corpo e voz; quanto mais se fala, menos o rosto se move, e este cada vez mais é uma «página em branco» onde vêm pousar as emoções, ou a falta delas (Nacache, 2012a: 103).

Ao mesmo tempo, afirma Nacache, tudo isto vai implicar uma aceleração na atividade de americanização dos atores, e uma conseqüente tipificação dos rostos, por parte da indústria cinematográfica. Diz,

o estilo atenuado conta-se entre os segredo da universalidade de Hollywood, na medida em que se encontra muito pouco marcado por índices culturais, a redução da expressão e do gesto alivia a sobrecarga cultural que ofusca, por exemplo, a relação do espectador ocidental com os actores asiáticos [...] Não só o *underacting* hollywoodiano não consiste, para o actor, em nada fazer, como constitui um misto complexo de acção e moderação, de medidas tão destinadas a favorecer a relação actor-personagem como a preservar a idiossincronia da estrela. O *underacting* é o ponto extremo de uma tendência que a preponderância do «natural americano» por vezes ajuda a esquecer: a de um actor moderno, bem preparado, que se apropria do papel não por absorção e fusão, mas pela aquisição de um grau avançado de mestria física ou pela composição técnica de uma representação que exerce todas as qualidades do rosto, do corpo e da voz (Nacache, 2012a: 104-105).

Um passo atrás: o ator de teatro vem em socorro do cinema falado. O rosto do ator no cinema passa a ser o mais neutro possível, ou melhor, a ser o mais natural possível. O rosto narrativo que assume a sua forma final no cinema clássico sonoro é um rosto tipificado, um rosto médio. Afasta-se por um lado do rosto de teatro, gestual, expressivo e codificado, sem nunca precisar de tocar a sua máscara, e afasta-se redondantemente da pretensa interioridade procurada no rosto do modelo pictórico. Mas como é que este rosto narrativo age, agora que tem uma voz, que pode também expressar-se através do som emitido pela boca? De um modo geral, exatamente como o olhar. Fazendo circular a palavra o mais audível possível por um lado, e o menos notado possível - pois ambiciona a naturalidade - por outro. Emite e recebe. A boca que emite som, o som que traz a palavra. O que quer dizer, que este novo rosto que agora fala e que denominamos rosto convencional, na plenitude das suas apetências, pressupõe uma unidade perfeita entre a boca a palavra e a voz, onde a palavra assume todo o protagonismo⁹¹. Isto parece algo tautológico e até simplista, mas na verdade é uma questão bastante séria. Porque a palavra enquanto linguagem criadora de discurso ou de diálogo já existia no cinema mudo através das imagens das legendas e dos cartões e também na planificação e na montagem dessas imagens. Assim como já existia a fala, presente na gesticulação da boca, ainda que sem som correspondente.

⁹¹ “Aquilo que é próprio do rosto que fala, é justamente que se chegue a imaginar a boca como o lugar de emissão da palavra, como a sede visível de uma invisível ligação com a alma: a voz” [tr. do a.] (Aumont, 1998: 55).

Falavam mas não se ouviam. Aquilo que se torna inovador, e que Bazin descartou da sua análise sobre o cinema sonoro, é esta relação entre a imagem e a palavra articulada através da voz na coerência do rosto. O sonoro irá abdicar das legendas textuais do cinema mudo, e com isso criar uma maior continuidade da narrativa fílmica através da voz, que curiosamente nem sempre irá pertencer ao rosto ou ao corpo que a deveria libertar⁹².

Michel Chion que elabora uma tese onde desenvolve a questão da imagem cinematográfica com a banda de som, «A Audiovisão», distingue três modos de presença da fala no cinema sonoro. Nomeadamente, a fala-teatro; a fala-texto; a fala-emanção. Essencialmente, a fala-teatro, sendo o caso mais comum, diz respeito ao diálogo ouvido que corresponde a uma função dramática, psicológica, afetiva e informativa. É entendida integralmente a partir da ação concreta das personagens, sem poder sobre a realidade das imagens mostradas⁹³. A fala-texto, geralmente, a da voz *off* e dos comentários, está mais próxima das legendas e cartões do cinema mudo, (intertítulos), por inferir promiscuamente com o curso das imagens, por ser intermitente. Pode ser usada para evocar outras imagens, lugares, personagens. A fala-texto pode ser proferida por um narrador presente na ação, ausente, pontual, pode ser a fala de um protagonista importante, secundário, uma testemunha. A grosso modo, ela exerce um poder sobre a imagem, se bem que relativo⁹⁴. Por último, a fala-emanção, sendo menos corrente, corresponde à fala que não é necessariamente bem ouvida, e que não está diretamente ligada ao centro da ação (no sentido lato do termo). É um efeito ambivalente, por um lado, pode ser associado à inteligibilidade dos diálogos das personagens, e por outro, à *mise en scene* propriamente dita, a partir da forma como o realizador planifica e enquadra, evitando sublinhar as articulações do texto, as palavras importantes. A fala e a palavra é relativizada e secundarizada,

⁹² Referimo-nos ao facto do ator ser recorrentemente dobrado em pós-produção, por vezes é o próprio ator que recria a sua voz, mas muitas vezes é dobrado por outros atores e inclusivamente em outras línguas.

⁹³ “A fala-teatro reina sobre o som, uma vez que condiciona toda a encenação do filme, no sentido geral. (...) tudo é concebido, com efeito, quase inconscientemente, para constituir a fala das personagens em acção central e, ao mesmo tempo, fazer esquecer que é essa fala que estrutura o filme” (Chion, 2011: 134).

⁹⁴ “A fala-texto é indissociável de um velho poder: o poder puro e original de transportar o mundo através de linguagem e de reinar sobre a criação” (ibid: 136).

inscrita numa totalidade visual, rítmica, sensorial, ou até absorvida pelo ruído, dilui-se na identidade da própria personagem⁹⁵.

Seria muito justapor o rosto a um dos modos de presença da fala aqui explanados, mas se tivéssemos que identificar aquele que melhor serve ao rosto convencional a fala-teatro é aquela que de uma forma mais eficaz se poderia agregar, mas também faz uso recorrente da fala-texto sobretudo através da voz *off* enquadrada num contexto sempre narrativo. Aquilo que ressaltamos, apesar de tudo, é que o rosto que fala e que denominamos rosto convencional, que diz respeito ao cinema clássico, mas que se expande por todo o lado, corresponde a uma unidade entre a palavra, a voz e a boca, mas onde a palavra (sempre inteligível) exerce autoridade e tem como função fazer circular. No essencial, este rosto convencional irá perdurar até aos nossos dias, e vai-se expandir para todos os territórios. Raramente irá ser posto em causa devido à sua aparente naturalidade e aptidão eficaz para comunicar. Obviamente ele vai muitas vezes ser encontrado lado a lado com outros modos de figuração do rosto.

⁹⁵ “A fala torna-se então como que uma emanção das personagens, um aspecto delas próprias, no mesmo plano que as suas silhuetas-significativa neste sentido, mas não central para a encenação ou para a acção” (ibid: 138).

3. O ROSTO EXPRESSIVO

O rosto clássico, como vimos, elaborou-se progressivamente, e foi, a grosso modo acompanhando as descobertas cinematográficas que lhe iriam conferir a sua plenitude com o aparecimento do cinema sonoro. De certo modo este rosto ansiava para que a fala se pudesse consumir, parecia quase uma inevitabilidade. Mas precisou de todo o período do cinema primitivo para mais tarde se consolidar como uma das grandes ferramentas do cinema de Hollywood. Paralelamente a esta incursão lenta do rosto clássico, um outro rosto emerge no cinema, um rosto que tinha sido pensado para viver sem a fala. Partirá de uma tentativa mais artística de entender o cinema, e a sua génese será na Europa. Este rosto que denominamos por rosto expressivo, vai partir de uma crença no rosto que de certo modo se irá nivelar entre uma certa reflexão mais ou menos profunda do ponto de vista teórico e uma prática mais ou menos incoerente e avulsa da realização cinematográfica. Como corolário desta forma de pensar o rosto está o grande-plano. Dois nomes estão na base desta nova enunciação: Bela Balazs e Jean Epstein. E embora ambos tracem um percurso paralelo sem que as suas linhas de pensamento se interfiram, quer Balazs ao apoiar-se na noção de fisionomia, quer Epstein ao depositar toda a sua fé na noção de fotogenia, eles abriram as portas da imagem cinematográfica a um tipo de rosto excepcional até então no cinema: o rosto expressivo.

3.1. FISIONOMIA. BALAZS

Um bom ator de cinema nunca nos presenteia com surpresas. Desde que o filme permita uma ausência de explicação psicológica, a possibilidade de uma mudança na personalidade deve ser claramente escrita no rosto do ator desde o início. O que é emocionante é a descoberta de uma qualidade escondida, no canto da boca, por exemplo, e ver como a partir desta semente cresce um completo novo ser humano e se espalha por todo o rosto. Hebbel nota que, 'Tudo o que o homem é capaz de se tornar, ele já o é,' pode e deve tornar-se realidade fisionómica no cinema. O facto de que um rosto escondido é tanto visível como escondido também providencia uma pista para a significância moral da fisionomia. Pois, mesmo no cinema, uma simples distinção entre boas e más pessoas é insuficiente. Na literatura, as qualidades morais escondidas de um homem apenas podem ser mostradas soltando a máscara ou tirando-a totalmente. O que achamos comovedor e emocionante na fisionomia, porém, é a sua simultaneidade, o facto que é possível encontrar bondade na plena expressão do mal. Muitos rostos surpreendem-nos com um olhar mais profundo, como que se nos fixassem através dos olhos de uma máscara [tradução do autor] (Balazs, 2011: 35).

Bela Balazs, crítico, poeta e dramaturgo húngaro-alemão, é considerado um dos primeiros críticos de grande importância no cinema. Entre 1922 e 1925 Balazs publicaria mais de duzentos artigos sobre cinema no jornal vienense *Der Tag*. Em 1924, esses artigos tornar-se-ão a base para o seu primeiro livro de teoria cinematográfica, escrito em alemão, intitulado «O Homem Visível». Balazs entende o cinema como uma arte, uma nova arte diferente de qualquer outra, “tal como a música é diferente da pintura, e a pintura da literatura. O cinema é fundamentalmente uma nova revelação da humanidade” [tr. do a.] (Balazs, 2011: 5). No início do seu livro, numa breve passagem, apresenta a consequência da sua tese: “O homem voltará a ser visível novamente” (ibid: 10). Para Balazs a cultura, antes da invenção da escrita era essencialmente visual, essa cultura foi apagada ou pelo menos tornada invisível, substituída pela palavra. A palavra tornou-se o principal elo de ligação entre as pessoas, e remeteu o corpo e o rosto (enquanto elementos de linguagem) para a invisibilidade, durante séculos. O cinema criado apenas há algumas décadas é, para Balazs, a arte que tornará novamente um homem visível ao outro, o seu rosto, a sua expressão. O homem, a partir da experiência cinematográfica voltará a utilizar uma linguagem visual imediata do corpo e essencialmente do rosto, que tinha sido alienada pela escrita e pela palavra⁹⁶.

Para Balazs, com o advento do cinema, nasce uma consciência que se torna uma sensibilidade instintiva, que é a materialização de uma cultura do corpo. Entende assim, que a linguagem dos gestos é mais individual e pessoal que a linguagem das palavras, ao ponto de a designar como a linguagem universal. Diz, “os ecrãs de todo o mundo, apenas agora começaram a projetar a *primeira linguagem internacional*, a linguagem dos gestos e das expressões do rosto” (ibid: 14).

Esta fé no rosto remete diretamente para a uma antiga crença fisiognómica⁹⁷. Aquilo que é reclamado para o rosto é fundamentalmente a sua essência como presença no

⁹⁶ “A descoberta da imprensa tornou o rosto humano gradualmente ilegível. As pessoas têm sido capazes de retirar tanto da leitura que se puderam permitir negligenciar outras formas de comunicação [...] Desde o advento da imprensa que as palavras se tornaram a principal ponte de ligação ente seres humanos. A alma migrou para a palavra e cristalizando-se ali. O corpo, no entanto, foi despojado de alma e esvaziado [...] Bem, a situação neste momento é que, está a ser dada novamente, de forma radical, uma renovada direção à nossa cultura - desta vez pelo cinema. [...] Toda a humanidade está agora ocupada a reaprender a linguagem dos gestos e das expressões há muito esquecidas. Esta linguagem não substitui as palavras características da língua gestual dos surdos e mudos, mas sim o corolário visual das almas humanas, imediatamente convertidas em carne” [tr. do a.] (ibid: 9-10).

⁹⁷ Sobre o tema da fisiognomia, ver parte I, da presente dissertação.

filme. O rosto não é uma criação do artista, como na pintura. No cinema, o rosto é uma realidade, o próprio rosto do ator, visual e visível enquanto tal. Este rosto expressivo, na componente balazsiana do termo, herda assim uma herança fisiognômica antiga que tinha sido reabilitada no séc. XVIII pelo pastor suíço Kaspar Lavater. Mas a reformulação da teoria fisiognômica, a partir dos pressupostos artísticos sobre a qual Balazs se irá apoiar diz respeito às ideias do sociólogo Georg Simmel.

Em 1901 é publicado um artigo no jornal semanal *Der Lotse*, em Hamburgo, intitulado «A significação estética do rosto», onde Simmel articula com solidez o tema do rosto. Para Simmel o rosto é o lugar onde converge em maior numero e valor a espiritualidade humana. Diz,

a principal realização do espírito consiste em unificar os múltiplos elementos do mundo: reúne as coisas, que se sucedem no espaço e no tempo, na unidade de uma imagem, de um conceito, de uma frase [...] no corpo humano, o rosto é aquele que possui em maior medida esta unidade interna [...] Ora bem, uma unidade apenas tem sentido e relevância na medida em que tem perante si uma multiplicidade à qual vem precisamente dar coerência. E a verdade é que não há no mundo nenhuma figura, salvo o rosto, na qual uma multiplicidade tão grande de formas e planos conflua numa unidade de sentido tão absoluta [tradução do autor] (Simmel, 2011: 9-11).

Para Simmel, conseqüentemente, o rosto humano, por ser “a realização mais perfeita que pode existir no âmbito do visível” (ibid: 11), não pode ser apresentado fragmentado, nem deformado, pois as suas partes são interdependentes. Os olhos, a boca, o nariz, a testa, as orelhas são partes de um só rosto. Cada uma das frações adquire um valor independente, mas que apenas é válido enquanto unidade de uma expressão global. Todas as suas partes devem estar sempre coerentemente sólidas, sob pena de «centrifugalidade» e «des-espiritualização».

Para Simmel, o homem não é portador de espiritualidade. Esta adquire a forma da individualidade, apenas através da qualidade excecional do rosto. Assim, o rosto “é o símbolo não só do espírito, senão do espírito enquanto personalidade singular” (ibid: 13). O rosto é assim entendido como uma unidade eminentemente orgânica, que exerce as garantias da espiritualidade e autenticidade. É no rosto que o homem revela a sua personalidade individual e excecional. Porque, ao contrario do corpo, o rosto

apresenta-se permanentemente em movimento⁹⁸. Um aspeto interessante que Simmel desenvolve a partir deste último ponto, e que será muito útil para Balazs tem a ver com a questão da duplicidade do rosto.

3.1.1. Duplicidade do rosto

O rosto é o suporte pelo qual as paixões momentâneas se exprimem. Mas, ao mesmo tempo, a recorrência das expressões momentâneas inscrevem, a longo prazo, as suas marcas no rosto. Essas marcas momentâneas irão formar as feições permanentes. Neste sentido, entende Simmel, o rosto é duplo. Ele contém um lado permanente, que se mostra em repouso, sereno, em equilíbrio interno. E um lado expressivo, que se manifesta móvel, e que pode coincidir ou contrariar o anterior. O lado do rosto que está sereno ou em repouso, em equilíbrio interno, apresenta visivelmente nas feições “o lugar geométrico da figura humana” [tradução do autor] (Simmel, 2011: 14), por outro lado, esse equilíbrio interno neutraliza a agitação própria das configurações móveis, puramente individuais. Diz,

Como ambas as metades, devido às diferenças de perfil e iluminação, não são *exatamente* iguais, cada uma anuncia e remete para a outra, de modo a que a incompatibilidade dos rasgos individuais fique neutralizada pela indubitável comparabilidade dentro da dualidade (ibid: 15).

A sua tese, de um ponto de vista global, é de certa forma resumida numa passagem,

O rosto é aquele que melhor resolve esta tarefa de produzir um máximo de modificação da impressão global com um mínimo de modificação dos detalhes. Para resolver o problema essencial de toda a actividade artística, a saber, tornar reciprocamente inteligíveis os elementos formais das coisas, interpretar o visível pelas suas co-relações com o visível, nada parece mais predestinado que o rosto, sempre que cada rasgo do rosto é na sua configuração solidário com todos os outros, quer dizer, com o todo. Causa e efeito, disto é feito a enorme mobilidade do rosto: ainda que, em termos absolutos, disponha de uma capacidade limitada de mudança, a influência de cada mudança particular sobre o habitus global do rosto, provoca, por assim dizer, a impressão de modificações mais poderosas. É como se no repouso estivesse invertido um

⁹⁸ “a expressão passageira do movimento fica reflectida nos traços do rosto”(ibid: 14), sendo que estes traços do rosto são “a expressão do carácter permanente” (ibid: 14).

máximo de movimentos, como se o repouso apenas fosse esse instante, alheio ao tempo, no qual convergiram inumeráveis movimentos e de onde saíram inumeráveis movimentos⁹⁹ (ibid: 17).

Esta noção de unidade associada à duplicidade do rosto será uma das bases fundamentais para Balazs reabilitar a teoria fisiognómica, e que nunca abandonará. Pelo contrário, ela fará parte de toda a sua produção teórica.

Balazs publicaria ainda mais dois livros. Em 1930, «The Spirit of film», que em parte constituiu uma defesa do cinema sonoro contra alguns dos seus contemporâneos, do qual Rudolf Arnheim foi um, e para quem o advento do sonoro implicava a morte do cinema como arte¹⁰⁰. E em 1948, publica o livro «Fimkultúra», que será traduzido para Inglês em 1952 com o título «Theory of the film». No essencial, estes livros, para além da questão do sonoro e uma acumulação de exemplos fílmicos, eles apenas compilam e descrevem com maior minúcia as ideias defendidas em 1924 no seu «O Homem Visível». Relativamente à duplicidade do rosto, logo no seu primeiro livro podemos encontrar toda a sua fundamentação.

Para Balazs, em cinema, o primeiro problema do rosto tem a ver com um aspeto pragmático: a escolha do ator. Diz, “a criatividade do realizador de cinema começa com a escolha dos atores. Isto dá às personagens a sua decisiva substancialidade essencial” [tradução do autor] (Balazs, 2011: 27). O rosto do ator é duplo. Ele representa uma personagem, e representa-se a si próprio. Em cima desta constatação, Balazs desenvolve a ideia da «tipologia» do rosto, e assimila-a ao cinema. O rosto de cada indivíduo nunca lhe pertence por inteiro. Uma parte é pessoal, e consequência da sua personalidade. A outra parte é alheia à sua personalidade e pertence a uma tipologia fisiognómica geral. Ele pertence a uma classe social, familiar, a uma profissão, comunidade, raça ou povo. Segundo Balazs, o olho humano não chega para visualizar toda a ambivalência que esta duplicidade pode alcançar num só rosto.

⁹⁹ Na capacidade de alcançar o máximo de expressão com o mínimo de movimento, o olho é o elemento do rosto que melhor desempenha, para Simmel essa capacidade.

¹⁰⁰ Rudolf Arnheim, foi de facto um dos teóricos que mais fervorosamente criticou o advento do cinema sonoro. Crítica que desenvolveu ainda na decurso da década de 30. Diz, “Na atualidade, tendencialmente, os filmes sonoros procuram combinar cenas pobres mas repletas de diálogo, com esse estilo tradicional e completamente diferente da abundante ação em silêncio. Em comparação com a época do cinema mudo existe também uma impressionante decadência relativamente à excelência artística, tanto nos filmes correntes como nas grandes produções, e esta tendência não se pode atribuir exclusivamente à industrialização que vai sempre em crescente. Pode parecer assombroso que a humanidade produza, em grande quantidade, obras baseadas num princípio que representa um empobrecimento artístico tão radical em comparação com as formas mais puras de que se dispõe” [tradução do autor] (Arnheim, 1986: 164-165).

Apenas a câmara de filmar está habilitada para a desdobrar e revelar. Assim, “o cinema pode mostrar como o traço individual se dilui com o traço geral até se tornarem uma unidade inseparável, e se formam como se fossem variações um do outro”¹⁰¹ [tradução do autor] (Balazs, 1952: 83).

A qualidade dupla do rosto humano, visto pela lente da camera de filmar, irá percorrer toda a obra do crítico de cinema Germano-húngaro, e irá adquirir múltiplas definições, irá revesti-la de várias atributos, utilizará varias metáforas. Mas no fim, aquela que parece prevalecer, é a que determina esta duplicidade do rosto enquanto sobreposição de uma espécie de máscara transparente sobre um outro rosto mais profundo, escondido, e que se deixa apenas entrever, graças ao grande-plano:

Na amálgama do traço individual com o racial, duas expressões sobrepõe-se uma à outra como máscaras transparentes. [...] A anatomia do rosto de um aristocrata inglês pode ostentar uma expressão nobre e atraente, a fisionomia de uma antiga cultura racial. Mas o grande-plano é capaz de mostrar a rude e depravada expressão de uma matriz individual que se encontra escondida. Ou, o cinema pode mostrar a variante inversa: uma nobre e bela fisionomia escondida entre as feições tipicamente rudes e feias de uma raça inculta (ibid: 83).

As múltiplas qualidades escondidas de um rosto, apenas reveladas pela capacidade que o grande-plano tem em ampliar e centralizar a atenção, irá levar Balazs a desenvolver a noção da microfisiognomia do rosto. Porque “à primeira vista, um rosto pode parecer diferente do que é na realidade” [tradução do autor] (Balazs, 2011: 31), apenas “a microfisiognomia pode mostrar os rostos que existem por detrás do rosto controlável, e esses outros rostos que se escondem não podem ser influenciados por nós porque já foram transformados em anatomia” [tr. do a.] (Balazs, 1952: 87). Assim, o olhar microscópico do grande-plano é o verdadeiro instrumento de ver e de

¹⁰¹ A ideia da tipologia dos rostos, nomeadamente a de fisionomia de classe, será muito explorada pelo cinema russo. Os realizadores soviéticos numa primeira fase procuraram trazer para o cinema atores vindos da rua para desempenhar os papéis em que a sua fisionomia o determinava, com o objetivo de que estes agissem naturalmente no *set* de rodagem, coisa que não acontecia devido ao pudor que estes tinham na hora de enfrentar a camera e todo o *staff* à sua volta. Outras vezes tentaram captar imagens de pessoas que estavam nas ruas sem o seu consentimento para mais tarde integrarem essas imagens nos filmes através da montagem. Sobre este método particular, Balazs irá ser bastante crítico. A realidade é que os cineastas russos abandonaram progressivamente este método, e incorporaram predominantemente atores profissionais, apenas usando os atores de rua como figurantes. Mas apesar de tudo, a atenção dada à fisionomia de classe foi sempre reverenciada por estes cineastas. Diz Balazs, “quem é que não se lembra do “October” de Eisenstein? Nele, não são simplesmente os rostos dos trabalhadores e dos aristocratas que são justapostos em conflito aberto entre si: os burgueses liberais e os intelectuais socialistas modernos também usam a sua marca distintiva nas suas fronteiras, e quando os marinheiros bloqueiam o seu caminho na ponte, os rostos enfrentam-se, e duas diferentes concepções do mundo colidem em duas fisionomias inconfundíveis” [tradução do autor] (Balazs, 1952: 82).

dar a ver esse rosto misterioso que se esconde permanentemente. O cinema torna portanto visível o que estava invisível no rosto¹⁰².

No que diz respeito, ao movimento facial propriamente dito, à expressão móvel do rosto, Balazs tomará de empréstimo um conceito musical, adaptado por si ao cinema a partir da ideia de melodia de Henri Bergson. Na música, as melodias são compostas por conjuntos de notas soltas e por notas agrupadas ou acordes. Um conjunto de notas soltas e de acordes sucedem-se umas às outras e no final a melodia é ouvida como um todo a partir da expressão destas notas no tempo e no espaço. Sendo que, as notas têm um curso temporal, mas a melodia não pertence à dimensão temporal. No essencial a isto designa-se também polifonia sonora. Para Balazs a expressão facial tem uma relação com o espaço semelhante à relação que a melodia tem com o tempo. As feições individuais, obviamente, surgem no espaço; mas o significado das relações entre elas não é um fenómeno que pertença ao espaço. Assim, Balazs descreve aquilo que define como «o movimento polifónico das feições» da seguinte forma:

O cinema foi o primeiro a tornar possível, aquilo a que por falta de uma melhor exposição, eu designo como movimento “polifónico” das feições. Por isto entendo o surgimento de expressões contraditórias num mesmo rosto. A partir de uma espécie de acorde fisiognómico, uma variedade de sentimentos, paixões e pensamentos são criados [sintetizados] num movimento polifónico das feições, como uma expressão adequada da multiplicidade da alma humana [tr. do a.] (Balazs, 1952: 64).

Num exemplo fílmico, Balazs descreve uma cena em que Asta Nielsen representava um papel em que primeiro tinha que fingir estar apaixonada por um homem que a observava secretamente, e depois de se apaixonar verdadeiramente, tinha que fingir que estava a fingir:

Primeiro finge sentir amor, mostrando-o de maneira genuína, e como não lhe é permitido estar apaixonada a sério, o seu rosto passa a registar fingimento, conseqüentemente um amor simulado. Mas agora, é este fingimento que se torna falso. Mente que está a mentir. E nós conseguimos ver tudo isto através do seu rosto, sobre o qual ela desenhou duas máscaras diferentes. Por vezes, um rosto invisível aparece á frente do real, da mesma maneira que as

¹⁰² “Tanto a alma como o destino podem ser vistos no rosto humano. Nesta relação visível, nesta interação de expressões faciais, testemunhamos uma luta entre o tipo e a personalidade, entre características herdadas e adquiridas, entre destino e vontade individual, o 'id' e o 'ego'. Os segredos mais profundos da vida interior são revelados aqui, e vê-los é tão emocionante como a vivisseção do bater de coração. [...] um rosto revela-nos - como num campo de batalha - a luta de uma alma humana com o seu destino, e isto numa forma que nenhuma literatura pode igualar” [tradução do autor] (Balazs, 2011: 31).

palavras ditas podem invocar coisas, que não foram ditas nem vistas, através da associação de ideias, sendo percebidas e entendidas apenas por aqueles para os quais são endereçadas (ibid: 64).

Este exemplo ilustra bem, aquilo que é entendido por movimento polifónico das feições. Como o rosto age de imediato perante uma emoção, e como as emoções no interior do ser humano podem ser fugazes, a única forma de se conseguir instantaneamente ilustrar essas mudanças de humor é através desta polifonia. Segundo Balazs, as palavras não têm esta capacidade independente, instintiva e impressiva de revelar tão depressa esta variação de sentimentos. Ao mesmo tempo, as expressões das emoções reveladas discretamente no rosto estão fora do espaço. Ou seja, a velocidade com que surgem, são vislumbres apenas intermitentes, que não se encontram na linearidade continua da ação. É como, se tivesse sido aberta uma pequena brecha que dá acesso ao interior da personagem, um acesso psicológico, e apenas reconhecível pelo recetor. Esse acesso é dado por uma espécie de dialogo que a própria personagem cria consigo mesmo, a partir do seu drama interior e cuja expressão refletida no rosto, não é de todo controlável. Esta espécie de luta interna, vai fazer com que Balazs desenvolva um outro conceito, que designa de «soliloquio silencioso».

Resumidamente, no teatro um soliloquio acontece quando o ator fala consigo mesmo. Quando alguém promove um diálogo sem que existam terceiros. Mas no teatro, como diz Balazs há sempre o público, e este soliloquio é no fundo uma construção direcionada para eles. As palavras, que são por definição uma criação humana, podem ser sempre controladas e dissimuladas. No cinema é possível um individuo estabelecer um dialogo consigo mesmo numa fração de segundos, alterar as emoções que são remetidas nesse dialogo instantaneamente, e inclusivamente sobrepor e diluir várias emoções contraditórias. O grande-plano é capaz de revelar esta contradição que pode acontecer numa micro expressão facial, quase impercetível. Ao contrario das palavras, o rosto, entende Balazs, não mente, porque mesmo quando quer mentir, haverá sempre um feixe luminoso de uma micro expressão que a camara e o grande-plano irá captar para revelar a verdade aparentemente escondida. Não existe nenhuma necessidade de exagerar um gesto de uma sobrancelha, ou de maquilhar o rosto para realçar uma feição, a polifonia balazsiana é mais subtil, cada uma das linhas musicais pode afectar toda a superfície do rosto. O rosto é assim uma superfície intensa onde o

drama do solilóquio se expressa, e que pode em último caso produzir uma polifonia diversa.

Outro aspeto interessante que deve ser salientado, tem a ver com o facto de que, Balazs ao longo dos anos, e com a reformulação das suas ideias não abdica do sonoro, como já foi, em parte dito. O curioso é que até poderia parecer legítimo fazê-lo, visto a importância fundamental que ele deu ao aspeto visual. Dito isto, o nome do seu primeiro livro cobra todo o sentido, e o cinema é de facto, assim visto, a única arte capaz de revelar o homem, de o tornar visível. O rosto expressivo, na componente fisiognómica propõe uma relação com a verdade, a alma humana. O espírito individual, passa a ser uma revelação.

3.2. FOTOGENIA. EPSTEIN

A fotogenia é desde sempre um conceito ambíguo, de definição difícil. O termo fotogenia surgiu no contexto da fotografia ainda na primeira metade do séc. XIX¹⁰³. Chegará ao cinema no final da primeira década do século seguinte. Uma das primeiras definições, em cinema, é dada por Louis Delluc, quando diz que a fotogenia é “«o aspecto poético extremo dos seres e das coisas, suscetível de nos ser exclusivamente revelado pelo cinema» [...] «todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que acrescenta a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica»” (Delluc *apud* Martin, 2005: 32). Mas não será em Delluc que encontraremos a melhor lição para entender este conceito ambíguo, mas sim no seu companheiro Jean Epstein, que a partir das premissas de Delluc, irá usar e desenvolver o tema ao longo de toda a sua vida através dos seus filmes e de um vasto património literário.

Jean Epstein, poeta, ensaísta e filósofo, formado em medicina, é frequentemente considerado como um dos mais importantes realizadores do impressionismo francês¹⁰⁴

¹⁰³ Genéricamente, “o termo fotogenia, que significa literalmente «produção de luz», foi criado no campo da fotografia e do cinema para designar os objectos, geralmente rostos, que reflectem bem a luz, que são valorizados e têm uma aparência poética. Qualificam-se actualmente de fotogénicos actores e modelos fotográficos que «captam» bem a luz e que são idealizados pela fotografia” (Journot, 2009: 74).

¹⁰⁴ O termo comumente usado para designar estilisticamente o grupo, é utilizado em diversos meios, embora tenha sido negado pelos próprios autores. O termo impressionismo, já existia em pintura e foi adaptado por Henri Langlois para designar um grupo restrito e concreto de realizadores, com preocupações semelhantes, e interessados em elevar ao desígnio da arte, as suas visões poéticas da realização cinematográfica (Sadoul, 1963: 155).

dos anos vinte, que em torno de Louis Delluc se agruparam ainda Marcel L'Herbier, Abel Gance e Germaine Dulac. Estes realizadores que compuseram a considerada primeira vanguarda do cinema francês, fizeram sobretudo um esforço considerável por refletir sobre a natureza específica do cinema. Ao mesmo tempo deram um enorme contributo na legitimação, por eles reclamada, de um cinema autoral e artístico. Epstein foi um dos realizadores que mais teorizou sobre o cinema, escreveu vários ensaios nos anos vinte, e nos anos trinta, se bem que a sua maior proficuidade teórica se tenha dado após a Segunda Guerra Mundial, coincidindo com o seu afastamento da prática cinematográfica. Em 1926, Epstein lança o seu quarto livro, e o segundo dedicado exclusivamente ao cinema, intitulado «Le Cinématographe vu de l'Étna», onde reúne vários artigos que tinham sido publicados a partir desde 1922. Num desses artigos¹⁰⁵ consta a definição mais canónica do termo fotogenia:

Eu descreveria como fotogénico, qualquer aspeto das coisas, dos seres e das almas, cuja sua qualidade moral seja ampliada através da reprodução cinematográfica. E, não é fotogénico, não faz parte da arte do cinema, qualquer objeto que não seja ampliado pela reprodução cinematográfica [tradução do autor] (Epstein, 2012: 293).

Mais à frente acrescenta-lhe o aspeto da mobilidade, “apenas os aspetos moveis do mundo, das coisas e das almas, são capazes de ver o seu valor moral ampliado pela reprodução cinematográfica [...] o conceito de cinema como arte, nasceu com a noção de fotogenia” (ibid: 294,300).

A partir desta definição encontramos desde logo uma ideia de base. Epstein entende a fotogenia como a mais pura expressão do cinema, o seu elemento específico, a única capaz de nos revelar e ampliar um valor moral das coisas do mundo. Uma qualidade que não está nas coisas em si mas que apenas existe através da lente da camara, e do movimento, sendo que esta é a razão pela qual “o carácter da fotogenia foi descoberto” (ibid: 296). Todavia, para Epstein não são os objetos, os seres ou as almas que são fotogénicos, senão as suas transformações, as suas metamorfoses qualitativas, dadas através da imagem cinematográfica. Nem todos os objetos, seres ou almas estarão dotados de um poder intrínseco, quase secreto ou misterioso, que possa ser revelado. O cinema confere uma nova vida, apenas, aqueles que “possuem uma personalidade própria” (ibid: 295), e por personalidade, entende Epstein, ser: “o

¹⁰⁵ *On certain characteristics of Photogénie*, de 1923.

espírito visível nas pessoas e nas coisas, na sua hereditariedade tornada evidente, no seu passado ainda não apagado, no seu futuro já presente” [tradução do autor] (Epstein, 2012: 295).

Resta apenas desenvolver mais dois aspectos fundamentais para esta noção de fotogenia. O primeiro aspecto tem a ver com a noção de tempo. O tempo, como variante do movimento das coisas e dos seres no espaço, adquire em Epstein uma importância absoluta. Diz,

A mente viaja no tempo, tal como o faz no espaço. Mas enquanto que no espaço imaginamos três direções em ângulos retos entre si, no tempo podemos conceber apenas uma: o vetor passado-futuro. Podemos conceber um sistema espaço-tempo no qual a direção passado-futuro também passa pelo ponto de interseção das três direções espaciais conhecidas, no preciso momento entre o passado e o futuro: o presente, um ponto no tempo, um instante sem duração, que não têm dimensão, como pontos, no espaço geométrico. A mobilidade fotogénica é a mobilidade no sistema espaço-tempo, uma mobilidade em ambos, espaço e tempo. Podemos dizer então que o aspecto fotogénico de um objeto é a consequência das suas variações no espaço-tempo [tr. do a.] (ibid: 294).

Esta importância dada ao tempo, vai fazer com que o realizador francês dê uma relevância forçosa ao *ralenti* (câmara lenta) e aos aceleramentos das imagens, onde os objetos e os seres adquirem uma qualidade animista.

A amplitude do jogo da perspectiva espaço-temporal, alcançado pela aceleração, câmara lenta e o grande plano, fez descobrir o movimento e a vida naquilo que entendíamos como imutável e inerte. Numa projeção acelerada, a escala do domínio dos seres desloca-se – mais ou menos, conforme o tipo de aceleração – na direção de uma maior existência qualificada. Assim, os cristais começam a vegetar como células vivas; as plantas tornam-se animais, escolhendo a sua iluminação e o seu suporte, experimentam a sua vitalidade através dos gestos [...] Numa projeção em câmara lenta, observamos, ao contrário, uma degradação das formas submetidas a uma diminuição das suas mobilidades, perdendo as suas qualidades vitais. Por exemplo, a aparência humana encontra-se privada em boa parte da sua espiritualidade. No olhar, o pensamento apaga-se: sobre o rosto, ele ficou adormecido, tornou-se ilegível. Nos gestos, constrangimento – sinal da vontade e refém da liberdade – desaparece, absorvido pela graça infalível do instinto animal. [...] Desacelerando ainda mais, qualquer substância viva regressa à sua viscosidade inicial, e permite que a sua profunda natureza coloidal venha à superfície. Por fim, quando já não existir qualquer movimento visível, num tempo suficientemente longo, homens tornam-se estátuas, as coisas vivas confundem-se com as inertes, o universo recai num deserto de pura matéria, sem nenhum traço de espírito [tr. do a.] (Epstein, 2014: 27-29).

Através destas citações retiradas de um dos seus últimos livros¹⁰⁶ Epstein faz do cinema mais do que uma máquina de representar o tempo (característica intrínseca de todo o cinema). Procura uma unidade de espaço-tempo que incorra num fluxo quase hermético, dilatando e contraindo as variações temporais dos fenómenos visuais. Assim, o cinema é uma «máquina de pensar o tempo» em todos os seus domínios.¹⁰⁷

O segundo aspeto tem a ver com a noção do grande-plano. Por um lado, o grande-plano tem a mesma capacidade que as flutuações espaço-temporais em nos revelar alguns objetos, seres ou almas através da lente, de um modo que nunca tinham sido revelados. Porquanto mostra “e aproxima de nós aquilo que são os inusitados - isto é, estranhos - aspetos das coisas e dos seres, obrigando-nos a imobilizar perante tal revelação e a julga-la” [tradução do autor] (Epstein, 2012: 373). No caso do rosto, a revelação que é dada através da imagem projetada no ecrã, “colocando-nos novamente de frente para o perpétuo mistério do universo” (ibid), irá dar origem aquilo que Epstein designa por «psiquismo»¹⁰⁸. Assim entendido, o grande-plano do rosto abre-nos o acesso à alma interior, ao mistério do espírito que se encontra por traz das feições. Diz Epstein,

o que foi então descoberto, na expressão de um rosto que preenche todo o ecrã, foi o mundo de uma mobilidade muito mais rica. Esta continuou a ser uma mobilidade física, mas traduzida na minuciosa mobilidade de uma alma. O grande plano foi assim um passo de enorme impacto para o cinema, inaugurando a microscopia do movimento exterior e alargando o poder da figuração da nova linguagem ao reino dos movimentos interiores, movimentos espirituais. Graças ao grande-plano, os filmes deixaram de estar limitados à narração de percursos de obstáculos e ganhou a habilidade de retratar também a evolução psicológica (ibid: 339).

3.2.1. O psiquismo da matéria

Esta ideia de psiquismo é importante para compreender o rosto expressionista, sobretudo na sua variante fotogénica. O psiquismo que aqui abordamos, a partir da

¹⁰⁶ *L'Intelligence d'une machine*, de 1946.

¹⁰⁷ “A dilatação, contração e inversão do curso de um fenómeno na dimensão vetorial do tempo - da qual apenas o cinema permite uma figuração visual em termos temporais - providencia aspectos do mundo que são mais originais e raros, mais invulgares e surrealizados, e lembra-nos mais intensamente do milagre esquecido do universo, pela revelação de algumas das suas formas até então ignoradas” [tr. do a.] (Epstein, 2012: 373).

¹⁰⁸ Ou, como descreve Aumont, “o cinema aumenta o que filma, do mesmo modo que, o pensamento aumenta aquilo sobre o que reflete” [tr. do a.] (Aumont, 1998: 95).

visão de Epstein, irá ganhar contornos mais acentuados à medida que o realizador francês introduz nas suas reflexões a percepção do espectador. Para Epstein, a realidade, é entendida como um elemento subjetivo. A imagem fílmica nem revela uma realidade física, nem a anula. Ela é uma realidade *per si*. A realidade da própria imagem, aquilo que ela revela é um elemento misterioso e inefável das coisas, a sua fotogenia, o seu carácter psicológico. Quando um ator se apresenta perante a camara e a sua imagem é revelada no ecrã, a ideia que ele tem de si próprio é posta em causa. A camara de filmar é desinteressada, mas a imagem que ela cria provoca um psiquismo no ator, projeta o seu duplo, revela a sua verdadeira alma. Diz Epstein,

Desapontamento, desânimo, estas são as reacções habituais das actrizes iniciantes, mesmo as mais belas e talentosas, quando pela primeira vez vêem e ouvem o seu próprio fantasma na tela. Elas descobrem, nas suas imagens, os defeitos que pensavam não ter; julgam-se traídas e lesadas pela objetiva e pelo microfone; não reconhecem nem aceitam este ou aquele traço do seu rosto, este ou aquele tom de voz; perante o seu duplo, sentem que estão na presença de uma irmã perdida, uma estranha. O cinema mente, dizem elas. Raramente esta mentira parece favorecer ou embelezar. Se pior ou melhor, ao registar e reproduzir um sujeito, o cinema transforma-o sempre, recria uma segunda personalidade, cuja aparência é capaz de perturbar a sua consciência, ao ponto de perguntar: quem sou eu? Aonde é que está a minha verdadeira identidade? E isto representa uma notável atenuação à certeza de que existimos, ao «eu penso, logo existo», ao que devemos acrescentar «mas eu não me penso a mim próprio tal como sou.» (Epstein, 2014: 1-2) [...] O horror, ou pelo menos, o embaraço que o indivíduo, que é filmado, sente quando confrontado com a sua imagem animada, leva-nos a suspeitar de que é publicado algo do segredo pessoal que o sujeito impôs a si mesmo ignorar. [...] afortunadamente para ele, muito rapidamente, após três ou quatro projeções, o espectador – ouvinte da sua própria angústia recupera o seu auto-controlo, será novamente absolvido: ele irá corrigir, renovar as mentiras das suas impressões, cicatrizar a mais cáustica das suas escoriadas feridas [tr. do a.] (ibid: 56).

Resumidamente, entendemos que na reflexão de Epstein sobre a fotogenia, o trabalho do realizador, não diz respeito a uma questão formal ou estética, é um trabalho psicológico e moral, qualitativo. Assim, a imagem é um revelador psíquico e revelador moral, porque aumenta a «qualidade moral» das coisas, dos seres e das almas através da reprodução cinematográfica. Essa qualidade moral que é o centro da propriedade fotogénica adquire em Epstein vários nomes: por vezes é o «inefável»; o «misterioso»; a própria «vida»; a «personalidade mais profunda»; a própria «alma». Mas por vezes pode ser o oposto: a «perda da espiritualidade»; a «simples matéria», a «regressão ao estado animal». O grande-plano é o instrumento privilegiado atribuído à

maquina de aumentar e ampliar as coisas e o seu caracter psicológico. Assim, os rostos, por se verem aprisionados nesta máquina, são a matéria mais fecunda da fotogenia, se bem que Epstein não a reduza aos rostos, como vimos, mas a todas as «coisas do mundo». O fascínio e a obsessão pela fotogenia dos rostos é evidente nos seus filmes (**Fig. 37a-f**), que não se devem confundir com as suas reflexões, mas que apesar de tudo, como Aumont alerta “são complementares”¹⁰⁹. A fotogenia associa-se a algo que é fugitivo, descontínuo. Não se relaciona diretamente com a diegética da ação, ou com uma relação de planos (pelo menos no seu estado mais puro). E, neste sentido um rosto fotogénico apenas se deixa ver em certos vislumbres, fugazes, através de um movimento por vezes mínimo, um rasto de uma expressão. É nas variações, nas transformações do rosto que a fotogenia se deixa ver, e ao fazê-lo propõe uma verdade¹¹⁰. A «qualidade moral», a «alma» ou o «espírito» que se escondem através dos rostos, é revelada como se tratasse de uma visão mágica.

Esta relação da fotogenia com a magia será explorada por Edgar Morin no livro «O cinema ou o homem imaginário», que se prefigura como um estudo antropológico. Morin serve-se da reflexão de Epstein, para restituir ao cinema um mundo fantasmagórico, exaltando a “sua qualidade mágica essencial” (Morin, 2011: 46). Parte da ideia de desdobramento da identidade, que acima exploramos, da noção de psiquismo de Epstein; Do facto de qualquer pessoa se sentir desconfortável com a sua imagem na tela, no sentido em que se torna estranha para si, ao ponto de a levar a perguntar: «quem sou eu?», ou: “eu não me penso a mim próprio tal como sou” (Epstein: 2014: 2).

Morin entende o advento do cinema, menos como uma descoberta científica, que, como um desejo arcaico dos homens em projetar imagens, tal como há cinco mil anos atrás “nas paredes das cavernas de Java, o Wayang realizava o seus jogos de sombras” [...] e por isso é que “os precedentes dos irmãos Lumière são os que mostravam lanternas mágicas.” e os “herdeiros da antiga magia” [tradução do autor] (Morin, 2011: 18). Por esta razão, e também, é que o cinema apenas existe na relação com o espectador. O homem que se projeta na imagem, é por assim dizer, um fantasma, um

¹⁰⁹ Aumont, 1998, p. 95.

¹¹⁰ “A fotogenia lê o rosto de novo, como nunca tinha sido lido - a isto se deve o desconhecimento, e sobretudo o auto-desconhecimento -, mas para fazê-lo, liberta uma verdade, ou talvez a verdade” (Aumont, 1998: 93).

duplo, que se imortaliza¹¹¹. Onde a imagem, se apresenta como uma transfiguração do real, sem o transformar totalmente, mas acrescentando-lhe uma presença estranha. É neste sentido que Morin reabilita a noção de fotogenia de Epstein. Diz, “esta virtude fotogénica cobre todo o campo que vai da imagem ao duplo, das emoções subjetivas às alienações mágicas” (ibid: 47). A partir daqui, Morin irá encarregar-se de fazer conciliar Epstein e Balazs: a fotogenia e a fisiognomia. Em ambos os casos as observações referem-se sempre a um rosto mudo, mas revelado visualmente.

¹¹¹ Não é esta fonte comum, imagem, reflexo, sombra, onde está o refúgio primeiro e último contra a morte?” (Morin, 2011: 47).

4. O ROSTO RETRATISTA

O que distingue precisamente um retrato das demais representações iconográficas é a capacidade que o mesmo tem de transmitir a densidade psicológica e de deixar transparecer a personalidade do modelo em detrimento de uma excessiva idealização que esvazia, quase por completo, a intimidade e o carácter do retratado (Flor, 2010: 23).

4.1. RETRATO

O retrato, como é sabido, é um género das artes visuais com uma grande tradição secular que vai desde as esculturas do Antigo Egipto, à arte tumular medieval ao retrato pictórico renascentista, à escultura de deuses gregos ou às moedas romanas. Quer seja de busto ou de corpo inteiro, de frente ou de perfil, individual ou coletivo, o retrato, genericamente, sempre propôs uma ideia da individualização figural, independentemente dos fins a que se propunha. Georg Simmel entende que é na unidade do rosto que o ser humano revela a sua alma. Mas no retrato esta unidade apenas é possível de alcançar através da interpretação do pintor. Através dos meios estritamente artísticos, das formas e das cores. Diz,

A realização artística exige que, comparado com o fenómeno empírico, quer dizer, o rosto vivo, a impressão da unidade dos traços do rosto pintado seja mais poderosa e intensa. O nosso conhecimento da essência unitária do ser humano deriva dos seus movimentos e expressões. Mas o retrato deve *produzir* esse conhecimento mediante os traços do rosto; deve substituir a sensação do todo completo que temos perante o ser humano com uma impressão parcial, especificamente abstrata, perante a sua representação pictórica [tr. do a.] (Simmel, 2011: 31).

O que Simmel quer dizer é que a alma, que se revela na unidade do rosto e que vemos no retrato pintado, está mais na superfície da tela, na disposição das tintas e das formas, do que propriamente na alma do ser humano retratado¹¹².

Se isto tem algum fundo de verdade, porém, a noção que se tem, também mais ou menos genérica, de que o retrato corresponde a uma «veracidade», do ponto de vista

¹¹² “a tarefa artística de unificação do fenómeno humano talvez se pudesse encontrar mediante o ornamento e sem necessidade de recorrer à alma para gerar a unidade” [tr. do a.] (Simmel, 2011: 31).

fisionómico do modelo retratado, historicamente, ela nem sempre correspondeu à realidade.

A Flandres, berço do retrato moderno pictórico, foi também a região da descoberta da pintura a óleo. Esta descoberta permitiu pela primeira vez “um aperfeiçoamento no modo de representar a figura humana e, em particular, a face” (Flor, 2010: 34), o que conduziu “largamente um suposto realismo do retrato”¹¹³ (ibid). Mas este realismo no retrato não deve ser confundido com a «verdade» do retratado. De facto, no retrato pictórico nem sempre se procurou traduzir fielmente a identidade do retratado. Ao contrário do que muitas vezes se julga, houve períodos em que se retratavam individualidades póstumas em convivência com outras vivas¹¹⁴, o que significa que a veracidade fisionómica do rosto nem sempre foi relevante. Em Portugal temos o exemplo dos painéis de São Vicente (1470) (**Fig. 38**), de Nuno Gonçalves, que sendo considerado como uma das galerias de retratos mais interessantes de toda a Alta Idade Média/Renascimento, hoje sabemos que,

nem todos os rostos lá presentes constituíram exemplos fidedignos de retrato, apesar de muito caracterizados e de ostentarem elevado individualismo, na medida em que são muito poucos os casos onde o pintor e, talvez, o mecenas quiseram representar alguém com veracidade (ibid: 63).

Das sessenta personalidades retratadas nos painéis¹¹⁵, apenas cinco delas foram executadas com a intenção de representar um rosto exato. Todas as restantes personagens “não foram possivelmente colocadas neste retábulo com a intenção de se

¹¹³ É este período histórico que coincide com o Renascimento (séc. XV), aquele a que se assiste a evolução mais premente de «um processo civilizador», e que corresponde ao curso da instauração da autoconsciência individual, e onde os indivíduos que pretendem preservar o seu estatuto pessoal, realizam as suas encomendas de retratos aos pintores que também eles adquirem uma importância cada vez maior. Uma parte significativa destes indivíduos corresponde à nova classe burguesa que então se afirmava, e que necessitava de auto-proclamar-se como detentora da boa cultura e das boas maneiras. Ver Cap. 2.1, Parte I.

¹¹⁴ Num importante fresco pintado por Masaccio, na capela Brancacci, na Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença, foi representada a Piazza del Carmine cheia de cidadãos, comemorando a Consagração da igreja de Carmine. Deste fresco que não se conserva actualmente, a sua descrição é dada por Vasari e é uma reconstrução da cena original (1422), pintada um ou dois anos depois. Nele foram representadas várias personalidades. Para além de não existirem provas de que todas essas pessoas estivessem presentes na data a comemorar, foram representadas pessoas que tinham falecido há décadas atrás, mas que “estavam absolutamente individualizados [...] esta união de figuras vivas e de figuras recriadas do passado como fazendo parte no mesmo e único tema, não é algo particular de Masaccio. Cinquenta anos depois Botticelli, na sua bem conhecida *Adoração dos Magos*, que se encontra na Galeria Uffizi, une os retratos de Lorenzo e de Giuliano De Medicis, que jaziam. A razão deste costume é que no princípio, o papel do retrato, no Renascimento, tinha uma papel comemorativo; estava conscientemente dirigido para o futuro, quando a pessoa já não existisse” [tradução do autor] (Hennessy, 1985: 13-14).

¹¹⁵ Em que “o forte individualismo do olhar de cada uma das figuras, bem captado por Nuno Gonçalves, atinge o patamar do retrato psicológico que nem sempre foi conseguido pelos pintores do seu tempo” (Flor, 2010: 85).

apresentarem como retratos concretos, mas apenas como figuras de expressão personalizada” (ibid: 64).

Na pintura, pelo menos a partir do séc. XV, com o emergir de uma consciência individual do homem, e com o aparecimento de novas classes sociais, desejosas de afirmação do seu estatuto social, o retrato passará a ser uma prática corrente por toda a Europa. Os artistas, procuravam captar um instante do modelo, cujos traços das suas feições se dispusessem na tela lado a lado com objetos e símbolos que identificassem tanto o carácter psicológico, como a distinção social desse modelo. Era uma tentativa de aproximar o modelo real de uma verdade pictórica. Mas essa verdade dependia tanto da introspeção do pintor, como do tipo de encomenda pretendida. No fundo o que se pretendia era captar e eternizar a singularidade do sujeito, o acesso à sua verdade interior e excepcional. Pretendia-se fixar uma verdade psicológica, um instante, para a projetar no futuro. Isto era indiscutível na pintura (e porventura na fotografia), independentemente dos problemas que lhes estão associados.

Se por um lado a história do retrato pictórico é extensa e complexa, tendo-se instituído como um género com imensos subgéneros, por vezes ambíguos do ponto de vista das convenções determinadoras. Apesar de tudo, e pese o que dissemos acima sobre a veracidade por vezes duvidosa da representação, o propósito do retrato pictórico prende-se com uma proposta de psicologização do modelo retratado. Onde o rosto (e sobretudo o olhar) está no centro desta ideia, por ser entendido como o lugar da singularidade do indivíduo. Com os modernismos do final do séc. XIX e início do séc. XX o retrato pintado adquire ruturas inquestionáveis ao nível conceptual e estético da figuração do rosto. O cinema, tendo nascido neste período de transição de século, não irá acompanhar os avanços estilísticos nem as ideias da pintura. No cinema não se põe nunca o problema da fidelidade fisionómica do modelo, pois a sua própria natureza não deixa dúvidas quanto a esse aspeto. A imagem cinematográfica imprime a realidade.

4.1.1. Retrato no cinema

Do ponto de vista formal, damos nota que, de todas as experiências que foram feitas no período do pré-cinema, é de destacar que apenas George Demeny se interessou

pelo retrato, enquanto tal. Em 1892 Demeny regista uma série de «retratos vivos/animados» de empregados da estação fisiológica de que, com Marey, fazia parte e onde realiza inclusivamente um auto-retrato (**Fig. 39**). Os rostos são registados pela técnica da cronofotografia¹¹⁶ no âmbito das pesquisas científicas que se propunham através do estudo e análise do movimento de motivos vivos, seres humanos ou animais. Este tipo de trabalho não terá continuidade no cinema, com exceção dos filmes «Cinématon» de Gérard Courant iniciados nos anos 70. Courant realiza e enumera milhares de filmes, com pouco mais de três minutos e meio cada, onde várias personalidades se colocam, individualmente, em frente da câmara, com instruções para dizer e fazer o que entenderem. Estas imagens de pessoas enquadradas num plano aproximado de peito (**Fig. 40a-d**) sugerem uma continuidade do trabalho começado por Demeny. A par de alguns filmes realizados por Andy Warhol na sua Factory, estas experiências parecem sistematizar e resumir toda a ambição que o retrato adquiriu no cinema. O retrato irá ter uma continuidade nos filmes caseiros e familiares, enquanto que no cinema propriamente dito, apenas em casos pontuais se permitirá o acesso a este género. Aquilo que aqui, entendemos por rosto retratista, por isso, não tem uma relação formal ou estética com o que se entende como retrato nas artes tradicionais. Mas tem uma relação indireta, de valor moral ou conceptual, se quisermos. O rosto retratista do cinema advém de uma procura consciente, por vezes ideológica ou filosófica de uma verdade do humano, do seu contexto real. Jacques Aumont identifica este novo modelo de representação do rosto humano no período pós Segunda Guerra Mundial, e mais concretamente com o «movimento» neo-realista italiano:

O humano está na ordem do dia, é o que se deve «procurar profundamente», despojar, e se necessário suscitar. Que melhor papel para o rosto cinematográfico que o do rosto humano: cheio de humanidade, adequado para satisfazer o humanismo renascido após a guerra¹¹⁷ [tradução do autor] (Aumont, 1998: 122).

No cinema, parece ambíguo falar de retrato. Por esta dificuldade, é necessário procurar uma definição mais estrita do retrato cinematográfico, do rosto retratista. Ao contrário da pintura, o cinema não capta instantes, mas sim durações (ibid: 134). Afastamo-nos da pintura, tomando de empréstimo apenas a sua herança do valor do

¹¹⁶ Do grego: kronos-tempo; phôtos-luz; graphein-escrita (Briselance; Morin, 2011: 13).

¹¹⁷ Não é a Itália o berço do humanismo moderno?... Pico della Mirandola, Petrarca, Dante, etc.?

retrato enquanto o lugar de acesso à singularidade. Assim, para definir o retrato cinematográfico devemos considerar uma ideia principal, a de que o retrato cinematográfico “chegaria à sua plenitude nas circunstâncias filmicas nas quais se perfila uma expressividade individualizada e que não procura mais do que a veracidade” (ibid).

4.2. NEO-REALISMO E BAZIN

O neo-realismo não é mais um humanismo que um estilo de mise en scene? E esse mesmo estilo, não se define essencialmente por um «desaparecer» perante a realidade? [tr. do a.] (Bazin, 2012: 88).

Para Bazin, o neo-realismo italiano, de uma forma genérica, sempre esteve menos interessado em ilustrar a realidade ou um ideal de sociedade, do que em evidenciar os mecanismos da sociedade real. Sendo que é difícil falar de uma perfeita unidade estética, formal ou ideológica dos vários realizadores e momentos, os autores neo-realistas, a grosso modo, estavam conscientes que o realismo na arte não pode proceder de mais nenhum sitio que não do artifício¹¹⁸. Assim o entende Bazin que vê no pós guerra como que o cumprir de uma profecia antiga do cinema.

A noção de realismo no cinema, existe praticamente desde as origens do cinema¹¹⁹ e com imensas variantes. Para Bazin, o filme «A Grande Ilusão» (1937) é disso um exemplo. Um filme sobre a evasão de soldados franceses num campo de refugiados alemão, que nasce de histórias verídicas que o próprio Renoir ouviu contar a companheiros seus durante a Primeira Grande Guerra. O teórico dos Cahiers entende que uma das provas da composição realista do filme deve-se à pluralidade de idiomas, para além da autenticidade das relações humanas, entre outros aspectos. Os oficiais militares franceses e alemães dialogam entre si em inglês, o que obrigatoriamente

¹¹⁸ “Toda a estética escolhe forçosamente entre o que merece ser salvo, como faz o cinema, criar a ilusão da realidade, esta escolha constitui a sua contradição fundamental, *inaceitável e necessária*. *Necessária* porque a arte não existe sem esta escolha [...] E *inaceitável* já que, definitivamente, faz-se às custas dessa realidade que o cinema se propõe restituir integralmente” [tr. do a.] (Bazin, 2012: 298-299).

¹¹⁹ Os filmes dos irmãos Lumière não são tendencialmente, de cariz realista?

denuncia a sua tipologia de classe social aristocrata (**Fig. 41a,b**). Diz, “é o conjunto destas invenções realistas o que proporciona a sua solidez à construção de «A Grande Ilusão»” [tr. do a.] (Bazin, 1997: 65). Para além do caso de Renoir, Bazin enumera vários autores que se serviram da noção realista nos seus filmes, todavia,

a tendência realista, o intimismo satírico e social, o *verismo* sensível e poético, não foram até ao princípio da guerra mais do que qualidades menores [...] Graças à libertação abrir-se-á finalmente um amplo caminho a todas estas tendências estéticas, com uma amplitude suficiente para florescer em novas condições, que não deixarão de modificar consistentemente o seu sentido e a sua importância [tr. do a.] (Bazin, 2012: 290).

O neo-realismo, segundo Bazin será pois a arte da formação do real, uma reduplicação do mundo, que vai muito para além das oposições entre quaisquer realismos locais, ideológicos ou de descendência pictórica ou literária. Ao mesmo tempo que são repudiadas as categorias de interpretação e de expressão dramáticas, com o objetivo de “obrigar a realidade a dar-nos o seu sentido a partir das suas aparências” (ibid: 395). É menos importante se o cenário do filme é real ou ficcional, do que a procura de um respeito pela realidade. Sendo que, “respeitar a realidade não significa acumular aparências; mas sim despojá-la de tudo o que não é essencial, chegar à totalidade através da simplicidade” (ibid: 390). Não querendo entrar aqui na discussão antiga e teórica sobre a questão do realismo ou realismos nas artes e particularmente no cinema, sob pena de nos perdermos do essencial, passamos para o problema que nos interessa - o rosto humano.

4.3. ROSTO HUMANISTA

O rosto retratista, tendo a ideia do real como pano de fundo, a sua substância primogénita encontra-se noutra lado: no ser humano. Se, um dos maiores méritos que Bazin outorga ao neo-realismo diz respeito à consciência que os cineastas italianos tinham de que a expressão artística exerce a sua força sobre o real, coabitando e recriando-o, e não apenas documentando-o, ele não deixa de dar uma grande importância à escolha que estes autores fizeram das suas personagens. As personagens dos filmes neo-realistas, na sua maioria, eram atores não profissionais que desempenhavam papéis relacionados com as suas próprias vivências. E, isto é válido sobretudo para os primeiros anos do neo-realismo (1945-48), que não deixará de usar

estes «actores vivos» nos anos seguintes e sempre que a empresa o exija, mas a introdução de atores profissionais será cada vez maior, por várias razões¹²⁰. Assim,

aquilo que desde o primeiro momento e muito logicamente surpreendeu o público foi a excelência dos intérpretes italianos. Com «Roma, città aperta», o cinema mundial viu-se enriquecido com uma actriz de primeira ordem. Anna Magnani, a inesquecível mulher do povo; Fabrizzi, o padre; Pagliero, o membro da resistência, e os outros, iguam sem dificuldade na nossa memória as mais comovedoras criações cinematográficas. As reportagens e as informações dos jornais periódicos de grande circulação ocuparam-se de nos explicar como é que o *Limpa botas* foi realizado com autênticos rapazes das ruas, como é que Rossellini rodava com uma figuração ocasional, contratada nos próprios lugares da acção; como é que a heroína da primeira história de *Païsa* era uma rapariga analfabeta encontrada nos cais¹²¹. Enquanto que Anna Magnani era sem duvida uma profissional, mas que vinha do café-concerto; Maria Michi, por sua parte, não era mais que uma simples criada [tradução do autor] (Bazin, 2012: 293-294).

Há nesta atitude dos cineastas italianos do pós-guerra uma necessidade de reabilitar mais uma realidade social do que a realidade política, e é neste sentido que a procura é exercida através daquilo que é mais humano, ou seja, as pessoas, aquelas que vivem a realidade retratada nos filmes. Mais do que as massas populacionais ou grupos sociais específicos, o interesse é exercido sobre o indivíduo, numa procura de um certo humanismo universal¹²². Ao ser conjugado este aspecto com a aparência que estes indivíduos acarretam no seu rosto (pois a própria vida encarrega-se de escrever no rosto as experiências individuais), as personagens dos filmes italianos ir-se-ão apresentar na sua total transparência e simbiose perfeita entre indivíduo e personagem. Neste particular, aquilo que ressalva no fim, por se confundirem um e outro, é o indivíduo humano, por se encontrar no seu contexto real. Neste sentido podemos dizer que os atores, no filme, vivem mais do que representam propondo

¹²⁰ A introdução de atores profissionais no cinema neo-realista leva Bazin a falar ainda da «lei da amalgama» entre atores profissionais e não profissionais. Neste particular desenvolve uma apologia do ator profissional mais proficuamente, quando faz a sua feroz defesa de «Europa 51» de Rossellini. Na realidade aquilo que ali defende não é o ator profissional, ou neste caso a atriz que é Ingrid Bergman, mas o modo como ele é dirigido. Assim, no entender de Bazin, “Rossellini não faz atuar os seus intérpretes, não os faz expressar tal ou tal sentimento; obriga-os apenas a estar diante da câmara de uma determinada maneira” (ibid: 395).

¹²¹ Nota de tradução: no texto que utilizamos, uma versão espanhola, surge a expressão *muelles* que traduzimos livremente por «cais».

¹²² “Independentemente da conjuntura política, este humanismo revolucionário encontra igualmente as suas fontes numa certa maneira de destacar o individual, já que a massa raramente é considerada como uma força social positiva” (ibid: 293).

portanto uma verdade inquestionável¹²³, e isto por si só corresponde ao mais alto grau de humanismo possível no cinema. É também este humanismo que Bazin exalta para o neo-realismo, quando afirma, “eu estaria disposto a considerar o seu humanismo como o principal mérito, enquanto ao fundo, dos filmes italianos atuais” (ibid: 292).

O rosto humanista vem investido de uma nova função com novos valores, ele «significa» por si mesmo, já não é apenas um gerador de sentido narrativo como o rosto clássico, nem uma imergência no inefável como o rosto expressivo. O rosto retratista, na sua componente humanista admite um acesso ao interior do homem, através da verdade humana. O rosto mostra uma experiência individual, excepcional, que por si só *fala* mesmo quando está calado. O que é o mesmo que dizer que não acuta - «ele é» -, e assim assume-se como uma verdade refletida na sua aparência. Ao estarmos na presença do ator estamos na presença do indivíduo que se aproxima de nós. Sobre o método usado diz Nacache,

Rossellini emprega-os com cautela [aos actores não profissionais], sem procurar obter assombrosos efeitos de real. Escolhe o actor não-profissional pela semelhança com a personagem («O aspecto físico está sempre ligado à psicologia»), não lhe pede nem um investimento no papel, nem mesmo a sua emoção («Posso construir as emoções. Porque não construir as emoções quando é preciso?»), nem aliás em geral, mais do que ele pode dar: «ler sem entoação» as deixas e - se «representar» significar fazer-se de veículo de emoções verdadeiras - *representar* o menos possível (Nacache, 2012a: 123).

E, segundo Bazin, o mesmo acontece com Visconti que

em *La Terra Trema*, dirige dezenas de camponeses ou de pescadores, confia-lhes papéis de uma complexidade psicológica extrema, fá-los dizer textos muito longos no decurso de cenas em que a câmara examina os rostos tão despiadamente como nuns estúdios americanos [tr. do a.] (Bazin, 2012: 336).

E ainda com De Sica, em o «Ladrões de Bicicletas». Diz,

em relação aos interpretes, nenhum tinha a menor experiencia do teatro ou do cinema. O obreiro sai da casa Breda; a criança foi descoberta na rua entre os catraios, e a mulher é uma jornalista. (ibid: 329) [...] De Sica procurou durante muito tempo os seus intérpretes e escolheu-os em função de uns caracteres precisos. A nobreza natural, essa pureza popular do rosto e da maneira de caminhar (ibid: 336) [...] antes de decidir-se por este rapaz, não fez provas de interpretação; apenas da sua maneira de andar (ibid: 334).

¹²³ “No filme todas as personagens existem com uma verdade estremecedora” (ibid: 292).

Este modo de pensar o cinema, entendido no contexto neo-realista baziniano não apresenta limites, não há nenhuma limitação a qualquer tema, mas também não está acorrentado necessariamente a esta escolha de atores não profissionais. Todavia, o passo tinha sido dado na direção de um «cinema anónimo», que pôs em causa a própria noção de ator, de representação e de personagem, tal como defendia a apologia baziniana:

Cinema sem atores? Sem duvida! Mas o sentido primário da fórmula foi superado: era preciso falar de um cinema sem interpretação, de um cinema onde não se possa nem sequer falar já sobre se um figurante trabalha mais ou menos bem; até tal ponto o homem se identificou com a personagem [...] O cinema anónimo conquistou definitivamente a sua existência estética (ibid: 336-337).

Este aspeto é importante e resume a dualidade do rosto retratista. É que o rosto procurado incessantemente pelos cineastas neo-realistas adquire um grau de anonimato que o próprio Bazin defende quando descreve a recusa que De Sica fez do famoso ator Cary Grant para o papel de obreiro em «Ladrões de Bicicletas». Diz,

Cary Grant, em efeito, podia ter feito este papel, mas compreende-se de seguida que aqui trata-se precisamente não de «fazer um papel», mas sim de apagar a própria ideia de representação. Era preciso que esse obreiro fosse tão perfeito, anónimo e objetivo como a sua bicicleta (ibid: 336).

Assim, o indivíduo é anónimo por acréscimo, apenas porque é humano. É um tipo de ser humano, e esta é uma das razões pela qual o anonimato do seu rosto se distingue com dificuldade do próprio anonimato da multidão, que tal como ele, tem um «rostos». Porque o rosto deste obreiro, inserido no meio de outros rostos de obreiros apenas se ressaltam as pequenas diferenças individuais e não as de classe social (**Fig. 42a,b**). É um rosto na multidão que se dissolve ao ponto de criar um rosto de multidão como todo. Esta é a tese defendida por Aumont:

A tipologia dispersa, forma uma coleção, um conjunto de rostos com pequenas diferenças dentro da sua grande semelhança. Nas multidões neo-realistas não há tipologia como no cinema mudo. O rosto da multidão é um «rostos» único, cujos elementos estão em todas as partes, inclusivamente fora dos rostos: nos gestos, nas roupas, nos ritmos [...] O rosto da multidão é um rosto sem nome, não tão composto como simbiótico. Apenas existe por aquilo que radica de humanidade. Aquilo que distingue a todos estes rostos, individuais e coletivos, de todos os outros valores do rosto cinematográfico é essa mescla de anonimato e humanidade essencial [...] Aquilo que torna sólida esta conceção do rosto cinematográfico no pós-guerra, é que não é

apenas própria do extremo mais avançado da arte cinematográfica, mas sim de todo o cinema. A identificação entre rosto cinematográfico e rosto humano é então tão intensa que ficará como uma espécie de evidencia, a herança desse momento da história. (Aquilo que curiosamente se chama «cinema moderno» não é mais do que uma continuação, por outros meios) [tradução do autor] (Aumont, 1998: 125).

Para esta conceção do rosto - que não é limitativa de apenas um género nem se apresenta puro num filme específico, é sim uma ideologia e um modo específico de pensar o rosto - poderíamos identificar vários filmes onde a relação entre o sujeito e a personagem se diluem e onde o rosto, pretendo humano, se torna anónimo. Apesar de tudo, este ideal de personagem/indivíduo não é uma invenção neo-realista. De certo modo, está na origem do próprio cinema. Desde os irmãos Lumière a Robert Flaherty («Nanook of the North» [1922]) passando por F. W. Murnau («Tabu» [1931]), ou pelo Eisenstein dos primeiros tempos, entre muitos outros casos, todos eles levantaram o mesmo problema, embora com pressupostos distintos para cada caso. O que os une, é menos uma ideia de docu-ficção, mas mais a tentativa de alcançar uma verdade humana - a partir da crença (porventura mediada pelo rosto) que a personagem do filme deve viver tudo que representa. Aquilo a que chamamos de rosto retratista é portanto um modo de pensar o ser humano completamente distinto dos outros modos, aqui evidenciados. O que os separa, será o meio para atingir essa verdade, através das ferramentas fundamentalmente cinematográficas, nomeadamente a *mise en scene*, a iluminação, a montagem, os cenários, a forma como esses atores são dirigidos, etc.. A verdade é que em nenhum momento anterior ao neo-realismo, esta ideologia se tinha tornado escola (Bazin, 2012: 294). Em «Tabu» de Murnau, por exemplo, como bem identifica Bazin, nenhum ator profissional é utilizado (**Fig. 43a,b**), mas trata-se, “como nos filmes com crianças, de um género muito particular em que o Actor profissional seria quase inconcebível” (ibid: 295). Se, por um lado antes do neo-realismo esta ideologia do rosto não se teria ainda consolidado, por outro, a sua herança no futuro será premente, se bem que sempre com implicações distintas em casos distintos¹²⁴. Mas, o valor retratista, o de tentar imortalizar o rosto havia sido criado definitivamente em cinema. A bem dizer, o retrato não implica rosto, mas implica necessariamente verdade. Há, portanto, no neo-realismo um desejo

¹²⁴ Como é o caso paradigmático de Robert Bresson e a sua ideia de «modelo» e de rosto inexpressivo. Sobre Bresson desenvolveremos mais abaixo, na Parte III.

coercivo de eternizar o momento. Falta ainda evidenciar um aspeto relacionado com este rosto retratista que se prende com o facto de ter também uma voz.

4.3.1. Vococentrismo, rosto

Sempre que estamos num local, qualquer que seja, e co-habitam vários sons em simultâneo (som do vento, copos, talheres, água a correr etc.) e pessoas a dialogar, a nossa atenção é requerida para as vozes das pessoas, e só em seguida para os restantes sons. Se a língua proferida por essas pessoas for compreensível para nós, a nossa atenção redobra-se e procuramos nelas o sentido das palavras e só depois disso é que passamos à interpretação dos restantes elementos. No cinema, acontece exactamente o mesmo. Aquilo que se procura obter na voz cinematográfica é a fidelidade da expressão verbal, a sua inteligibilidade, em detrimento, por exemplo da fidelidade acústica do timbre original dessa voz. Esta é a noção que Michel Chion designa por «vococentrismo» e «verbocentrismo». Diz,

Afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz, que, na rotação, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento. Do mesmo modo, grande parte do aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som nas rotações concentrou-se na fala. [...] O vococentrismo de que falamos é então, quase sempre, um verbocentrismo (Chion, 2011: 13).

No capítulo 2.1.2, Parte II, descrevemos sumariamente os três tipos de «fala» definidos por Chion para o cinema sonoro como: fala-teatro, fala-texto e fala-emanção. Classificámos (correndo o risco) o cinema clássico como predominantemente um cinema que faz uso da fala-teatro, e também da fala-texto em alguns momentos. Resta agora compreender como é que o rosto retratista exerce a sua fala.

Uma das questões associada à voz prende-se com o problema da sincronização. Como o tema é complexo¹²⁵, vamos tentar evitá-lo. Assim, damos umas notas breves, mais

¹²⁵ Desde logo teríamos que diferenciar a questão ambígua que diz respeito à noção de veracidade e verosimilhança sonora e ainda a noção de reprodução ou representação.

genéricas, apenas para poder compreender melhor esta questão essencial da fala com o rosto retratista.

No cinema clássico existe uma forte tendência para tentar colar a voz ao corpo, de forma a que as palavras (sempre as palavras) mais do que a voz, se tornem claras e adquiram um cadência fluida entre o gesto da boca visíveis e as palavras bem audíveis. Na maioria das vezes as vozes são dobradas pelos próprios actores, em estúdio, e os diálogos captados em primeiro plano para favorecer a compreensão. A esta forma de idealizar a fala compreende-se a noção de «verbocentrismo». A herança do rosto retratista vai noutro sentido, ela está mais perto da noção de «vococentrismo».

No cinema, a voz é manifestamente do corpo. A palavra, é-o menos, porque tem uma presença própria que gera direções, que adquire autonomia diegética. Por outro lado, a voz, quando coincide com o corpo, é no rosto que se reflete. O rosto retratista tem a voz agarrada a si, mas no sentido em que lhe pertence. A noção de presença é muito relevante, pois é ela que nos remete uma vez mais para esta procura de verdade profundamente humana neste rosto.

A noção de imagem vocal - o vococentrismo - valoriza por exemplo o timbre das vozes, muitas vezes em discordâncias com as palavras (correndo o risco, inclusivamente, de criar atrito entre ambos). A fala é relativizada, e é remetida muitas vezes para um segundo plano¹²⁶, e em muitos casos existem falas sobrepostas e proliferas, ou seja, anulam-se umas às outras¹²⁷. Esta relativização aproxima-se do que Chion define como uma fala-emanção, que sem querermos ir demasiado longe na justaposição desta noção, de facto o rosto retratista neo-realista encontra-se com ela em alguns aspetos fundamentais, embora não quer dizer que abdique de aspectos da fala-teatro. Emanção, diz Aumont “o termo seria o que caracteriza na realidade o cinema do pós-guerra, porquanto procura assegurar-se de que aquele que fala e aquele que é visto são na verdade a mesma pessoa” [tradução do autor] (Aumont, 1998: 126). De todos os modos, acima de tudo,

¹²⁶ Será esta a razão pela qual os neo-realistas usavam essencialmente som pós-sincronizado?

¹²⁷ “Várias personagens intervêm ao mesmo tempo, encadeiam as suas réplicas de forma muito rápida ou dizem coisas «sem importância»” (Chion, 2011: 140).

trata-se sempre de fazer coincidir uma voz com um rosto, de centrar a representação tanto sobre um como sobre o outro. O «vococentrismo» corresponde a uma centralização sobre os rostos, já que tanto um como o outro são maneiras de «centrismo» generalizado que caracteriza a era do sujeito moderno (ibid: 131).

Assim, e em tom de síntese, o rosto retratista irá preservar a sua unidade formal (não está cortado do corpo, como o fotogénico), na tentativa de expressar o conjunto da pessoa, “rostos-expressão que resume e que torna visíveis, para quem quiser ver, as qualidades profundas do modelo. Ou melhor que do modelo do sujeito” (ibid: 135). O rosto retratista, vai nascer assim, após o horror da guerra no contexto de uma «revolução» cinematográfica, no âmbito puramente europeu. A partir de uma modernidade que aparecia pela primeira vez e que pretendia conduzir o cinema para um novo realismo, difícil de contornar, depois do drama bélico e humano. O homem aqui representado ganha um novo sentido. O rosto do não-ator, ou ator não-profissional neo-realista aparece como o “primeiro rosto propriamente humano do cinema, que escapa tanto à mecânica do sentido como à imersão do inefável” (ibid: 116).

5. O ROSTO VAZIO

Penso na película transparente a passar a toda a velocidade através do aparelho de projecção. Virgem de qualquer sinal ou imagem, ela vai permitir ao ecrã reflectir uma luz que crepita. Pelos altifalantes perceberemos apenas o som surdo do amplificador e o leve ruído das partículas de pó que passam pela cabeça de leitura.

A luz estabiliza-se e torna-se mais densa. Sons incoerentes e fragmentos de palavras semelhantes a estalidos breves começam a soltar-se, pouco a pouco, das paredes e do tecto. Na brancura do ecrã surgem os contornos de uma nuvem, ou talvez seja o reflexo da água, não, é mesmo uma nuvem, ou antes, uma árvore encimada por uma enorme coroa de folhagem, não, é uma paisagem lunar.

O sussurro vai-se amplificando em movimentos ondulatórios e palavras inteiras (incoerentes, longínquas) começam a distinguir-se como sombras de peixes em águas profundas. Afinal não é uma nuvem, não é uma árvore frondosa, é um rosto cujo olhar fixa o espectador.

O rosto de Alma, a enfermeira.

(nota de intenções para «Persona»,
Ingmar Bergman: Ornö, 17 de Junho de 1965)

O rosto vazio que neste capítulo iremos desenvolver, diz respeito a uma nova tendência de representar o rosto cinematograficamente que diverge de qualquer outro modo já desenvolvido acima. Mais uma vez, seria um exercício ingrato designar um filme, ou um momento preciso para determinar uma data de nascimento. O período de existência deste rosto é difícil de situar no tempo. Poderíamos designá-lo como um dos paradigmas de um certo cinema moderno ou pós-moderno. De qualquer das formas, assumimos a tese de Jacques Aumont, a de que «Persona» (1966) de Ingmar Bergman corresponde a um daqueles filmes que mais contribuiu para a criação deste novo rosto vazio.

No essencial, o rosto vazio, assim aqui intitulado, é tratado como uma imagem qualquer, como uma superfície lisa, um «mero» efeito plástico, como um objeto. Contrariamente aos modos anteriores de representação este novo rosto será apresentado num contexto visual onde os limites do enquadramento serão esbatidos, onde o seu valor humano será posto em causa. O rosto, que até aqui, mais ou menos conforme o momento, ainda preservava a sua condição essencial de veículo de humanidade, ver-se-á agora destituído de tal empresa. Ele irá assumir várias formas, com várias nuances, em vários contextos, dependendo dos diversos autores que dele

farão uso. Mas, fundamentalmente, aquilo que une este novo modo de pensar o rosto é o facto de que em todas essas várias formas ele irá mostrar-se apenas como uma imagem-superfície. Estes dois últimos aspetos, a destituição do valor humano, e o tratamento indiferenciado enquanto imagem, leva-nos a designar este novo rosto de rosto vazio. Sendo que poderíamos designar o problema com outros nomes: não-rosto, rosto-máscara, rosto-liso, rosto-aparência, etc., usaremos o termo rosto-vazio porque pela primeira vez no cinema o rosto perde a crença da interioridade, que durante séculos fez parte da cultura artística ocidental. E que, apesar de tudo, não é uma novidade nem uma rutura, pois a história e os conceitos da pintura já nos tinha dado a conhecer este problema, como veremos. A hipótese seguida por Aumont é a de que o cinema chegou à forma desestruturante (e que caracteriza uma parte da produção recente) devido a uma concentração excessiva de um dos dois últimos modos desenvolvidos na presente dissertação: rosto retratista; rosto expressivo. Diz, Aumont:

No fundo, por ter querido exprimir o rosto, cada vez mais, como um limão velho e já sem sumo - no sentido da expressão ou da verdade, pouco importa - chegou ao ponto de representá-lo como definitivamente vazio: de interioridade, de expressão, de rostidade [tr. do a.] (Aumont, 1998: 188).

É necessário, por isso compreender como é que esse esvaziamento se dá.

5.1. DES-ROSTIFICAR¹²⁸ (DES-FIGURAR/ DES-FACIALIZAR)

Jacques Aumont analisa o filme «Mauvais Sang» (1986) de Leos Carax como metáfora do paradigma do rosto-vazio e como efeito desse esvaziamento. No decurso da sua análise irá encontrar a base da perda do rosto: a deformação. Numa sequência do filme, durante uma desavença entre os dois protagonistas (Michel Piccoli e Denis Lavant), os seus corpos dirigem-se contra um grande envidraço, e os seus rostos são esmagados contra esse vidro. Filmados em grande-plano, as bocas e os narizes, lado a

¹²⁸ O termo *rostidade*, e as suas variações: rostificar, des-rostificar, diz respeito a um conceito utilizado por Deleuze e Guattari no seu livro «Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia». Nele, *rostidade* designa o poder excepcional que é atribuído ao rosto, a sua capacidade em dotar outros objetos da mesma qualidade que é atribuída ao rosto humano. *Rostificar*, designa portanto esse processo de fazer dotar a *rostidade*. O termo *facialidade*, *facializar* ou *des-facializar* é usado por João Maria Mendes no seu livro «Facialidades» para designar o mesmo. Sendo que apenas se refere a uma questão da tradução para português do termo original *visagéité*. Aqui usamos o termo *des-rostificar*, mais livremente, para designar a perda ou esvaziamento das formas constituintes do rosto, e os seus atributos humanos, do ponto de vista da sua figuração. Ou seja, o perder qualidade de rosto, de face, de figura.

lado, são ampliados, os olhos abrem-se e fecham-se, as carnes do rosto tornam-se quase viscerais, mas chãs (**Fig. 44a-d**). Nesta cena, os rostos que são esmagados contra os vidros, são de certa forma impressivamente esmagados contra a lente da camera, mostrados em muito-grande-plano. A imagem suspende toda a profundidade espacial e dramática, ela é dispensada, restando apenas a bidimensionalidade da superfície rasa enquanto mera possibilidade plástica, mas grotesca. O rosto deformado, maltratado, perde toda a sua unidade fundamental, aquela que Simmel tanto exaltava como a grande revelação humana, a sua alma. A deformação e desfiguração do rosto, que se vê expressa em muitos outros momentos deste filme “aponta para o monstro, o não-humano, com o risco de ser obrigado a recorrer, por vezes, a um *fantástico* de baixa qualidade para encontra-lo. A luz, a cor de Mauvais Sang participam do mesmo projeto de desagregação dos rostos [tr. do a.] (Aumont, 1998: 157).

Existe um infindável numero de exemplos onde o rosto aparece deformado, sobretudo a partir da filmografia dos anos 70 e 80, e onde variadíssimas soluções são usadas para essa deformação. Essencialmente, em todos os casos aquilo que está em jogo é a perda da transparência da representação. O rosto surge como uma libertação audaz de um mecanismo de representação que segundo Aumont,

fecha um ciclo da história do cinema. O filme de Leos Carax é também, a crítica assinalou-o frequentemente, o fruto um pouco perverso de uma cinefilia obsessiva. Dito de outro modo, se num único filme é possível produzir-se tantos efeitos, se esse filme pode converter-se num catálogo, é porque está obcecado pelo catalogo por excelência, o da história do cinema: especificamente, da história cinéfila e francesa do cinema. De um modo mais geral, o fracasso do rosto não vem só: é o êxito da(s) história(s) do cinema (ibid: 159).

Dois fragmentos desse mecanismo de representação dizem respeito a dois aspetos. Um: à montagem e sobretudo ao problema levantado por esta com o aparecimento do zoom; Dois: ao uso do ecrã panorâmico (*widescreen*). O ecrã panorâmico, difundido sistematicamente a partir dos anos cinquenta, nos Estados Unidos, com o *CinemaScope*¹²⁹ e as suas variantes, provocará um alargamento genérico na superfície da imagem cinematográfica, já não na profundidade.

¹²⁹ Em Português: Cinemascope; “Este processo de cinema em grande ecrã, explorado em 1953 pela Twentieth Century Fox, recupera uma invenção de 1925 do professor Henri Chrétien, o Hipergonar. A imagem é

Os planos em *Scope*, mais alargados, provocando uma distorção (anamórfica) na imagem, terão um uso de grande desenvoltura sobretudo no cinema europeu. Este formato será explorado a partir das possibilidades plásticas da imagem e do enquadramento. Sergio Leone foi um dos realizadores que mais extremou o seu uso, sobretudo a partir dos repetidos enquadramentos dos seus muito grandes-planos de rostos. Os rostos vêm-se afetados, mostrados muito de perto: as rugas dos olhos, os poros da pele, o suor, os pelos da barba, as cicatrizes. Os feições sempre sujas desfiguram os rostos, tornando-os quase monstruosos. Repulsam e atraem, mas exercendo sempre uma força irrealista do próprio rosto visível. Os rostos em grande-plano de «O Bom, o Mau e o Vilão» (1966) são mostrados em convivência com as próprias personagens, com as suas ironias (**Fig. 45a-c**). São de certa forma filmados como paisagens, mas onde já não é procurado os rasgos de humanidade, como em Balazs ou Epstein, mas o seu contrário: a atenção da marca perversa ou o efeito visual da sua caracterização.

O segundo aspeto, a montagem terá a sua problemática ampliada com o surgimento do plano-sequencia e sobretudo, mais tarde, com o *efeito-zoom*, o que provocará um papel essencial na evolução do estilo cinematográfico. Novamente, será o cinema europeu, e a facção que se pretende mais artística a cultivar mais sistematicamente a sua utilização. Tal como o plano-sequência o *zoom* irá aparentemente provocar uma maior noção de continuidade na cena fílmica, e travar o mecanismo de *raccord* clássico entre planos:

o plano-sequência acentua a complexidade e a arbitrariedade do enquadramento, conjugado com o zoom, converte-se decididamente numa forma perversa, que conjunta um realismo de princípio (não há corte no véu da realidade) com um irrealismo de facto (cada plano é no fundo um labirinto) [...] existem numerosos exemplos de filmes nos quais a montagem, devido à complexidade do plano geral e do efeito-zoom, alonga o espaço-tempo representado, articula-o excessivamente, destrói a fluidez, o contínuo poder de comunicação que fundamenta o cinema clássico [tradução do autor] (Aumont, 1998: 162).

Tal como identifica Aumont, Visconti foi um dos realizadores que mais uso fez do *efeito-zoom* sobre o rosto das suas personagens, na tentativa de indução de dramatismo. Em «Vague stelle dell'orsa» («Sandra») (1965), o *zoom* é um efeito

anamorfoseada (comprimida) durante a filmagem e depois desanamorfoseada (ampliada) na projecção” (Journot, 2009: 26).

recorrente. A sua utilização é exercida sobre o rosto de Claudia Cardinali sistematicamente, para a frente, para trás, com mais ou menos velocidade. A aproximação ao rosto parece induzir uma aproximação à interioridade desta personagem, mas no final aquilo que disto resulta é o facto de que, naquele belo rosto feminino apenas encontrarmos um vazio, um rosto inacessível (**Fig. 46a,b**). A carne do rosto estão presentes, mas os seus pensamentos e a sua interioridade é-nos negada, não está no rosto.

Em «Morte em Veneza», Gustav (Dirk Bogarde), a personagem principal do filme¹³⁰, é recorrentemente filmada em *zoom* e grande-plano. Na cena final do filme, o rosto de Gustav é visto em grande-plano a consumir-se lentamente. Embora o *zoom* seja recorrente no filme, esta cena é filmada em plano fixo. Uma lágrima de sangue escorre pela face, e vemos progressivamente as carnes a perderem vida, o rosto a desfigura-se. Dá-se um esvaziamento completo do interior da personagem, através do seu rosto. A pele torna-se pálida e grotesca através do artifício da maquilhagem, até ao momento fundamental e aguardado: a extinção do rosto, o silêncio, a morte (**Fig. 47a,b**). Depois deste momento, a câmara afasta-se e vemos o plano-geral da praia. Ao filmar o rosto em grande-plano perscrutando todos os seus pequenos movimentos, Visconti tenta mostrar os últimos rasgos de humanidade do protagonista, que vê o seu objeto de desejo a afastar-se no horizonte da linha do mar. Mas na verdade, aquilo que consegue é uma implosão do próprio rosto, da sua superfície, numa espécie de percurso que vai de dentro para fora. O rosto adquire uma plasticidade visual que pretende concentrar todo o drama nele. Neste sentido, encontramos já muito longe a pretensa neo-realista da verdade através do rosto retratista¹³¹.

¹³⁰ Personagem desumanizada, introspetiva, pensativa, melancólica, deambulatória, à espera da morte.

¹³¹ “Visconti nunca aderiu ao ideal neo-realista, que apenas pareceu encontrar nos seus primeiros filmes por acidente, ou quase. Por isso, a sua trajetória é um exemplo desta perda do rosto (des-rostificação) que procede de uma espécie de demasiado-carregado. Ao centrar fortemente, visivelmente, com insistência, a representação nos rostos, ao fazer destes rostos supostamente carregados (de interioridade, de expressividade) o centro ou a dobra dos planos gerais, parte do ideal do cinema «moderno» mas para amplifica-lo excessivamente, para caricatura-lo, para transforma-lo em algo grotesco” [tr. do a.] (Aumont, 1998: 163).

5.2. O ROSTO ENTRE-IMAGENS

Para compreender melhor como é que o cinema chegou a este rosto vazio, devemos ir um pouco mais atrás, à origem do rosto em cinema. Assim, recapitulemos aquilo que falámos nos capítulos anteriores.

No capítulo 2, Parte II, adiantámos a ideia de um rosto (rosto-convencional), que tendo as suas origens, ou pelo menos o seu desenvolvimento, no contexto do cinema norte-americano, e que terá a sua maturidade com o cinema clássico, exerceu-se a partir de Hollywood e exportou-se para todo o lado. Este rosto é regra geral, mostrado em plano americano, raramente perde a sua unidade global, ou seja, ele faz parte do corpo, e transporta com ele o conjunto essencial: o olhar, a palavra e o gesto. O rosto está assim inserido num bloco total dos acontecimentos. Aumont faz sistematicamente corresponder este rosto a um rosto canónico do ser humano, o da tradição romântico-moderna. Diz:

Em nome de uma tradição ainda apreciada, a tradição romântico-moderna, o cinema submete, na sua maior parte, o rosto à comunicação, ao acontecimento, à incessante ternura do encontro com um rosto distinto. Esse rosto exterioriza-se cada vez mais, mas tem cada vez menos interioridade que exteriorizar [tr. do a.] (Aumont, 1998: 167).

No capítulo 3, Parte II desenvolvemos a ideia do rosto expressivo, com as suas duas variantes, fotogénico e fisiognómico. Como vimos, em ambos os casos o rosto aproxima-se de uma noção de extasia, onde já mais nada tem lugar, para além do drama interior. De certa forma, e no limite, o próprio tempo é suspenso na imobilidade do rosto, e é dado um encanto anónimo, misterioso, fotogénico, fisiognómico. Esta suspensão é propícia a que se dê uma perda daquilo que é mais humano no rosto, porque se o rosto humano é entendido a partir do movimento das suas partes: uma boca que fala e comunica; um olhar que amplia o espaço, etc., a suspensão que pretende o acesso através do encanto (fotogénico/fisiognómico), no fundo não pode barrar o acesso a uma inumanidade interior, que pode surgir de vários modos, como a fealdade, a mentira ou a maleficência. E com isto, pode ditar-se uma possibilidade de perda do humano através do rosto.

No capítulo 4, Parte II, com o rosto retratista vimos como é que o cinema pretende aceder a uma verdade do ser humano, pedindo-lhe ao ator/individuo que viva em vez de representar. Este rosto retratista evita mais depressa o sorriso que a fealdade. E fá-

lo durante a procura dessa verdade. Tanto o rosto retratista como o rosto expressivo correspondem, no essencial, a um modo de contemplação do rosto, que se opõe ao modo de acção do cinema clássico. E, sempre que um grande-plano é exercido sobre um rosto, ele não pode deixar de passar incessantemente aquilo que é demasiado feio, demasiado belo, demasiado grotesco ou demasiado atraente. No fundo, estas são as razões que Aumont dirige à perda do rosto (des-rostificação) no cinema: de tanto se tentar concentrar o lado humano no rosto, acabou por desgasta-lo.

Todavia, sendo o cinema uma arte recente, relativamente às artes tradicionais, não podemos deixar de notar que o rosto tem uma herança, sobretudo realizada a partir da pintura e das suas problemáticas, que contrariamente ao cinema, foram mais lentas e conscientes na sua evolução histórica. Esta perda do rosto já tinha sido portanto experimentada pela pintura, e em vários momentos, com várias problemáticas distintas. Braque e Picasso, a título de exemplo, com o cubismo, multiplicaram o olhar sobre um rosto nas suas telas ao proporem uma visão multiangular da sua forma (**Fig. 48a,b**), embora ainda acreditassem que através da sua forma se desse um acesso ao seu interior. Mais tarde Francis Bacon, por exemplo, irá fazer da distorção a sua especialidade retratista. O rosto irá aparecer, muitas vezes grotescamente, como manchas de tinta, doente, deformado, inumano. É na superfície estritamente pictórica e deformada que o rosto humano surge, mas como um objeto qualquer (**Fig. 49a,b**). Com estes exemplos, percebemos que o rosto em cinema não procede apenas de uma história do rosto cinematográfico. Ele deve ser enquadrado numa história da representação do rosto muito mais extensa.

A perda do rosto que vemos refletida no rosto-vazio cinematográfico, segundo Aumont tem uma origem anterior ao próprio cinema. Ela situa-se numa transição que se deu na pintura durante o séc. XVIII entre a beleza ideal (associado às convenções) e a especificidade pictórica (combinações de formas). Se o rosto enquanto ideal de beleza esteve sempre presente na pintura, no fim do séc. XVIII a partir das novas correntes (Realismo/Romantismo) foi substituída a sua referência de idealização pela referência da realidade exterior e da subjetividade interior do artista. No caso do Romantismo, este irá mesmo acrescentar a noção do feio, elogiando-a. Assim, diz Aumont:

O Realismo e o Romantismo apoderaram-se cada um do rosto humano, levaram o retrato aos extremos próprios da arte do séc. XX, nos expressionistas (Meidner singularmente, ou Gerstl) e

os seus herdeiros, de Bernard Buffet a Lucian Freud. Perder o Belo para ganhar o pictórico, o realista, o subjetivo: o rosto está no centro desta aventura do séc. XX” (...) “Por trás destes problemas da expressão, do real, do tempo, da fealdade assumida ao mesmo tempo que expressiva, cultivada ao mesmo tempo que realista, reconhecem-se os conceitos do rosto sobre os quais se fundamentou a parte voluntariamente mais artística do cinema, desde Epstein a Visconti. Deste rosto, da mistura entre pintura e cinema, procede a derrota do rosto [tr. do a.] (Aumont, 1998: 173-174).

Sabemos que a relação institucional, por assim dizer, entre pintura e cinema não têm propriamente uma correspondência direta. Ou seja, o público que vai ao cinema, não é, na sua maioria, o mesmo que vai a galerias de arte. O cinema, apesar de tudo mantém-se como uma arte popular, talvez o seja mesmo por definição, pois a sua existência depende de uma assistência, para além da dependência das infraestruturas tecnológicas¹³². Mas, a verdade é que mesmo numa época em que existe um enorme consumo de produtos culturais diversos, e o público circula de um lado a outro com maior facilidade, estas duas instituições permanecem separadas.

A questão que colocamos de seguida é a de saber, como é que esse trânsito de concepções chega até o cinema?

Raymond Bellour no seu livro «Between-the-Images» propõe-se analisar uma série de obras, que vai desde a vídeo-arte, à pintura, à fotografia, ao cinema. A tese que releva das suas análises não é a de que o cinema se veja influenciado diretamente pela pintura, ou o vídeo pelo cinema, por exemplo. Quer dizer, não é em termos de influencia que se dá o encontro, o trânsito, mas sim a partir de uma entidade mais poderosa: a Imagem. Para Bellour, o cinema, a pintura, a fotografia, o vídeo estão actualmente presos num movimento conjunto e partilham entre si as imagens que vêm circular infinitamente. A esta *passagem* da Imagem de um lado ao outro designa de «Entre-Imagens» (*Between the Images*). A imagem da pintura ou da fotografia ao fazer esta passagem para o cinema vão necessariamente dotar a imagem cinematográfica de uma maior imobilidade, de certo modo fazendo o cinema assumir a sua transparência fotográfica. Raymond Bellour denota que o cinema moderno¹³³

¹³² Bazin entendia que o cinema é efetivamente a única arte popular (Bazin, 2012: 104). Elie Faure, partilha em parte esta ideia, quando diz: “a fraqueza do cinema é função da sua grandeza. O facto de ele não poder ser outra coisa se não uma arte colectiva, e de só poder viver e desenvolver-se apelando incessantemente à unanimidade das multidões, exige de todos os que participam na sua organização um esforço contínuo de assimilação dos seus progressos e uma cumplicidade constante na valorização das revelações que traz” (Faure, 2010: 88).

¹³³ Neo-realismo e nouvelle vague, onde destaca Rossellini e Godard.

exerce um novo fascínio pela imobilidade da imagem, ao ponto de chegar a congelá-la. Analisa alguns exemplos em Rossellini e em Godard, entre outros realizadores. Esse *congelamento* da imagem tende para a herança pictórica¹³⁴ - com a sua noção específica de presença, de movimento induzido, ficcional - mas também tende para a herança fotográfica - do instante real suspenso, da ausência¹³⁵.

«La Jetée» (1962) (**Fig. 50**) de Chris Marker é disso um exemplo paradoxal. O filme é realizado apenas com imagens fixas, fotografias, narração e música. A especificidade cinematográfica, a de que o cinema é por definição a arte da imagem em movimento é posta em causa. O movimento em «La Jetée» existe, é um facto, mas é induzido pela montagem. Para além disso, o filme não é um documentário, é uma ficção-científica, uma história de amor, sobre a memória, a guerra, realizado a partir da imagem fixa, mas consciente. Para Chris Marker, aquilo que é específico do cinema não é portanto o movimento, mas o tempo. Diz Bellour,

Para a imagem excessivamente imóvel, a muito visível suspensão do tempo, conduz irremediavelmente à perda e à morte. Esta é a lição de *La Jetée*. Se existem tantas imagens fixas a compor um filme inteiro, mesmo sendo um filme pequeno, é porque todas elas se agrupam em torno de uma única imagem: a imagem da morte da personagem principal. Para sobrepujar isto, é necessária uma série de imagens, o que torna esta imagem única virtualmente indiscernível [tradução do autor] (Bellour, 2009: 159).

Godard foi também um dos realizadores que conscientemente mais contribuiu para este fluxo de imagens que circulam de uma lado ao outro. Ao fazer uso do vídeo, da televisão e de imagens de pintura projetadas e comentadas *in loco* contribuiu

¹³⁴ “Há e houve vários modos de dizer-lo: o cinema, a arte do movimento e das imagens análogas, vem de, ou dirige-se para a pintura, uma presença que é imóvel e todavia muito mais livre na sua relação com qualquer realidade representada” [tr. do a.] (Bellour, 2009: 189).

¹³⁵ Roland Barthes, no seu livro «Câmara Clara» faz uma reflexão sobre a fotografia, onde realça esta qualidade particular do dispositivo. Para Barthes a fotografia, contrariamente ao cinema dá sempre primazia á imobilidade, característica que faz relacionar sempre o espectador com o referente na imagem. Ao mesmo tempo atesta que a fotografia é o lugar da ausência, da morte, ela comprova irredutivelmente que a imagem que temos diante já não existe. Diz: “a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que esteve lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me como os raios emitidos por uma estrela (Barthes, 2012: 91) [...] O noema da fotografia é simples, banal, sem profundidade: «*Isto foi*» [...] na fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto: é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo (ibid: 126). Esta ideia é em parte, também ela partilhada por Susan Sontag: “a fotografia afirma a inocência, a vulnerabilidade das vidas que se dirigem para a sua própria destruição, e essa ligação entre a fotografia e a morte assola todas as fotografias de pessoas” (Sontag, 2012: 74). Também Bazin partilha esta noção, “todas as artes estão fundadas na presença do homem; apenas a fotografia nos dá acesso à sua ausência” (Bazin, 2012: 28).

efusivamente para esta mescla. Bellour identifica mesmo o seu filme «Numéro deux» (1975) (Fig. 51a,b) como,

um dos trabalhos que mais claramente inaugura a transição do «cinema» em direção a uma outra coisa qualquer. [...] Quase sempre um, dois, três frames sobre um fundo negro: uma imagem destruída, plural, instável e imprevisível. Tal é a lei desta história que acaba por não ser uma história, mas sim uma matriz de possíveis histórias - entre homens e mulher, pais e filho, jovem e idoso, imagem e som, cinema e televisão (ibid: 205).

O rosto vazio vê-se portanto inserido numa complexidade de imagens e de dispositivos, que passam de um lado para outro, onde os limites da representação cinematográfica são postos em causa insistentemente. Por esta razão, o rosto não pode escapar a esta tendência de trazer para a superfície a *Imagem* de si mesmo. O valor do rosto passa a ser apenas o valor da imagem de um rosto qualquer, mas sempre a perda do humano.

5.2.1. Entre-rostos: *Persona* (Máscara)

Vários são os elementos que farão do rosto um ser desfigurado, e Bergman será um dos realizadores que melhor parece fazer corresponder propositadamente essa deformação. Apenas num filme «*Persona*», é possível ver esse tratamento sistemático. Para além disso, neste filme podemos entender como é que esta *passagem* de dispositivos se dá muito clara e conscientemente, logo desde a primeira sequência, para todo o filme.

(Cortamos o som):

No início do filme vemos uma lâmpada de projeção sobre um fundo negro. Dois elétrodos acendem-se. Pormenores de um início de projeção, desenrolar da película, início: vários grandes-planos de pormenores do projetor, das bordas da película, da objetiva, diferentes sinais de início de fita (start, z, contagem decrescente), enrolar da película, bobine, sala de projeção com saltos de luz, *zoom* sobre a película alternando imagens brancas. Um desenho animado em grande-plano interrompe-se, imobiliza-se e depois prossegue. Uma parte da imagem em branco é ocupada por uma outra imagem, no canto, recortada, de um filme antigo com um homem-esqueleto; plano branco. A seguir vemos várias imagens «traumáticas», todas em grande-plano: uma

aranha preta, um carneiro a ser sacrificado, o olho do animal e mãos humanas, uma faca. Posteriormente vemos em três ângulos distintos a mesma cena: um prego que é espetado numa mão. A seguir, imagens de exterior, um muro, troncos de árvores, uma cerca, neve. Depois: rostos e fragmentos de corpos de homens e mulheres mortos; pormenor do rosto de um homem em perfil, rosto de uma idosa, rapaz deitado sob uma mortalha, uma mão, dois pés, repetem-se os rostos em ângulos distintos. Novamente o rapaz deitado na cama, olha para baixo, apanha qualquer coisa, pega nos óculos, coloca-os, pega num livro e abre-o a meio, depois volta a cabeça da direita para a esquerda, sem qualquer expressão facial. Vira-se para a câmara, enquadrado num grande-plano de peito, fixa algo, estica uma mão para a frente e toca no ecrã (os seus óculos reflectem uma luz frontal). A seguir, em contracampo, o rapaz de costas toca numa imensa superfície branca, acaricia-a com a palma da mão e vê-se lentamente surgir os contornos vagos de um enorme rosto inexpressivo, a partir dos dedos do rapaz. O rosto desaparece, reaparece novamente, mas já não é o mesmo: torna-se mais nitidamente Bibi Anderson, e Liv Ullmann, alternadamente um sobre o outro, ganha fisionomia, nitidez, um aparente movimento é dado pela alternância (**Fig. 52a,b**). O grande rosto fecha os olhos. Rosto do rapaz em grande-plano fixa a câmara. Título do filme: *Persona*.

Desde logo o título, «Persona» - que é o mesmo que dizer «Máscara» - anuncia o seu conteúdo. Bergman não anda com rodeios, o filme é sobre o rosto, ou melhor, sobre o rosto vazio. Elisabet, uma reputada actriz de teatro (Liv Ullman) a meio de uma peça emudece. Remete-se ao silêncio, vai parar ao hospital (psiquiátrico), abandonando o filho e o marido. Alma, uma enfermeira (Bibi Anderson) é encarregue pela diretora do hospital de cuidar da actriz premeditadamente enferma, clinicamente sã. Para tratar da doença é aconselhado uma estadia numa casa de férias à beira-mar. A enfermeira e a atriz vão entrar num jogo perigoso onde as suas identidades se confundem, numa tensão conflituosa, insistente e permanente. É o lugar das confissões secretas, dos desejos escondidos, dos silêncios, da mentira, da máscara. O fim é anunciado. Uma câmara a filmar o rosto da atriz, a enfermeira a partir da casa de férias, de autocarro. O rapaz acaricia o rosto do ecrã até que este se dissipa. A película no carreto do projetor chega ao fim, a lâmpada de projecção apaga-se lentamente, os dois elétrodos apagam-se sobre o fundo negro com que tudo começou.

Na única sequência, onde para além das duas protagonistas, alguém surge na casa de férias - supostamente o marido da atriz - dá-se o clímax do filme. O homem chega e coloca a mão sobre o ombro da enfermeira, esta vira-se e fica em grande-plano em frente para a câmara. Enquanto o marido fala para a enfermeira como se estivesse a falar para a mulher (mesmo quando esta nega ser a atriz), Elisabet surge nas suas costas e coloca-se ao seu lado, ficando as duas enquadradas em grande-plano. Depois do rosto do homem, vemos um grande-plano dos três rostos a partilharem o mesmo enquadramento e onde a enfermeira assume a identidade e os sentimentos em relação ao marido da atriz, como se fosse esta, mas ao mesmo tempo como se estivesse a falar com Elisabet e não com o homem (**Fig. 53**). O rosto da atriz, frontal para a câmara, surge em primeiro plano cortado a meio verticalmente. O rosto do marido e da enfermeira imediatamente atrás, estão de perfil, beijam-se. Sobre o rosto de uma, passagem para a outra.

Aqui já nem há vislumbre de qualquer intenção fotogénica, nem fisiognómica, muito menos retratista, o rosto é um valor apenas visual que serve o propósito mais alargado do filme: uma mulher (atriz) que não consegue mais viver com a sua máscara. Entre as variações de sombra e luz, de passagem de um rosto a outro sem aviso prévio, de desfocagem e ainda de enquadramento fragmentado, o rosto partilha em todo o seu esplendor um esvaziamento permanente da sua identidade e singularidade. Em «Persona», o rosto não tem alma. O rapaz que surge no início e no fim (aparentemente a razão da crise da atriz) tenta tocar nos rostos, mas apenas acaricia a superfície lisa da tela, que ora é um rosto, ora é outro, sem expressão, sem vida, e assim continua até ao último momento. O rosto em «Persona» é essa superfície vazia de teor que permanece intacta até ao último toque do rapaz em que se vê essa superfície a desaparecer. Em «Persona» podemos presenciar, assim, este novo modo de pensar o rosto, que está já muito longe dos modos anteriormente estudados. E, ao mesmo tempo compreender que este rosto não pode ser um apontamento excepcional de uma cena, ou de um filme. A minuciosidade e coerência que está presente no filme anuncia-nos exatamente o seu oposto, anuncia que este rosto tem já as suas premissas muito bem definidas no cinema.

De um outro prisma, vejamos de que modo é que aquilo que Bellour designa como *Entre-Imagens* poderá estar já aqui refletido. Voltemos ao início do filme, já descrito sucintamente acima. Uma lâmpada, mecanismos de um projetor, projeção em

andamento, a banda fílmica que anuncia o início da bobine, durante a passagem dos frames um desenho animado invertido detém-se e volta ao movimento. Uma imagem no canto do ecrã mostra um filme antigo com um homem-esqueleto, etc., até ao grande ecrã dos rostos femininos e do rapaz que acaricia a superfície. Título do filme. A seguir ao título do filme, e nos intervalos dos créditos iniciais, vemos uma imagem extremamente rápida a passar no ecrã: um homem que em plena rua ateou fogo ao próprio corpo (**Fig. 54**). Esta imagem irá surgir mais à frente, o que demonstra a importância que lhe é dada. Durante os créditos vemos ainda várias imagens alternadas dos rostos dos protagonistas em muito grande-plano, com imagens de árvores, ramos, água, um filme antigo de uma perseguição de um polícia atrás de duas pessoas, dentro de uma casa.

Desde logo a imagem dupla dos rostos, na grande superfície leitosa, levanta uma curiosidade, é que nos rostos não há movimento, as imagens são fixas. Mas uma pequena diluição assegura a passagem de uma a outra, o que produz uma noção de movimento, acentuado pela variação entre a focagem e desfocagem das figuras. Tudo isto parece produzir uma estranha impressão de um movimento congelado, quer para o rapaz que toca a imagem, como para o espectador. O efeito desta cena é dada a partir de duas noções da representação que oscila entre a alucinação e a percepção. É evidente em toda a sequência inicial uma forte tematização da morte, o cordeiro sacrificado, o homem e a mulher na morgue, o prego na mão, a imagem do homem a arder, etc..

Ora, Raymond Bellour vê nesta sequência inicial, uma referência direta e consciente ao próprio dispositivo cinematográfico. De certa forma, esta referência ao cinema está esplanada no conjunto que vai desde as imagens do pré-cinema, aos frames do desenho animado no carroto do projetor. Para Bellour a sequência tem estas duas características explícitas: o tema da morte, e o tema do dispositivo dado pelo mecanismo cinematográfico. No caso da temática do dispositivo, as imagens oscilam entre uma *ideia* de mobilidade, e a de uma imobilidade declarada, ou melhor dito, a de uma *imagem-congelada*¹³⁶.

¹³⁶ Esta qualidade da imagem congelada é uma especificidade que é inerentemente fotográfica. A imagem fotográfica é por definição uma imagem fragmentada do mundo. Ao mesmo tempo que comprova esse fragmento real do mundo ela está sempre e potencialmente dele abstraída, por se tornar em imagem. Ou como diz Sontag, “através das fotografias, o mundo transforma-se num conjunto de *fait divers*. A câmara atomiza a realidade, torna-a manuseável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas que oferece em cada

Estas imagens serão inseridas na diegética do filme, farão parte da ação dramática: os rostos fixos que se confundem no ecrã ir-se-ão diluir nas próprias personagens com a troca de identidade entre elas; a imagem do homem a arder será mais à frente visualizada por Elisabet através dum televisor instalado no seu quarto do hospital (imagem que perturbará a protagonista). A cena da perseguição volta a aparecer a meio do filme rompendo sobre a imagem, seguindo-se o esqueleto e o prego na mão. A criança que apenas surge fisicamente no início e no fim, ou seja nas sequências que ilustram o acontecimento e projeção do mecanismo cinematográfico, será introduzido na narrativa pelo desejo da mãe, mas de um modo ainda mais interessante, a partir de uma fotografia que a enfermeira entrega à atriz e que esta rasga em dois. Mais tarde irá voltar a uni-las, reforçando a ideia do desejo que não é capaz de aceitar. Mas ao fazê-lo volta a remeter a percepção do espectador para a sequência inicial em que ele surge a tentar tocar o rosto inacessível da mãe. Assim, as imagens circulam no interior do filme, dando a ideia de uma aparente incoerência, mas evidenciando sempre uma rutura na transparência do filme. Bellour entende que o tema da morte, aliado aquilo que dissemos aqui e a decomposição física e histórica do dispositivo cinematográfico, torna claro que a sequência inicial com o rapaz “é na realidade a síntese viva do dispositivo cinematográfico que é assombrado pela morte e particularmente pela sua própria morte” [tr. do a.] (Bellour, 2012: 144). E isto deve-se pelo facto desta sequência ter sido transportada e prolongada no interior da narrativa fílmica.

Há ainda uma imagem muito conhecida que é introduzida no filme, sem razão aparente. Elisabete deitada na cama folheia um livro e encontra uma fotografia, coloca-a por baixo do candeeiro e olha-a pausadamente (**Fig. 55a**). Neste momento o espectador que não vê a fotografia aguarda que seja o filho. A seguir é dado um grande-plano da fotografia: Uma imagem muito conhecida de uma criança judia, no meio da multidão com as mãos levantadas, e armas apontadas pelos nazis (**Fig. 55b**). A fotografia é depois filmada em todos os seus pormenores mais isolados: a criança (**Fig. 55c**), a arma apontada pelos opressores (**Fig. 55d**), os rostos da multidão oprimida (**Fig. 55e**), os rostos dos nazis (**Fig. 55f**), até se dissipar num fade negro. O horror desta imagem fotografada é apenas comparável com a do homem a arder, vista

momento as características de um mistério. Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é desparar com um potencial de fascinação. O extremo potencial da imagem fotográfica é poder dizer: «Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência». As fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia” (Sontag, 2012: 31).

no televisor. Estas imagens, são uma espécie de declaração de um novo cinema. Ao mesmo tempo elas mortificam o passado. Entre os vários aspetos aqui enunciados, estas duas imagens parecem confirmar a tese de Bellour sobre «Persona»: “tornou-se o cinema do pós-guerra, onde o movimento não é garantido mais do que o seu discurso, sujeito a um congelamento que pode a qualquer momento condená-lo a tornar-se uma Imagem fixa” (ibid: 145). O rosto humano apenas faz parte de todo este cruzamento de imagens, precisamente: enquanto imagem.

PARTE III

O ROSTA NA ANÁLISE

1. «TRÁS-OS-MONTES» (1976)

1.1. BREVE NOTA

«Trás-os-Montes» é a primeira longa metragem de António Reis/Margarida Cordeiro, depois da realização da curta-metragem «Jaime» (1974) (onde os créditos de realização são entregues a A. Reis e a montagem e som partilhados com M. Cordeiro). Para além destes, o casal apenas irá realizar mais dois filmes: «Ana» (1982) e «Rosa de Areia» (1989). O seu trabalho será tragicamente interrompido com a morte súbita de Reis.

«Trás-os-Montes», que originalmente se intitularia «Nordeste»¹³⁷, foi realizado em várias aldeias do concelho de Bragança e Miranda do Douro, e representa um regresso às origens de Cordeiro e um renascimento para António Reis¹³⁸. Os autores investem num olhar nostálgico, abrangente e intrincado sobre uma cultura ancestral, uma comunidade - desenvolvida numa região isolada pelas montanhas de um lado e a fronteira espanhola do outro - em vias de erosão¹³⁹. O olhar íntimo dos realizadores sobre as pessoas e o seu meio envolvente é desenvolvido através de um forte compromisso e um rigoroso estudo prévio sobre os vários domínios que compõem a

¹³⁷ Em Abril de 1974, na revista especializada «Cinéfilo», é divulgado o projeto «Arquitectura do Nordeste», primeiro através de uma entrevista realizada por Adelino Cardoso a António Reis e Paulo Rocha, a propósito do recém idealizado Museu da Imagem e do Som, e depois na apresentação de uma memória descritiva do projeto de realização assinado por A. Reis.

¹³⁸ “A Margarida nasceu em Trás-os-Montes. Eu nasci numa província sem força, sem beleza, sem expressão, já apagada, a seis quilómetros do Porto. Daí o meu desejo interior de renascer noutra lugar. E a primeira vez que fui a Trás-os-Montes, com um amigo arquiteto, senti que renascia ali” (Reis *in* ISCTE: 48).

¹³⁹ A este olhar nostálgico, Leonor Areal designa-o como uma “tendência neo-romântica, pelo que representa de um retorno às origens da cultura nacional, às tradições orais e à ruralidade” (Areal, 2011: 82) na senda da tradição romântica de Garret, Herculano e ainda de Camilo Castelo Branco. João Mário Grilo irá enquadrar «Trás-os-Montes» num contexto de uma série de realizações filmicas, tangentes ao período do 25 de Abril, como “trabalhos que interrogam as raízes míticas e simbólicas do imaginário português” (Grilo, 2006: 25).

região. As personagens fílmicas são interpretadas pelos seus habitantes. A relação que é estabelecida entre os realizadores e os intérpretes é muito mais afetuosa do que uma regular relação entre realizadores e atores de cinema, tal como diz António Reis em entrevista:

Posso-te dizer que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas [...] e se estávamos com dificuldades, compreendiam isso muito bem. Uma coisa muito importante: podiam verificar pelo nosso trabalho que éramos igualmente «camponeses do cinema», porque chegávamos por vezes a trabalhar dezasseis, dezoito horas por dia (Reis *in* ISCTE: 45-46).

Em todo o filme, de um modo geral, e particularmente nesta opção pela utilização de não-atores, há desde logo uma intenção de encontrar uma verdade no humano, uma autenticidade que, do ponto de vista dos realizadores, não seria possível com atores profissionais¹⁴⁰. Assim, não se pode afirmar com legitimidade que o filme é representado por atores, mesmo sabendo de antemão que são dirigidos, estes *atores* são as próprias personagens que interpretam. Eles são os habitantes de Trás-os-Montes e as histórias e dramas que representam são por eles vividas na sua quotidianidade.

De uma forma genérica poder-se-ia afirmar que o filme é um documentário: não utiliza atores, a ideia de quotidianidade, o retrato do drama presente da emigração que é vivida pela comunidade, etc.. Contrariamente, de um modo particular «Trás-os-Montes» é um filme ficcional: a história de «Branca-flor» (conto tradicional transmontano de transmissão oral), a viagem das crianças medievais no tempo, as donzelas que se encontram à entrada de uma gruta de onde saem pombas, etc.. Em última análise assumimos a posição de que é uma docu-ficção. Assim, temos sempre presente, em todo o filme, uma dialética entre o real e o imaginário, que é permanente e minuciosamente reconstruído através do olhar poético que António Reis e Margarida Cordeiro exercem sobre a região, os seus habitantes, a sua ancestralidade, os seus modos de vida, os seus mitos e lendas, as suas inquietações e dramas quotidianos, presentes e passados, reais e imaginários. «Trás-os-Montes» fez a sua

¹⁴⁰ Margarida Cordeiro descreve o método da direcção dos actores: “Tinham sido escolhidos pela voz, pela dicção e pela postura. Nós dizíamos-lhes: «Seja você próprio e diga isto». E, como vê, não é um documentário, mas está absolutamente natural. Quer dizer, não é bem o quotidiano, mas também não é o teatro. É um meio tom que nós sabíamos que as personagens escolhidas teriam” (M. Cordeiro *in* Lobo; Moutinho, 1997: 17).

estreia¹⁴¹ em 1976 envolto em críticas e polémicas, rejeitado por uns, regozijado e elogiado por outros, o seu percurso de exibição em sala vacilou entre uma fraca adesão nacional e uma enorme aderência e rasgada crítica internacional¹⁴².

1.2. TRÊS PLANOS

A) «O PASTOR»¹⁴³

Imagem e som: estes três planos, completamente diferentes entre si, têm uma relação indireta com o som, que é inteiramente manipulado na pós-produção. Representa a projeção e reflexo do olhar do pastor e a sua relação ancestral com a comunidade.

Na sequência, a primeira imagem enquadra as montanhas em movimento (é a camera que se move obviamente) (**Fig. 56**), depois as pinturas rupestres em movimento (novamente é a camera que exerce esse movimento) (**Fig. 57**), e a terceira imagem é o grande-plano de rosto do pastor (**Fig. 58**). O grande-plano de rosto quando nos é dado a ver, ele não está a propor diretamente uma interioridade da personagem ou o acesso à sua singularidade. Do ponto de vista subjetivo, ele está-nos a dar o sentido das duas

¹⁴¹ Antestreia: em Bragança - 1 de Maio de 1976; em Miranda do Douro - 2 de Maio de 1976; Estreia: Cinema Satélite, Lisboa - 11 de Junho de 1976; Cinema Action République, Paris - 22 de Março de 1978. Informação disponível na internet em: <URL: <http://antonioreis.blogspot.pt/2004/09/007-ficha-trs-os-montes-actualizado.html>>. [Consult. 2014-02-17].

¹⁴² Aquando da antestreia em Bragança “a população assistiu às ditas exibições frustrada saindo muitos ao intervalo, não querendo ou podendo compreender o filme em ladrilhos, os frescos de um Trás-os-Montes de certa maneira sem tempo (de sempre)”, e no dia seguinte, “também em Miranda o filme sofreu tentativas de boicote. Mas ouviram-se expressões que não acabam. [...] Um grupo comandado por três irmãos caciques locais ia dando razão de si. O filme é comunista, diziam de um lado para o outro esquecendo-se de ver o filme. Só mostram a...” (Rodrigues, 1976, <URL: <http://antonioreis.blogspot.pt/2005/12/124-trs-os-montes-crnica-de-rogrio.html>>)

O seu percurso de exibição em Portugal foi limitado, “só consegui ficar em cartaz durante uma semana. Segundo números do exibidor, o filme apenas garantiu uma taxa de ocupação de sala na ordem dos vinte e cinco por cento, enquanto outros filmes em espera davam, certamente, melhores garantias comerciais [...] [em contrapartida] foi premiado em Toulon, Pesaro, Manheim, Viermole e Lecce, exibido nos festivais de Roterdão, Londres, Belford, Cartago, Anvers, Bedalmena, Belgrano, Veneza e São Paulo. A procura do filme foi tal que a falta de cópias impossibilitou as exibições em Locarno, Berlim, Bruxelas, Hong Kong e Guayaquil; em termos comerciais, fez uma tournée por várias cidades francesas” (Cunha, 2008, <URL: http://www.doc.ubi.pt/05/artigo_paulo_cunha.pdf>).

À época, a recepção da crítica internacional especializada foi tão entusiástica que levou a que, a título de exemplo, Jean Rouch enviasse uma carta, dirigida ao director do Centro Português de Cinema afirmando: “Para mim, este filme é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se havia empenhado, com tal obstinação, na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens e estações” (Rouch, 1976: <URL <http://antonioreis.blogspot.pt/2006/04/143-trs-os-montes-carta-de-jean-rouch.html>>.)

¹⁴³ Remetemos para Apêndice descrição plano-a-plano da sequência. Ver tabela 1, Apêndice II.

imagens anteriores: o pastor a olhar as montanhas; o pastor a olhar as pinturas rupestres. E, desde logo, agora num sentido mais geral, somos inseridos no seio do conteúdo fílmico. Um: a ancestralidade de um povo, dada pelos pequenos homens sépia na pedra. Dois: a intemporalidade e o isolamento de uma região confinada geograficamente atrás dos montes. Três: o presente, dado pelo olhar do pastor sobre estas formas visuais imemoráveis e intemporais. Respetivamente, as montanhas que vê ao longe, as pinturas na pedra que vê de perto.

Os dois primeiros planos, do ponto de vista da realização, são contraditórios, se pensarmos na sua conceção isoladamente. Quer dizer, o primeiro tem um movimento de câmara contrário ao segundo, e uma grandeza de planos completamente oposta, o que atenta contra as regras «académicas» do cinema, e criam um conflito entre planos. Para além disto, representam coisas aparentemente distintas: uma paisagem, como forma dada pela natureza; uma inscrição na pedra, como forma dada pelo homem. Ou ainda, confrontam dois mundos com vetores assimétricos: um microcosmo; um macrocosmo. Apenas quando o rosto é dado a ver, em grande-plano, é que as três imagens se agrupam e geram sentido. A partir desta sequência de três planos, sabemos desde logo que, o homem, o seu meio envolvente, o seu passado e o seu presente coabitam no mesmo espaço fílmico, e, por ser a cena inicial, e não ter uma correspondência direta ao longo do filme, ele constitui uma espécie de prólogo ao tema global do filme.

Se, ao mesmo tempo, conseguirmos ler, na primeira paisagem, neste olhar que o pastor exerce, não apenas um olhar contemplativo sobre as montanhas, mas também um olhar sobre o horizonte inacessível, compreendemos desde logo dois aspetos: o isolamento do exterior; uma procura de ver o futuro distante. Do ponto de vista do estudo em questão, nesta primeira sequência, o modo como o rosto é filmado, é no essencial, o paradigma do modo como o rosto é pensado ao longo de todo o filme. Em «Trás-os-Montes» o rosto em grande-plano insere-se numa dialética entre planos, ou seja, o rosto está presente como gerador de sentido entre imagens.

O som, na cena inicial, a sua disposição sobre as imagens, vem consumir a nossa leitura: os ecos dos gritos do pastor que se propagam em *off* sobre as montanhas, mas que se silenciam à medida que a imagem se aproxima das figuras humanas da pedra, revelam uma ideia de pensamento subjetivo (através do olhar sobre as formas) e ao

mesmo tempo abstrato e inatingível (visto não ter uma correlação direta, mas sim subliminar). Ou seja, enquanto o pastor olha para as montanhas, o som projeta-se no infinito, no que está longe e inacessível¹⁴⁴. Contrariamente, quando o olhar se debruça sobre os desenhos, a exteriorização do gesto vocífero é interiorizada, silenciada, e por isso de seguida nos é dado a ver o seu rosto particular como um reflexo dos homens desenhados na pedra.

Este pastor da primeira sequência estará ausente ao longo do filme, mas quase como que inesperadamente, ele surge no fim (é o mesmo pastor, mais velho?). Desta vez, de noite, novamente com o seu rebanho, a conduzir o seu olhar através do movimento de um comboio que se afasta ao longo das montanhas, deixando apenas o seu rasto de fumo para atrás, enquanto amanhece. No fim, já não são os gritos ancestrais e impercetíveis do pastor que se ouvem, mas sim o gemido ensurdecido do comboio que leva no seu interior as pessoas da sua comunidade e que se afasta para lá dos montes. Vemos o olhar do pastor, mas também vemos o pastor enquadrado nesta imagem a olhar para o comboio, o que, ao mesmo tempo se transforma no olhar do espectador.

1.2.1. O rosto convencional

Escolhemos estes três primeiros planos do filme para introduzir a questão do rosto aqui, porque no essencial, eles permitem-nos compreender através de uma certa economia descritiva o modo como o rosto é figurado ao longo do filme. Poderíamos utilizar diversos outros exemplos concretos onde o rosto adquire este duplo carácter, nomeadamente o de um olhar subjetivo, e ao mesmo tempo o de um gerador multidirecional de sentido entre imagens, (quer seja identificado com uma determinada personagem ou não) mas dificilmente encontraríamos uma sequência tão sintética e ao mesmo tempo tão profícua.

¹⁴⁴ Acrescentamos um valor antropológico. É que o pastor, com as suas vestes ancestrais, representa o valor de uma comunidade. E as montanhas, em comunidades ancestrais como a de Trás-os-Montes exercem um papel determinante na constituição da identidade da comunidade. Ao mesmo tempo, as montanhas são o lugar onde se projeta o olhar da comunidade, que por elas são isolada. Diz Braudel: “normalmente, a montanha é um mundo que vive à margem das civilizações, produto das cidades e das regiões baixas. A história da montanha é não ter história, é ficar, habitualmente, fora das grandes correntes civilizadoras, mesmo que estas evoluam com lentidão. [...] Esta vida dura constitui, tanto como a pobreza, a esperança de uma vida mais fácil e salários remunerados, o incentivo para o montanhês se decidir a descer: *baixar sempre, moutar no* - descer sempre, nunca subir - diz um provérbio catalão” (Braudel, 1995: 44,54).

Assim, de um modo geral, em «Trás-os-Montes» o rosto é filmado em grande-plano, respeitando a sua unidade global, no sentido que lhe demos através do estudo das ideias de George Simmel. Do ponto de vista do enquadramento, é dado a ver, quase sempre em grande-plano de busto, mas também em grande-plano de rosto inteiro. Do ponto de vista do valor que lhe é atribuído, o grande-plano de rosto, como já referimos, está sempre presente enquanto gerador de sentido entre imagens, e neste particular ele adquire uma aparente transparência que o torna legível, e que se propaga pelo filme em várias direções. Se bem que, se ele é apresentado no sentido griffithiano¹⁴⁵ do termo, ou seja, acarreta um valor narrativo, onde o olhar e o pensamento das personagens se relacionam diretamente com outros valores do filme (novas histórias, elipses temporais, elipses de espaço), ao mesmo tempo poderíamos afirmar com alguma propriedade que o papel da montagem no sentido de Eisenstein também é de extrema relevância para a sua significação fílmica. Para clarificar isto, podemos voltar ao exemplo que aqui apresentámos: o dos três primeiros planos do filme.

O grande-plano de rosto do jovem pastor, como já referimos representa uma duplicidade. Em primeiro lugar, ele representa o olhar que vê as montanhas e as pinturas, este é o valor mais convencional do rosto, que denominamos de narrativo, alusivo ao aspeto griffithiano do termo, pois a sua transparência implica diretamente este olhar subjetivo da personagem, (ou seja: é o olhar do pastor que percorre a panorâmica sobre as montanhas, e é o olhar do pastor que se fixa sobre as pinturas rupestres nas rochas). Mas isto, por si só não implica que o valor convencional do rosto termine aqui. Na verdade, ele ganha um novo atributo através da montagem, e da tensão não linear entre planos, como já foi sugerido também acima. Quer dizer, primeiro vemos a paisagem, depois vemos as pinturas e só por ultimo o rosto. O que implica dizer que esta transparência narrativa é mais ambígua do que à primeira vista possa parecer. O rosto do pastor é mostrado apenas depois de vermos o seu movimento subjetivo nas imagens antecedentes. Mas quando surge em grande-plano, ele não é visto em movimento, o seu olhar apresenta-se neutro e frontal¹⁴⁶, e, se

¹⁴⁵ Ver Capítulo 2, Parte II.

¹⁴⁶ À primeira vista, esta frontalidade parece sugerir uma interioridade particular da personagem, mas na realidade não é assim, ela inscreve-se no conjunto e perde o seu valor se for isolada. É neste sentido que identificamos este rosto como convencional.

vemos uma expressão, um ligeiro sorriso, parece ser revelado mais pelo constrangimento do ator perante a câmara do que como um elemento expressivo significativo¹⁴⁷. Ao mesmo tempo, a neutralidade do rosto não pretende um acesso à sua interioridade, no sentido fisiognómico ou fotogénico do termo. A duplicidade do grande-plano de rosto está no valor que acrescenta à leitura das duas imagens anteriores que, quando justapostas, através da montagem, revelam um novo valor que unifica uma leitura mais global e coesa, que é ao mesmo tempo, as montanhas como muralha de isolamento de uma comunidade (que sabemos ser ancestral através das pinturas rupestres), ao qual o jovem pastor pertence e cujas representações das formas visíveis lhes são presentes e familiares. E esta segunda qualidade do rosto aproxima-se mais da conceção da montagem (cinema de atrações) que Eisenstein dá ao grande-plano de rosto, que é o facto de estar ao serviço de uma Ideia mais global para além do seu valor puramente dramático na ação.

Um outro aspeto interessante é o facto do grande-plano de rosto exercer permanentemente uma ligação, um eixo de passagem entre as várias histórias ao longo do filme. Quer seja através das passagem de um espaço a outro, quer seja através da passagem do pensamento de uma personagem para o seu reflexo, o olhar, o sonho, a recordação, etc..

Esta interpretação que fazemos prende-se com o carácter dominante do rosto em grande-plano, enquadrado no estudo desenvolvido nos capítulos anteriores. Por outro lado, se este tipo de rosto é dominante, ele não é único. Numa sequência que a seguir analisaremos e que escolhemos cuidadosamente, veremos que outros valores do rosto estão presentes ou não em «Trás-os-Montes», e dizemos *cuidadosamente* apenas porque a sequência em questão é a única que levanta dúvidas em relação ao modo de figuração do rosto convencional que encontramos ao longo de todo o filme, e que sumariamente descrevemos com o exemplo dos três planos iniciais, acima desenvolvidos.

¹⁴⁷ De resto, é de salientar que a inexpressividade do rosto do ponto de vista psicológico é uma característica presente em todo o filme. Mas sobre isto desenvolveremos um pouco mais abaixo, pois parece evidente uma herança bressoniana do ator enquanto modelo inexpressivo.

1.3. ANÁLISE DA SEQUÊNCIA: «A CAPITAL»¹⁴⁸

B) «A CAPITAL»¹⁴⁹

Nesta sequência é possível fazer uma divisão de três blocos de imagens contínuas a partir de dois princípios: o texto que é narrado em *off*; e o distinto carácter de figuração do rosto.

O primeiro conjunto de imagens diz respeito ao primeiro trecho da voz *off*. Estas imagens relacionam-se *verticalmente* com o texto narrado, e o seu sentido mais alargado, o seu *valor acrescentado*, deve-se a essa relação complementar. O rosto adquire uma ideia mais particular e individualizada das personagens em questão e relaciona-se com as imagens que antecedem e precedem a sua figuração.

O segundo conjunto agrupa-se a partir de dois temas, nomeadamente as crianças a brincar com paus no largo da aldeia (que se abre para outros dois momentos da ação: as três senhoras de negro que se encontram num canto de uma rua; a criança que irá chorar depois da largada de um vitelo de grande porte) e a cena dos pauliteiros a dançar no cume de uma montanha.

O terceiro grupo¹⁵⁰, inicia-se com o regresso da voz *off*, remete diretamente para a continuidade do primeiro bloco, tanto pelo texto, como pelo tema. Diz respeito essencialmente ao rosto coletivo, e compreende a Ideia forte de todo o filme - a ancestralidade das gentes - já presente no primeiro trecho, mas que divergem, fundamentalmente, pelo modo e pela forma.

¹⁴⁸ Esta sequência corresponde à duração do texto que é dito em voz *off*, que é uma interpretação e tradução para Mirandês do texto de Kafka “A grande Muralha da China”. A escolha da sequência, pela nossa parte, não se deveu apenas ao texto, mas sim a um critério mais rigoroso. A escolha apenas coincide com o princípio e fim do texto em *off*, porque a sequência em questão é entendida em conjunto com este texto, como um todo coerente e interdependente. Intitulamos de «A Capital» porque Reis e Cordeiro, na sua interpretação do texto original transferiram a ideia da cidade de Pequim como o sítio onde vive o imperador que governa o povo, e onde são feitas as leis do governo, pelo ideia de capital do reino, que necessariamente remete para a capital portuguesa, Lisboa, embora não seja explícito.

¹⁴⁹ Remetemos para Apêndice descrição plano-a-plano da sequência. Ver tabela 2, Apêndice II.

¹⁵⁰ Do plano 35 ao 39. Incluímos o plano 39, mas na realidade ela não faz parte da sequência. O plano 39 sucede a sequência, e é o primeiro plano da sequência seguinte, que é aberta com a personagem no tear que depois se deslocará para casa da Mariana para ver a filha desta que se encontra enferma. Mas, tal como o plano 1, incluímo-lo como exemplo insistente do rosto como passagem entre blocos.

É necessário tornar claro que «Trás-os-Montes» é um filme complexo, de leitura intrincada. E que as suas imagens e sons criam um fluxo dialético permanente, a vários níveis. De qualquer dos modos, a nossa interpretação, prende-se rigorosamente com algumas dessas formas e ideias evidenciadas. Disto isto, esclarecemos que não cabe nesta tese uma análise completa nem da sequência em questão, muito menos do filme. Mas cabe, isso sim, um olhar sobre os modos de figurar o rosto, os valores cinematográficos que daí advém, e a relação desses modos com a globalidade fílmica. Voltemos portanto à sequência para compreender esses valores.

O início da sequência dá-se com uma panorâmica horizontal, da direita para a esquerda, sobre umas montanhas em contra luz (sol). Este plano, por si só, estabelece uma relação com o plano anterior, quer ao nível da imagem, quer ao nível do som. Na realidade, a imagem corresponde ao olhar exercido pela personagem principal (Armando) da sequência precedente. Aqui, temos um exemplo recorrente do modo dominante como o grande-plano de rosto é figurado ao longo do filme, neste caso particular, a partir de dois aspetos. O primeiro aspeto tem a ver com o *raccord* do olhar. Este age através de uma elipse espaço-temporal (passamos do espaço das minas, no rio, para as montanhas, e passamos de um momento concreto da ação para uma figuração abstrata). Se, por um lado, este olhar é transparente¹⁵¹ - vemos o rosto de Armando a olhar no horizonte, movimentando a sua cabeça sobre o eixo do corpo (**Fig. 59a,b**) - por outro lado, ele é antinómico e criador de conflito entre os planos: o olhar é exercido da esquerda para a direita, e as montanhas são vistas no sentido oposto, da direita para a esquerda¹⁵² (**Fig. 60a,b**). O segundo aspeto tem a ver com o olhar que é exercido sobre este rosto. No final da sequência das minas e imediatamente anterior a este plano, vemos um plano geral da ponte com Armando e

¹⁵¹ Esta transparência deve-se a dois fatores. 1) o rosto antecede o olhar que esse mesmo rosto exerce, e que torna imediatamente legível o ponto de vista da panorâmica sobre as montanhas. 2) Cumpre uma função dramática, porque o seu rosto é introspectivo: Armando acabara de ver (pela primeira vez?) as minas, o local onde muita gente da sua comunidade faleceu, e portanto reflete (traumaticamente) sobre o que viu. Insere-se portanto nesta continuidade que vem de trás.

¹⁵² Encontramos, tal como no caso da sequência inicial do pastor um modo semelhante de criação de conflito entre imagens. Para além disto, existe uma outra tensão entre os planos que diz respeito não ao olhar, mas ao valor da cor. No plano do rosto, (assim como toda a sequência anterior) a cor dominante é o azul. É Inverno, e está-se numa ponte suspensa sobre o rio. No plano das montanhas, a cor dominante é o amarelo e o negro (castanho escuro). E, se nesta imagem não se pode afirmar que é Verão, ao longo da sequência veremos recorrentemente os campos amarelos da seca. Se, fizéssemos um estudo mais rigoroso a partir do valor da cor, encontraríamos facilmente uma relação desta panorâmica inicial, com a panorâmica final dos rostos, onde algumas das personagens se apresentam com roupagens castanhas e outras com roupagens amarelas, e algumas situadas em conta-luz pelas aberturas das janelas do edifício. Apesar de tudo, o amarelo será a cor dominante da sequência «A Capital».

o pai a entrar nela (**Fig. 61**). A seguir acompanhamos Armando, de costas a caminhar na ponte (**Fig. 62**). Este acompanhamento é dado através de um movimento de câmara informe, que nos aproxima de um movimento de um olhar humano. Quem caminha atrás do Armando é o seu pai. Este olhar é o do pai do Armando sobre o filho, e quando este se detém no meio da ponte e com a cabeça percorre um olhar que se projeta distante, na realidade é o olhar do pai que se dá sobre o rosto do filho. O que quer dizer que a transparência primeira do olhar sobre as montanhas que se vêm a seguir é mais ambígua, pois o olhar de Armando pode também se diluir com o olhar do pai. E, se isto não é de todo evidente, se não é comprovável, se isto não é verdade, então, pelo menos, confirmamos sempre a duplicidade do olhar: Armando vê as montanhas, enquanto que o pai vê o Armando a ver as montanhas.

Um outro aspeto a realçar nesta passagem em particular é a forte tematização da paisagem (e que é recorrente no filme). Tem a ver com o espaço geográfico onde se encontra a região, que são as suas montanhas enquanto elemento físico que provoca o isolamento da comunidade. Montanhas essas, que adquirem um valor mais significativo na globalidade da sequência em questão, pois elas são a «muralha» que separa a região da capital, o povo dos seus governantes. Questão que remete diretamente para a voz em *off*, e que descreve as consequências desta distancia. O som confirma a relação do *raccord* entre os planos através da continuidade do vento de um plano para o outro, se bem que com variação de valor e intensidade. Repetimos a mesma ideia, o valor do rosto analisado acima, está associado com a noção do rosto por nós intitulado de rosto convencional, e que remetemos para o capítulo 2, Parte II com o propósito de não nos demorarmos enfadonhamente na sua determinação.

Assim, o exemplo aqui descrito assemelha-se no essencial (pelo valor que lhe é dado) com o exemplo do pastor, com as devidas nuances formais. No interior da sequência é possível ainda destacar com rigor outros momentos em que este tipo de rosto está presente. É o caso do plano 17 (que no fundo é um *cut in*, sobre o rosto, do plano 19) onde vemos um grande-plano de busto de uma senhora que sustem uma roca, está a fiar. Este rosto da senhora a fiar exerce um olhar para a câmara e depois para a esquerda, para fora do quadro (**Fig. 63**). O olhar é dirigido para os rapazes que estão a brincar, mais propriamente para um deles que se empoleirou numa parede (**Fig. 64**) (o som em *off* confirma isto, pois ouvimos os rapazes que víamos a brincar anteriormente). No plano 20 vemos então a largada do animal que corre

violentamente, e vemos as crianças em alvoroço (**Fig. 65**). Esta cena irá dar azo a que as senhoras que se encontravam no plano 19 se precipitem pelas ruas a correr. Uma delas vai-se aproximar depois da criança que está a chorar nas escadas (plano 24 e 25). Mais uma vez, o rosto estará ao serviço de um elemento dramático da ação, e é um veículo de criação de sentido da ação contígua, através do olhar que a senhora exerce, e através da sua relação entre as imagens. Mais à frente, no seguimento desta cena, no plano 24 e 25, ao lado da criança a chorar nas escadas, veremos também uma idosa que conforta o menino, e que já tínhamos visto a caminhar anteriormente pela aldeia (plano 23). Esta idosa, será enquadrada em grande-plano de rosto (plano 27), com as feições muito vincadas, primeiro olha para baixo, para a criança, e depois inicia uma canção, enquanto o seu olhar se fixa frontalmente para a câmara (**Fig. 66**). Esta canção é uma cantiga tradicional da região do nordeste transmontano «galandum galandaina». A seguir veremos os pauliteiros a dançar. O rosto da idosa *abre* a sequência dos pauliteiros. Na cantiga é dito «esses bailadores que se levantem e que bailem», e é o que veremos a seguir, os pauliteiros a dançar (**Fig. 67**). Mas ao mesmo tempo este rosto dialoga diretamente com o plano anterior, que é um grande-plano da criança a chorar e com a mão da idosa a acariciar-lhe a cabeça para confortar o choro¹⁵³.

Depois da cena dos pauliteiros voltamos a ver a personagem principal da sequência, e que intitulamos de *druída*¹⁵⁴. Vemos esta figura, sentada no cume das montanhas a contemplar o horizonte montanhês (**Fig. 68**) e a seguir em contra campo veremos uma panorâmica que corresponderá ao seu olhar¹⁵⁵ (**Fig. 69**).

¹⁵³ O rosto da idosa quando é dado, ganha um importante destaque fisionómico por se encontrar lado a lado com a criança. Se no rosto da idosa temos as marcas do passado, a morte, no rosto da criança apenas temos a superfície lisa por inscrever, o que está por viver, a vida. Este encontro é também o de um tempo em erosão. A idosa traz consigo esse tempo «antigo» para a criança continuar, por isso lhe canta uma música de tempos imemorráveis. Mas a sequência dos pauliteiros é já uma morte anunciada, pois nunca se dançou assim na região, é mais um postal turístico que tende a valorizar a ideia moderna de tradição.

¹⁵⁴ O termo *druída* é usado pelo próprio António Reis para designar os habitantes da região transmontana. No sentido em que a sua cultura é uma herança ancestral muito antiga. O termo é usado na entrevista dada a Serge Daney para os cahiers du cinema. Diz Reis “Não é um exagero, nem sequer uma liberdade poética, dizer que eles são druidas” (Reis *in* ISCTE: 47).

¹⁵⁵ Se bem que aqui convém sublinhar que o seu olhar não é exercido diretamente, pois a própria personagem surge enquadrada no interior do plano que reflete essa panorâmica. Mas estamos em crer que existe uma identificação com o seu olhar, mas que talvez remeta para um primeiro distanciamento da personagem. Até porque na imagem seguinte surge-nos um plano, que para nós se afigura um pouco indecifrável, de um homem montado a cavalo percorrendo uma estrada em asfalto, dirigindo-se frontalmente para a câmara. Esta personagem permanece misteriosa, pois sem conseguirmos identificar no filme qualquer outra aparição, ela adquire no interior do plano

Em síntese, todos os aspetos da realização se relacionam mais ou menos significativamente, mais ou menos dramaticamente, mas cada quadro, *per se*, comporta um conjunto de valores independentes. Assim, cada plano é a unidade mais pequena do filme, mas que suporta uma Ideia mais global. O rosto está inserido neste complexo, daí o facto de ele adquirir várias utilidades consoante cada caso (sem nunca por em causa a sua unidade global).

Um outro rosto surge nesta sequência e que se diferencia, pelo menos formalmente, daquilo que temos vindo a falar. É um rosto, que apenas surge aqui, e em mais nenhuma parte do filme. Irá aparecer pela primeira vez no plano 3 e vai-se espalhar pela sequência e multiplicar-se até ao clímax do filme que é a panorâmica de rostos. Referimo-nos ao rosto estático (em *stasis*) que se revela neutro, inexpressivo e que estabelece uma relação direta com a câmara. Este rosto remete a atenção apenas para si, e já não para a diegética. Mas, antes de chegar a esse rosto, devemos olhar para a relação que o som exerce sobre a imagem, nomeadamente o texto narrado em *off*.

Em relação ao som, este, adquire uma importância estruturante na sequência. A voz *off*, mais especificamente o texto pronunciado, estrutura a visão das imagens da sequência. Em primeiro lugar convém destacar a diferença da velocidade preceptiva entre o texto e as imagens. Como é sabido, genericamente, as perceções sonora e visual têm, cada qual, a sua velocidade própria. O ouvido, regra geral analisa mais rapidamente que o olho¹⁵⁶. Por outro lado, como defende Chion, o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento¹⁵⁷. Assim, na sequência em questão, o texto em voz *off* adquire uma inteligibilidade imediata¹⁵⁸, aparentemente independente.

um destaque primordial. A seguir voltamos a ver, como que em contra campo, a personagem do druida enquadrada em grande plano, exercendo uma expressão que parece querer identificar a figura anterior. No plano seguinte voltamos a ver o druida a fazer o percurso semelhante da figura misteriosa, caminhando a pé na direção da câmara.

¹⁵⁶ “Há várias razões para isso: em primeiro lugar, para os ouvintes, o som é o veículo da linguagem, e uma frase falada faz o ouvido trabalhar mais depressa (comparativamente, a leitura com os olhos é, salvo treino especial, nos surdos, por exemplo, sensivelmente mais lenta). Por outro lado, se o olho é mais lento, é porque tem mais trabalho a fazer: funciona em simultâneo, no espaço, que explora, e no tempo, que segue. Por conseguinte, é rapidamente ultrapassado quando tem de assumir essas duas dimensões. O ouvido isola uma linha, um ponto do seu campo de audição, e segue esse ponto e essa linha no tempo” (Chion, 2011: 16).

¹⁵⁷ “Numa imagem de cinema, onde é comum que algumas coisas se movam, muitas outras podem manter-se imóveis. O som implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação” (Chion, 2011: 16).

¹⁵⁸ Esta inteligibilidade, apesar de tudo é tornada um pouco ambigua, pelo facto do texto ser falado em Mirandês, que é uma língua arcaica e minoritária, inclusivamente estranha para um espectador comum em Portugal. De qualquer dos modos essa ambiguidade não põe em causa a sua compreensibilidade global.

Insistimos no aspecto do texto, porque, mais uma vez, repetimos, ele acarreta um carácter fundamental à sequência. Em última análise é a partir do texto que a sequência adquire a sua significância mais profunda, e os rostos nela inscritos se transformam no elemento central.

A voz *off* é uma voz causal, remete diretamente para a personagem do druida, pois é este que guia o desenrolar da sequência desde o início até ao fim. É o seu olhar, ou se quisermos o seu ponto de vista, que acompanhamos. Mas ao mesmo tempo, a voz distancia-se da sua fonte, pois há momentos em que o texto é narrado em cima do rosto da personagem que o narra, mas este permanece inexpressivo, sem pronúncia audiovisual correspondente. Na prática o narrador do texto é presente, mas não participa na ação diretamente. Ele serve de veículo entre o conteúdo do texto e as imagens que vemos, mais especificamente os rostos. E esta escolha é compreensível devido aos dois aspetos fundamentais da sequência: o conteúdo do texto, as imagens dos rostos sem expressão.

1.3.1. Rosto, texto e rosto

Se partirmos de uma leitura do texto de Kafka, aproximamo-nos mais de perto do significado global desta ideia. Sobre o que fala o texto de Kafka, e quem o pronuncia? Resumidamente, o texto fala da construção da grande muralha da China¹⁵⁹, das razões da sua construção (destinava-se “a servir de protecção contra os povos do Norte” [Kafka, 1997: 8]), do método de construção, que dependia de um princípio de edificação parcial, descontínua, ao longo de toda a sua extensão. O narrador do texto, não identifica a época em que escreve, nem se identifica a si próprio, embora situe genericamente a sua região. Ele apenas se limita a descrever e a levantar o problema da construção da grande muralha, apenas através da sua opinião pessoal sobre o assunto. Porquê a construção por partes, se isso facilitaria a entrada dos povos invasores, através das brechas abertas entre as zonas construídas? Dirá, a sua construção por partes é inevitável, pois ela destina-se à “aplicação do saber arquitectural de todas as gerações e povos conhecidos e um sentido permanente da responsabilidade pessoal da parte dos construtores”. Os seus construtores são todo o povo chineses, que sacrificando as suas vidas e os seus lares se desloca de um lado

¹⁵⁹ A construção da grande muralha da China iniciou-se no séc. III a.C. e foi terminada no séc XV.

para o outro, por toda a China em nome da «unidade», e das ordens do Imperador, que nem sequer conhecem, “é exactamente assim, com este desespero e esta esperança, que o nosso povo olha o imperador. Eles não sabem que imperador é que reina, e até há dúvidas a respeito do nome da dinastia” (Kafka, 1997: 19). Para além disso, “não há povos vindos do Norte que ali nos possam ameaçar. Ouvimos falar deles nos livros antigos [...] mas nada mais sabemos acerca destas gentes. Não os vimos, e, se ficarmos nas nossas aldeias, também nunca os chegaremos a ver” (ibid: 15).

Aquilo que veremos na transcrição do texto de Kafka por Reis/Cordeiro, prende-se exactamente com esta alusão a um povo que durante séculos se mantém isolado da capital, mas que está sujeito às ordens que o rei, a partir dela executa, e que o povo deve obedecer. Acrescenta-se a este aspeto o facto do texto ter sido traduzido para o dialeto mirandês, e que determina a singularidade do narrador. Ora, tanto o narrador do texto de Kafka, como o druida de «Trás-os-Montes» servem o mesmo propósito. Quer dizer, ele exemplifica particularmente uma ideia que é geral ao seu povo, mas parte da sua reflexão individual. É neste aspecto que devemos encontrar a leitura que é feita entre o texto em *off* e as imagens que com ele se relacionam, entre o rosto particular do druida e o rosto coletivo da sua comunidade.

Toda esta sequência é caracterizada por um permanente confronto de rostos. Esta multiplicação dos rostos é inserida numa leitura dialética com o texto que é narrado em *off*. Mas ao mesmo tempo, podemos ver como a partir do trabalho da montagem das imagens, eles constituem uma continuidade crescente, em numero e em qualidade. Este crescente acumula-se no primeiro bloco da sequência, quando em continuo vemos iniciar o confronto dos rostos das populações da região - a partir da repetição do primeiro plano de rosto do druida na sequência (plano 3) (**Fig. 70**), depois mais aproximado - no plano 11, 12, 13, 14, 15. Nomeadamente: rosto do druida (**Fig. 71**), rosto de várias mulheres em panorâmica (**Fig. 72a-e**), rosto das crianças (**Fig. 73**), rosto de mulher frontal (**Fig. 74**) e novamente rosto do druida (**Fig. 75**). O primeiro rosto, individual, prepara o segundo rosto coletivo, que no primeiro bloco corresponde também ao desenvolvimento da ação de toda a primeira parte do filme: as mulheres e as crianças.

Na terceiro bloco, um figura masculina misteriosa é dada a ver a aproximar-se (plano 33) (**Fig. 76**), e é confrontada com o rosto do druida (plano 34) (**Fig. 77**). Depois

vemos, novamente o druida (plano 35) (**Fig. 78**), a caminhar, fazendo o percurso da figura misteriosa anterior. A partir daqui, acedemos à última parte da sequência, ao momento que vinha sendo preparado plano a plano através dos rostos e do texto. Falamos, daquele momento, que é provavelmente o clímax de todo o filme: dezenas de rostos vistos em panorâmica e escrutinados pela câmara, lado a lado, um após o outro (plano 36) (**Fig. 79a-j**). Rostos de mulheres, crianças, homens novos e velhos, camponeses, mineiros e druidas encostados à parede, cujo olhar frontal para a câmara, não tem outra relação se não a de convocar diretamente o espectador. O espaço físico onde estes homens do povo se encontram é o interior do *Domus Municipalis* de Bragança, cujo contracampo do ângulo a partir de onde eles são filmados tinha sido dado a partir da imagem exterior do edifício (plano 7). Este edifício é um espaço simbólico no filme, e representa o lugar do poder local. Esta «Camara Municipal» medieval constitui uma das raras construções ainda existentes da arquitetura civil portuguesa do séc. XII. A seguir a esta panorâmica, vemos uma paisagem, em plano geral, com uma enorme torre que se ergue no alto de um monte (plano 38) (**Fig. 80**). A última imagem da sequência é um muito grande-plano do rosto do druida (plano 39) (**Fig. 81**), e depois entramos num novo bloco de acontecimentos, com uma nova história. Este rosto do druida é um *cut in* do plano 11, que por sua vez era já uma aproximação do plano 3. Assim, vemos este mesmo rosto, espalhado na sequência, e cada vez mais aproximado, no princípio, no meio e no fim. É ele que orienta as coordenadas estruturais de «A Capital», ao criar uma dialética com o texto e ao confrontar o rosto singular com o rosto coletivo.

Sobre este rosto frontal, neutro em *double gaze*, excepcional no filme, e que está presente em vários planos do rosto do druida, voltaremos a ele mais abaixo, depois de analisarmos o filme de Sokurov. Escolheremos um desses planos, para refletir mais amplamente sobre o valor que este tipo de rosto adquire em cinema.

Em tom de síntese, ao longo de toda a sequência, podemos então evidenciar, esta dupla força que é exercida entre o texto e a imagem (que como vimos é essencialmente centrada a partir do valor que é dado ao rosto), e entre o confronto (ou se quisermos multiplicação) dos rostos, de um rosto particular, para todos os rostos da comunidade. Neste sentido, o som (quer dizer a banda de som) adquire em relação à

imagem, um «valor acrescentado»¹⁶⁰, devido à relação exercida através da significância do texto em *off*. Todavia, este valor acrescentado adquire uma qualidade dialética que não é transparente, mas sim oblíqua ou indireta, mas que é determinante para a leitura global de toda a sequência.

¹⁶⁰ Este termo diz respeito à definição de Michel Chion, que o define da seguinte forma: “Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido, que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê” (Chion, 2011: 12).

2. «UMA VIDA HUMILDE» (1997)

2.1. BREVE NOTA

«Uma vida humilde» é o trigésimo¹⁶¹ filme de Alexander Sokurov. Faz parte de uma trilogia de filmes realizados no Japão, e pertence ao género cinematográfico de documentário¹⁶². Na sua filmografia segue-se a «Mãe e Filho» (1997), filme muito aclamado internacionalmente¹⁶³.

Realizado na vila de Aska, «Uma vida humilde» é um retrato cinematográfico sobre uma mulher idosa, manufactureira de quimonos, que vive sozinha numa velha e solitária casa tradicional japonesa, nas montanhas perdidas da província de Nara. Sokurov filma despreocupadamente o modo de vida quotidiano desta idosa - Umeno Matshueshi¹⁶⁴ - enquanto esta cozinha, come, se penteia, dá esmola aos peregrinos, acende o fogo, alinhava os seus tecidos, recita os seus poemas. Enquanto tudo isto acontece, numa certa lentidão e ausência de diálogos ou falas, uma voz *off*, presente ao longo de todo o filme, em primeira pessoa, conduz uma série de pensamentos sobre as imagens que são dadas a ver. Esta voz *off*, grave e afetuosa é a do próprio realizador, o seu próprio estado de espírito, que, logo no início, em carta dirigida a Hiroko (?), descreve o encontro com a idosa:

A minha viagem pelo teu triste país é interminável... mesmo aqui na Rússia não consigo abandonar os sentimentos que me mantêm cativo... A minha alma parecia estar à procura beleza e bondade, de outro modo - como teria merecido esta dádiva, este encontro? Concordámos que me permitiria ficar perto dela todo o tempo, todas as horas e minutos que eu pudesse despende na sua velha casa. Sentei-me cerca dela com a sua permissão. E era realmente necessário: eu pude contemplá-la para poder consolar o meu coração [tradução do autor] (Sokurov, 1997, <URL: http://sokurov.spb.ru/isle_en/documentaries.html?num=71>).

¹⁶¹ Segundo o site oficial do realizador. Informação disponível de toda a sua filmografia na internet: http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_flm.html.

¹⁶² Esta distinção filmográfica entre ficção e documentário é feita no seu site oficial, embora, para Sokurov essa distinção é desvalorizada. Ver na internet: <URL: http://sokurov.spb.ru/isle_en/documentaries.html?num=71>.

¹⁶³ «Uma vida humilde» e «Mãe e Filho» foram os únicos filmes vistos em Portugal antes da retrospectiva organizada pela Cinemateca Portuguesa, em 1998, sobre o realizador russo. «Uma vida umilde» foi visto pela primeira vez, “no Festival de Cinema Documental, da Amascultura, graças a Manuel Costa e Silva. [...] Para muitos, já preparados pela visão de «Mãe e Filho», que revelou Sokurov em Portugal, oito anos depois da Europa o ter descoberto, «Uma vida humilde» foi mesmo o grande acontecimento da última Amascultura” (Costa, 1999: 681).

¹⁶⁴ Informação disponível na internet: <URL: http://sokurov.spb.ru/isle_en/documentaries.html?num=71>.

Sokurov permanece em silêncio ao longo de todo o filme, não intervém na vida da velha camponesa. É este o respeito que é exercido pela vida humilde da sua personagem, que ocupa o seu dia a dia a fazer quimonos, na sua velha casa. A casa, elemento significativo em toda a cinematografia de Sokurov, vai permitir ao narrador de «Uma vida humilde» uma divagação dos seus próprios pensamentos¹⁶⁵. A idosa, saberemos no fim - quando decide recitar, para o realizador, um triste poema seu - é viúva há dez anos, e a sua única filha casada não pensa na mãe, tanto quanto a “sua mãe, pensa nela” (Madeira, 1999: 148). Assim, declara Sokurov:

gostaria de dizer que quando estou a filmar no Japão não me sinto no estrangeiro. Consigo sentir a vida desta senhora como se fosse uma velhinha qualquer da Rússia ou a minha Mãe [...] é tudo tão claro, é tudo tão simples. Temos tanto em comum e tão pouca coisa nos diferencia. Nesses momentos procuro esquecer-me de mim próprio e entregar-me a essa pessoa com quem estou a trabalhar. Então torna-se tudo muito transparente (Sokurov *in* Madeira, 1999: 55).

Aquilo que de facto interessa ao realizador é descrever e manter o curso da vida da pessoa que está a ser filmada, sem que seja interrompida, nem manipulada, e nisto reside a razão essencial para que durante o filme não haja interação verbal entre ambos. Neste sentido, poderíamos identificar o filme como sendo um documentário, mas em Sokurov esta diferença entre documentário e ficção é apenas uma questão que tem a ver com o uso dos instrumentos de que predispõe. Assim, a distinção dos géneros é posta em causa, como o próprio afirma:

não os trato de forma diversa. A única diferença que encontro entre a ficção e o documentário é que o artista usa instrumentos diferentes para criar um filme [...] não tento fazer documentários como um tipo de arte realista. Não estou interessado na verdade real. Não me parece que alguma vez pudesse entender tão bem a realidade. [...] nos meus filmes tento criar um tipo diferente de vida real, não a que existe na realidade. Isto é verdade mesmo nos meus documentários” (Sokurov *in* Madeira, 1999: 137-139).

Neste sentido entenderemos o filme como uma docu-ficção.

¹⁶⁵ “a casa em «Uma vida humilde» é o lugar da saudade e o ponto de fuga da imaginação do narrador: representa um mundo e um modo de vida que não podem ser conciliados com as exigências da modernidade [...] as qualidades que o narrador atribui à casa podem ser igualmente as que atribui à protagonista do filme: “em tudo existe persistência, obstinação e imutabilidade” [tradução do autor] (Beumers; Condee, 2011: 40).

2.2. TRÊS PLANOS

C) «REFEIÇÃO DE UMENO»¹⁶⁶

Cinquenta e oito minutos e vinte e um segundos.

Imagem e som: os três grandes planos de rosto da idosa (plano 116, 117, 118), ligeiramente diferentes entre si (como que diferentes enquadramentos da sequência temporal), têm uma relação indireta com o som que é puramente recriado na pós-produção. São percebidos com pequenos *ralentins* (desaceleramento) sobre a imagem. A idosa termina a sua refeição com uma taça de chá, e faz uma saudação final. No som, ouve-se a chuva a cair (bate como que na caleira da casa), o vento, o mar. E ainda, pequenos apontamentos sonoros (alguns quase impercebíveis) que remetem para a imagem: som de chávena na mesa, do sopro (respiração), dos lábios, das roupas.

Estes três planos inserem-se numa sequência anterior em que a idosa está sentada a comer. A sequência é intercalada com um grande-plano de uma candeia que liberta uma pequena chama¹⁶⁷, e que não tem uma relação aparente entre as duas sequências referidas. A seguir aos três planos acima descritos, veremos uma imagem noturna, muito estilizada, de uma grande lua cheia e nuvens quase fantasmagóricas em movimento lento, acompanhadas do som do mar e do vento. Esta imagem, introduz uma sequência de imagens do exterior da casa da idosa, antes da sequência final, novamente no interior, onde esta recitará os seus poemas.

Do ponto de vista do estudo em questão, nesta sequência, o modo como o rosto é figurado aproxima-se de uma conceção expressiva desenvolvido no capítulo 3, Parte II. O rosto da idosa, não revela nenhum sentido diegético da ação. Ou seja, o rosto não se insere numa continuidade de sentido narrativo. Simplesmente se apresenta por aquilo que ele próprio representa, que é o mesmo que dizer que este rosto da idosa apenas representa o rosto da idosa. E, no essencial, este tipo de rosto, intitulado por nós de rosto expressivo, é dominante ao longo de todo o filme. Mas voltemos atrás, e façamos uma leitura a partir da sequência dos três planos.

¹⁶⁶ Remetemos para Apêndice descrição plano-a-plano da sequência. Ver tabela 3, Apêndice II.

¹⁶⁷ Este plano surge também na sequência introdutória do filme.

No plano 116, em que a idosa destapa a chávena e arrefece o seu chá, a imagem enquadrada em grande-plano de tronco apresenta-se com um ligeiro *ralenti*, quase impercetível (**Fig. 82**). A leitura da imagem é vertical, de baixo para cima, que é o movimento que esta exerce sobre a chávena ao elevá-la sobre o rosto. Quando se prepara para ingerir o chá quente, detém-se por instantes, arrefece-o com um ligeiro sopro, e toda a atenção é concentrada já no rosto, embora o plano seja aberto. É neste momento que passamos para o plano 117, e aqui o enquadramento é muito mais aproximado.

No plano 117 (**Fig. 83**), o rosto iluminado da idosa, em muito-grande-plano, é enquadrado a partir da zona inferior do rosto, e a imagem surge mais desfocada que a anterior e sofre um *ralenti* mais conspícuo. O tempo da ação de beber o chá torna-se o tempo da contemplação sobre o rosto, sendo que o ato de beber, propriamente dito, passa para segundo plano. Ou seja, o que interessa já não é ver a idosa a beber o chá, mas sim ver seu o rosto. O rosto isola a ação do espaço envolvente, veda a ação visível, e é proposto um acesso ao seu interior. A relação da escala do plano já não é uma relação da escala humana mas sim uma relação de valor que nos aproxima de um carácter inefável do rosto.

No plano 118 (**Fig. 84**), seguimos a ação através de um enquadramento mais afastado, que na sua relação com os anteriores se apresenta como intermédio (em grande-plano de busto), e voltamos a encontrar um valor do rosto que se aproxima do plano 116. Compreendemos o seu alcance porque ainda neste plano (118) a leitura diverge substancialmente: a idosa esboça uma expressão, o início de um diálogo facial, mas que é interrompido. Este movimento do rosto visível na imagem é confirmado pelo narrador quando diz: «parecia querer dizer-me algo». E isto implica que estejamos novamente na escala humana, face-a-face, o rosto exerce uma comunicação direta com a câmara, que se identifica com o olhar de Sokurov, mas que, enfim, é interrompida. Ao interromper essa comunicação regressamos novamente ao valor do rosto neutro e inexpressivo de valor inefável, mas sem ser alterado o seu enquadramento. Acresce a isto, dois aspetos, o primeiro deve-se com o facto de que, neste mesmo plano a idosa faz um saúdo corporal para a câmara, que nos confirma esta relação comunicacional, e que quebra com o valor contemplativo dominante, o segundo prende-se com o facto de que a imagem adquire uma lentidão ainda maior que o plano anterior, o que eleva a atenção sobre o rosto.

Esta sequência dos três planos revela-nos a essência do valor que é atribuído ao rosto ao longo do filme. Ele não comunica entre planos, é neutro e formalmente inexpressivo (apenas excepcionalmente e indiretamente), mas é insistentemente contemplado.

2.2.1. O rosto expressivo

Assim, em «Uma vida humilde» vemos recorrentemente o rosto num sentido contemplativo, sem qualquer propósito que não o de se apresentar permanentemente como contemplação. E, no fundo esta é a ideia que prevalece globalmente, o de termos o nosso olhar na vida de uma pessoa, que apenas tem o seu interesse por aquilo que essa pessoa é, e por aquilo que ela faz e representa. As suas mãos, os pequenos cantos da sua casa, os pequenos sons e movimentos que deambulam pelo exterior, os seus passos no soalho antigo, o fumo que sai pelo telhado etc., são fragmentos de um todo, que é uma vida e que toda ela existe também nas marcas do rosto.

De uma outra perspectiva, toda a ação possível é embargada. Nessa contemplação transcendente do rosto acedemos a um domínio quase pictórico, do ícone estático, onde o tempo é suspenso¹⁶⁸. O rosto surge-nos plano, como uma superfície onde o movimento parece querer congelar-se. Mas sobre esta modalidade do rosto, do ícone pictórico (nomeadamente do ícone bizantino) desenvolveremos mais abaixo quando fizermos convergir os dois filmes em análise.

A única relação humana que a personagem estabelece (para além de um grupo de peregrinos que pedem esmola) é com o realizador do filme. Mas esta relação não é estabelecida através da exteriorização em diálogos, nem nada do género, mas sim numa espécie de relação espiritual, em que ambos estão presentes, mas em silêncio. O rosto remete sempre para o olhar que o realizador exerce sobre esta intimidade estabelecida, daí a frequência dos muitos grandes planos sobre partes isoladas do

¹⁶⁸ “Aquilo que mais interessa a Sokurov, parece ser o mistério da arte, através do qual se é possível reconectar com o transcendente, e para o qual o achatamento da imagem do ícone é aparentemente indispensável [...] É na disposição de se aproximar do contemplativo, absorvendo a forma do ícone através do mistério secularizado do sublime romântico que Sokurov decide remover, tanto quanto seja possível, a noção de tempo dos seus filmes” [tradução do autor] (Szaniawski, 2014: 131).

rosto. E isto acontece devido ao valor que lhe é dado, o rosto fala mesmo quando está calado¹⁶⁹.

Tudo isto é confirmado, por oposição, com a exceção dada pela sequência final, em que a idosa recita os seus poemas. Pela primeira vez ao longo de todo o filme, Sokurov, ao enquadrar a idosa frontalmente, coloca a câmara a uma grande distância da personagem, de forma a que a linguagem do seu rosto não intervenha com os poemas que recita (**Fig. 85**). Aqui o objetivo do realizador é o de trazer para o primeiro plano esses versos, a sua voz, e portanto quando afasta a câmara e vemos em profundidade a idosa sentada no interior da sala, em plano médio, compreendemos perfeitamente que para Sokurov a aproximação ao rosto naquele momento criaria uma interferência com as suas palavras, e perder-se-ia tanto da contemplação e riqueza espontânea do rosto, como do sentido dos versos recitados. E se, na longa sequência final apenas vemos um plano mais aproximado (**Fig. 86**), é para dar a ver a relação da idosa com o livro de onde recita os seus versos (*haikus*). Esta cena separa-se do modo como a idosa é filmada ao longo do filme, porque os poemas tem um carácter novo, distinto e excepcional, pois é através dos versos que sabemos alguns aspetos da sua vida, relatados em primeira pessoa. Confrontamo-nos com a sua voz e com a sua tristeza. Com isto, abandonamos a concentração na ideia principal de todo o filme: o encontro entre dois seres humanos. E conseqüentemente, no que diz respeito ao rosto, abandonamos o modo dominante de o figurar: a contemplação.

O corolário desta ideia é o primeira imagem em que a idosa é dada a ver. Está sentada no chão, num recanto escuro da casa, onde se contempla demoradamente em frente a um espelho. Num primeiro momento, a câmara é colocada a uma certa distância (**Fig. 87**), e depois vai-se aproximar e revelar o rosto iluminado que se reflete no espelho (**Fig. 88**). O narrador confirma esta aproximação: «ao que parece ela não deu por mim, decidi aproximar-me». E quando se dá essa primeira aproximação ao rosto, quando o vemos refletido no espelho, a imagem é desacelerada, e com isso é libertado do espaço da casa, eliminando toda a profundidade, para se concentrar no seu valor

¹⁶⁹ No sentido que Balazs lhe atribui, pois o rosto tem um valor fisiognomico, de classe, etc., mesmo permanecendo inexpressivo.

puramente contemplativo. Ou seja é desvalorizado tudo o que está na imagem que não seja essa contemplação do rosto enquanto imagem¹⁷⁰.

2.3. ANÁLISE DA SEQUÊNCIA: «QUIMONO FÚNEBRE»¹⁷¹

D) «QUIMONO FÚNEBRE»¹⁷²

Nesta sequência, evidenciamos mais profusamente o enfoque que desenvolvemos acima. Podemos dividir esta sequência a partir de três conjuntos de imagens distintas, e que se estabelecem alternadamente ao longo da sequência, revelando valores e características divergentes entre si.

O primeiro conjunto¹⁷³ de imagens, desempenha uma relação oblíqua com o resto da contiguidade da sequência. Estas imagens variam entre: uma traça que se movimenta numa janela; uma série de abelhas que saem de um buraco terrestre; uma paisagem noturna de uma floresta envolta numa agitada e misteriosa neblina; uma imagem com pinheiros, uma cerca e um caminho de terra por onde se afasta alguém em cima de uma mota; uma barata que percorre o soalho da casa. Agrupamos estas imagens porque cada uma delas cria uma dinâmica excepcional, de leitura uniforme, mas que ao mesmo tempo representam uma dimensão espaço-temporal independente¹⁷⁴.

¹⁷⁰ “O cinema de Sokurov adquire assim uma espessura que já não se liga a qualquer tipo de profundidade visual mas à instauração de um autêntico regime intensivo da imagem, marcado por uma unidade de grau superior, no interior da qual todos os planos, independentemente da sua escala, surgem assimilados à figura do grande plano enquanto manifestação direta do afecto, afirmando-se primordialmente como um cinema da sensação, no qual o espectador se vê mergulhado em fluxos de percepção extremamente subtis, que já não provocam um deslocamento da ordem do imaginário, como sucedia na ficção clássica, mas apelam simultaneamente à totalidade dos sentidos” (Nisa *in* Madeira, 1999: 73).

¹⁷¹ Nomeamos a sequência com este nome, porque ela diz respeito, globalmente, à manufatura de um quimono negro. Esta sequência parece-nos estar relacionada com um comentário do narrador: “Faz quimonos. Nunca a vi fazer um quimono fúnebre”. Este comentário que faz parte da apresentação da idosa, pelo narrador, irá ser remetido para esta sequência. Parece-nos evidente existir uma relação direta com a tematização da morte.

¹⁷² Remetemos para Apêndice descrição plano-a-plano da sequência. Ver tabela 4, Apêndice II.

¹⁷³ Repetivamente o plano 1,6, 7, 8, 10, 20, 21.

¹⁷⁴ Com exceção talvez da última descrita (plano 10) que remete diegeticamente para o plano seguinte (11) em que a idosa está de frente para o braseiro onde tinha colocado a sua espátula de trabalho, e em seguida adormece com os braços estendidos. Quando surge o plano 10, ouve-se o som da mota, e no plano seguinte a idosa desperta. Apesar disto, colocamos este plano neste conjunto visto não haver uma relação entre a imagem propriamente dita. A relação entre planos é dada através do som elaborado em pós-produção.

O segundo grupo¹⁷⁵, diz respeito à ação global da sequência, que no essencial, é a manufatura do quimono, por parte da idosa. Este conjunto de imagens, é o mais numeroso de toda a sequência e adquirem formas distintas: ora seja a de um enquadramento de corpo inteiro da idosa de costas, ora seja a das mãos em grande-plano a costurar o tecido, ora seja a do braseiro onde coloca a sua espátula de trabalho, ou dum pormenor (um símbolo bordado) do quimono, etc..

O terceiro conjunto¹⁷⁶ agrupa as imagens que figuram o rosto da idosa, e são no fundo as imagens que nos interessa desenvolver neste estudo, e fazer corresponder com os dois grupos de imagens descritos anteriormente. Neste particular, clarificamos desde logo que, nesta sequência existem dois tipos de rosto com conceções ligeiramente distintas.

O primeiro rosto é o mais dominante em toda a sequência e diz respeito aos planos 3, 5, 13, 15, 23, 26, 30. Este rosto é enquadrado a três quartos e sempre em muito grande-plano, fragmenta as várias partes que compõem o rosto: cabelos, nariz, boca, olhos. A sua relação com as imagens que o precedem e sucedem é sempre a mesma. Este rosto fragmentado (que por vezes é o mesmo plano repetido¹⁷⁷) dialoga alternadamente com as restantes imagens, sobretudo com as que dizem respeito à manufatura do quimono. A primeira vez que é dado (plano 3) (**Fig. 89**), é através de um demorado movimento de câmara descendente sobre as várias partes do rosto. Esta imagem depois de se fixar (na boca) vai-se repetir insistentemente, a partir de um gesto da idosa que é o de um dedo da mão a ser humedecido (provavelmente para melhorar a técnica de costura). Este gesto relaciona diretamente a imagem do rosto com a manufatura, adquirindo, portanto um papel determinante na leitura da ação concreta de trabalhar o tecido. Mas por ser a repetição da mesma imagem e ao ser inserida na montagem, ao mesmo tempo ela distancia-se da ação e aproxima-se da ideia global de contemplação.

¹⁷⁵ Por ordem de aparição de todos os planos em questão: 2, 4, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31,32, 34. Alguns destes planos repetem-se.

¹⁷⁶ Por ordem de aparição de todos os planos em questão: 3, 5, 13, 15, 23, 26, 30, 33. Alguns destes planos repetem-se.

¹⁷⁷ Estamos em querer que é inclusivamente invertido. Comparar plano 13 com 23.

O segundo rosto diz respeito ao plano 33 (**Fig. 90**) e corresponde ao limite final da sequência em questão. Este rosto apresenta-se frontal e neutro, de cariz baixo enquadrado em grande-plano de rosto inteiro¹⁷⁸, com ligeiro contrapicado. Está inserido no meio de duas imagens idênticas, que são um pormenor do quimono negro, sendo que a que antecede (plano 32) tem um movimento de câmara sobre o tecido e depois fixa-se no pormenor, e a que sucede (plano 34) é apenas a repetição da imagem fixa desse pormenor (**Fig. 91**). A única expressão facial por parte da idosa é um pestanejar e um ligeiro movimento ascendente no olhar. Olhar esse que permanece inacessível, inefável, aparentemente pensativo, e que devido à montagem entre os dois planos do tecido, remete o seu olhar para o quimono finalizado, e os seu pensamento para fora da ação, (uma recordação nostálgica?). Esta ideia é corroborada com o plano (35) que é dado a seguir ao tecido, que é uma fotografia a preto e branco de uma rua na cidade, com várias pessoas vestidas com quimonos (**Fig. 91**). A passagem do pormenor do quimono para a fotografia fixa, é dado através de um dissolve lento com as imagens sobrepostas.

É importante realçar a importância do som nesta sequência. O complexo sonoro é constituído por vários ruídos e sons mais ou menos inteligíveis. A narração está ausente. Os ruídos/sons podem ser divididos em dois pontos. Um: «ruídos/sons duradouros», dizem respeito aos sons que cobrem zonas extensas da sequência, ou pelo menos são os mais dominantes no conjunto global - são os ponteiros do relógio, as respirações profundas e os pequenos gestos sonoros da idosa, as movimentações dos tecidos, tesoura, agulha, espátula. Dois: «ruídos pontuais», referem-se a acontecimentos isolados, por exemplo - o som de um cuco, sons de pessoas a conversar, de um corvo, um avião, de um galo, de uma mota, das vespas, de uma tempestade, do mar, de um barco, de um grilo. Todo este complexo sonoro sustem vários níveis, texturas e dinâmicas. Não cabe neste estudo desenvolver uma análise audiovisual rigorosa, mas é de extrema relevância dar nota do aspeto sonoro, pois o som exerce sobre a imagem uma relação (horizontal) indireta que renova permanentemente algumas pequenas nuances na sua leitura. Neste particular, evidenciamos ainda, que na sequência em questão, os pontos de sincronização

¹⁷⁸ Assumimos que é um grande plano de rosto inteiro a partir do enquadramento da face completa. Queremos dizer que o enquadramento corta a zona superior da cabeça ligeiramente, mas que esse facto, não põe em causa a unidade global da face.

precisos entre o som e a imagem são raros, embora sugeridos. A isto se deve um carácter intencional¹⁷⁹.

Sokurov trabalha o som sem criar qualquer interdependência com a imagem, pelo contrário, a sua independência é tal que aspira a uma dimensão libertadora da próprio ecrã¹⁸⁰. Quer dizer, que o som apela a outra dimensão, partiu para outro lado, liberto do presente visível, cria um novo espaço sensitivo. O som em «Uma vida humilde», pode murmurar como o rumor do mundo: próximo e ao mesmo tempo inquietante. Assim, o som, sem entrar num desmentido formal da imagem, faz deslizar a sua percepção noutra plano: ele é abafado, inatingível, difuso, por vezes no limite do silêncio, por vezes no limiar da incoerência ruidosa. A esta forma de pensar o som em relação à imagem Chion designa de «contraponto audiovisual»¹⁸¹. Mas apesar de tudo são evidentes pontuações entre sons e imagens, que ora se atraem, ora se repulsam, mas que nunca pertencem diretamente à mesma ubiquidade. Neste sentido não se pode afirmar que som e imagem são completamente independentes entre si, estas pontuações do som, mesmo que não sincronizadas, demonstram um solidariedade preceptiva, marcada pela disposição regular daquilo que chamámos acima de ruídos ou sons pontuais, os quais, no final de contas, constituem a estrutura da harmonia do sistema audiovisual da sequência.

Mas voltemos ao nosso assunto primevo. Identificámos aqui dois tipos de rosto, um com um enquadramento a três quartos e muito aproximado, e o outro com um enquadramento mais convencional, ou seja, grande-plano de rosto, mas frontal e neutro. Mas será que eles se diferenciam apenas pelo enquadramento, ou adquirem realmente valores distintos?

¹⁷⁹ O facto de o som ter sido todo trabalhado em pós-produção vem confirmar esta intencionalidade.

¹⁸⁰ “o som de Sokurov é essa inversão do espaço no momento em que o que o som sai da tela e invade o nosso espaço e nos torna parte integrante do cinema. A natureza e a arquitectura tornam-se visíveis através da invisibilidade do som, e o cinema com Sokurov ganha uma sensação háptica” (Rancière *in* Madeira, 1999: 84).

¹⁸¹ Não confundir com contraponto musical, na terminologia da musica clássica ocidental, “designa-se por contraponto o modo de escrita que pensa as diferentes vozes simultâneas como devendo ser seguidas, cada uma delas, no seu desenrolar *horizontal*, coordenado com o das outras vozes, mas individualizado [...] Um suposto *contraponto audiovisual*, exercendo-se em condições muito diferentes do contraponto musical (uma vez que este funciona sobre o mesmo material de notas, enquanto que o som e a imagem pertencem a categorias sensoriais diferentes), implicaria então, se a comparação tiver sentido, que possa existir no cinema a constituição de uma «voz sonora» percebida horizontalmente como coordenada com a cadeia visual, mas individualizada e desenhada por si mesma” (Chion, 2011: 35).

Vejam os primeiros. A primeira vez que surge é no plano 3¹⁸², e é dado através de um movimento de câmara que se inicia no pormenor dos cabelos e da testa (onde quase que acedemos aos micróporos da pele), depois vemos uma sobrelha, um olho em primeiro plano, e um outro olho desfocado em segundo plano, que ganha nitidez. A câmara sustem por instantes o seu movimento nos olhos, enquanto piscam, depois volta a descer lentamente sobre o rosto pelo nariz até à boca, onde se fixa o movimento. Esta descrição demonstra bem o valor que é atribuído ao rosto. Ele está a ser obstinadamente escrutinado pela lente da câmara, e o realizador não tem pudor em dar a ver os seus aspetos mais particulares. O rosto aqui é visto como uma paisagem, um terreno denso que é necessário a lente penetrar. Estamos no domínio da pura matéria, pois o rosto individual, singular e excepcional da idosa, perdeu a sua referência global, a sua unidade. Ele é visto pelas suas partes, fragmentado do todo que lhe confere a leitura individualizante.

Neste sentido, podemos afirmar que este rosto, assim entendido, se aproxima da conceção que desenvolvemos no capítulo 5, Parte II, e que intitulamos de rosto vazio, e que diz respeito a um modo de pensar o rosto a partir de uma certa ideia de cinema contemporâneo, que surgiu essencialmente nos anos 60, mas cujas suas origens são muito mais antigas. Compreendemos a intenção de Sokurov, ele quer estar perto da idosa, o mais perto possível, apenas para dar a ver todos as suas particularidades. E esta é a grande metáfora que percorre todo o filme: - todos os espaços da casa marcados pela presença física da idosa, todos os elementos da paisagem exterior com os pinheiros e a neblina que misteriosamente se move, todos os pequenos micro movimentos sonoros e visuais que se dão devido à presença física e espiritual de Umeno, os gestos que exerce na sua manufatura dos seus quimonos, etc. - são a matéria plástica (e fílmica) de Sokurov. Ao rosto, é dado uma importância central, ele surge pela primeira vez no filme (como já vimos acima) refletido e iluminado num espelho, e este aspeto não é de desprezar, o rosto visto num espelho está carregado de um enorme significado¹⁸³, e está sempre associado ao lugar quer da contemplação,

¹⁸² Fig. 89

¹⁸³ “Os espelhos foram sempre um campo de batalha da introspeção e da ilusão. A imagem que nos mostram é ao mesmo tempo verdade e engano. É uma imagem clara e animada, mas o homem ou a mulher que estão no espelho não existe [...] O espelho trata a nossa imagem como se fosse de uma pessoa distinta, que não podemos perturbar mesma que fixemos o olhar insistentemente. Quando a observamos, convertemo-nos em primeira e terceira pessoa ao mesmo tempo: naquele que olha e naquele que é olhado. Mesmo quando o rosto permanece de todo impassível, sabemos que pensa, «sei o que está a pensar», e por momentos disfrutamos com a possibilidade de fazer-mos de

quer da especulação, mas é sempre uma imagem duplicada de um original, tendencialmente onírica.

Embora o tema do filme seja o encontro com a idosa, a paixão que o realizador sente pela sua vida humilde, o rosto, assim valorizado remete-nos para o inumano, para o monstro. Ele é fragmentado, por vezes desfocado. Os seus limites humanos são esbatidos e postos em causa, para nos dar simplesmente a carne, os poros, as protuberâncias, a sua superfície material, enquanto imagem na tela. Melhor dito, o rosto apenas nos dá: um cabelo, um nariz, um olho, um queixo, etc.. Se a isto acrescentarmos o facto de que está presente no filme uma forte ideia de suspender o tempo real através de um constante desaceleramento da imagem, encontramos duas das mais importantes ideias defendidas por Epstein¹⁸⁴, nomeadamente a de que o desaceleramento¹⁸⁵ da imagem «mortifica e materializa» a vida das coisas e dos seres, e a de que o grande-plano cria um novo «personalismo da matéria». Assim, o rosto adquire uma nova qualidade material, e é visto apenas como imagem. É por esta razão que vemos este rosto espalhado ao longo de toda a sequência, e a estabelecer-se lado a lado com outras imagens sem relação aparente, e sobretudo destituído de comunicação. Se a isto agrupar-mos o facto de as imagens terem uma permanente ausência de profundidade, compreendemos este valor material, de *pura imagem*, que o rosto adquire no filme. Em relação a isto, o próprio Sokurov afirma com clareza que entende a imagem cinematográfica, no seu domínio estritamente bidimensional¹⁸⁶,

adivinhos. Algumas pessoas procuram a sua verdadeira humanidade nos espelhos [...] O rosto que se reflete no espelho, é tudo, e ao mesmo tempo, não é nada” [tr. do a.] (McNeill, 1999: 112, 114,118).

¹⁸⁴ Ver Capítulo 3.2, Parte II.

¹⁸⁵ Transcrevemos aqui uma declaração de interesses de Epstein, no que diz respeito a esta matéria: “Numa projecção em câmara lenta, observamos, ao contrário, uma degradação das formas submetidas a uma diminuição das suas mobilidades, perdendo as suas qualidades vitais. Por exemplo, a aparência humana encontra-se privada em boa parte da sua espiritualidade. No olhar, o pensamento apaga-se: sobre o rosto, ele ficou adormecido, tornou-se ilegível. Nos gestos, constrangimento – sinal da vontade e refém da liberdade – desaparece, absorvido pela graça infalível do instinto animal. Todo o corpo humano não é mais do que um ser de músculos suaves nadando num meio ambiente, onde correntes grossas são sempre carregadas e formam esta clara descendência da antiga fauna marinha” [tr. do a.] (Epstein, 2014: 29).

¹⁸⁶ “Deixei de fingir que a imagem no ecrã é dimensional. O meu primeiro objetivo é que as imagens sejam achatadas, bem como horizontais. Em segundo lugar, tem de ser uma leitura exaustiva das tradições artísticas e estéticas - não estou a fazer um filme concreto sobre a natureza, estou a criá-la. Em (Mãe e Filho) uso um par de espelhos simples, grandes painéis de vidro, pincéis e tintas, e depois olho pela lente” (Sokurov *in* Madeira, 1999: 135).

inclusivamente estabelecendo uma relação mais próxima com a pintura romântica do séc. XIX, que com o cinema propriamente dito¹⁸⁷.

Apesar de tudo, deve-se salientar que o tema do filme em questão, de um ponto de vista global, atenua claramente o valor formal inumano que é dado a este rosto. Ou seja: o amor do realizador pela idosa¹⁸⁸, aproxima-nos do humano. E este amor, consumado no encontro, é visível tanto na obstinação em tornar tudo imagem, como na relação que é estabelecida entre os dois, exemplarmente compreendida pelo silêncio permanente. Assim, podemos afirmar que, este rosto que se espalha pela sequência, tendo esvaziado a sua unidade global, é sustentado pela obstinação da ideia de contemplação permanente, que está por trás deste sentimento pela idosa e pela atenção que lhe é dada. E é neste último particular que reside o forte laço humano estabelecido na cadeia fílmica, do ponto de vista da leitura global do filme, e do ponto de vista da sequência em particular.

O segundo rosto identificado na sequência em questão, apresenta-se preservando a sua unidade global, enquadrado em grande-plano, apenas cortado um pouco em cima. Falamos do plano 33¹⁸⁹. Na sequência, este rosto frontal é excepcional, ele apenas surge uma vez, sendo que no filme, ele vai voltar a aparecer durante a sequência em que a idosa está a comer (onde acima analisamos três planos dessa mesma sequência e mais abaixo voltaremos a ele - falamos do plano 118¹⁹⁰). Se a sequência, para o filme, representa a manufatura de um quimono negro, este plano, representa para a sequência, o momento em que esse quimono é terminado. Do ponto de vista desta ação concreta, este rosto, tem, mais ou menos, a mesma função que o rosto fragmentado, de que falamos acima. Quer dizer, remete para uma imagem que o antecede ou que o precede, que regra geral está relacionada com a manualidade do trabalho sobre o tecido. Mas excepcionalmente, este rosto extático, de olhar baixo,

¹⁸⁷ “Eu nunca gostei especialmente de cinema, e não gosto particularmente mais agora; talvez até goste menos ainda. Para mim, as sensações mais fortes, em artes, foram sempre produzidas pela pintura e pela música sinfônica” [tradução do autor] (Sokurov *in* Szaniawski, 2014: 289).

¹⁸⁸ Para mim, é simplesmente importante que, tanto na ficção como no documentário, as pessoas nunca se arrependam de estar a participar. Por isso nunca filmo pessoas que não percebo ou não amo” (Sokurov *in* Madeira, 1999: 138).

¹⁸⁹ Fig. 89

¹⁹⁰ Fig. 84

remete para o tecido também extático¹⁹¹, e já não para a sua feitura (remete mais propriamente para um símbolo nele estampado). Quando este tecido negro surge, pela primeira vez (plano 32) o som altera-se drasticamente e ouvimos com uma enorme clareza o som das ondas do mar a aproximar-se do primeiro plano, depois o apito de um barco que se prolonga sobre o plano do rosto (plano 33).

Para além disto, o rosto é fortemente iluminado e não é enquadrado da mesma forma. Porquê? Aquilo que para nós é evidente, é que o seu valor é diferente. Mas vamos por partes. Primeiro, ele não exerce um olhar para a objetiva, e portanto não promove nem um contacto com o realizador, nem convoca o espectador. Segundo, como já dissemos, exerce uma leitura vertical entre os planos, o seu olhar é baixo, e a imagem antecedente e precedente é um pormenor do tecido, um símbolo bordado. Terceiro, esse olhar não pertence à ação da manufatura do tecido, pois o tecido apresenta-se finalizado. Acrescentamos ainda um outro aspeto na leitura deste rosto que tem a ver com a imagem que surge depois do pormenor do tecido (plano 34), e que diz respeito a uma fotografia antiga a preto e branco (plano 35)¹⁹². Esta fotografia de uma ampla rua japonesa - cheia de bandeiras, onde dezenas de pessoas vestidas com quimonos, passeiam tranquilamente com os seus chapéus de sol - remete-nos para uma dimensão subjetiva, onírica, ou pelo menos para a memória. Mas sempre para a interioridade. Essa imagem é despertada pela repetição do plano do quimono (plano 32/34) que aprisiona o olhar do rosto neutro, aparentemente inexpressivo, mas que deixa entrever um pensamento infável. Assim, entendemos que este rosto adquire um valor distinto daquele anterior que falamos acima, pois ganha um atributo humano, quer pelo enquadramento, quer pela relação entre os planos, quer pela introspeção que promove. Acedemos ao seu interior, ou pelo menos é proposto esse acesso. O interessante é que neste rosto não vislumbramos qualquer expressão evidente, pois ele apresenta-se, provavelmente como o rosto mais extático de todo o filme, mas ao mesmo tempo ele promove esta leitura introspetiva. É em exemplos como este que agora evidenciamos, que compreendemos toda a riqueza que um rosto é capaz de atingir do ponto de vista cinematográfico. Este rosto prova essa qualidade que lhe é inerente, a de que com o mínimo de movimento, adquire o máximo de significado. Na verdade, nós não somos

¹⁹¹ Fig. 91

¹⁹² Fig. 92

capazes de identificar claramente sobre o que é que ele reflete, pois não temos dados concretos para ler a imagem da fotografia a preto e branco, e nem sequer temos a certeza que o seu olhar é dirigido ao quimono, mas é exatamente por isso que o seu valor é estritamente cinematográfico. De certa forma o efeito que ele cria depende também da montagem, e poderíamos acrescentar que é um bom exemplo daquilo que designamos no capítulo 2.1.2, Parte II, de *efeito Kulechov*.

3. CONVERGÊNCIAS/ DIVERGÊNCIAS

Nos dois filmes aqui analisados apreendemos diferentes modos de figurar o rosto, que, evidentemente compreendem diferentes modos de pensar a representação cinematográfica. Entre os dois filmes poderíamos destacar imensas divergências a partir de uma análise comparativa, pois essas diferenças são gritantes. De certo modo, essas divergências estão também já induzidas na diferente análise que fizemos para cada um dos filmes. Assim, parece-nos mais interessante encontrar as convergências, pois sendo ambos tão distintos apresenta-se-nos como um reto maior.

Do ponto de vista das convergências e ainda antes de entrar na questão do rosto propriamente, devemos assinalar uma característica comum a ambos os filmes e que está muito para além dos problemas de qualquer tipo de representação. A esta característica se deve a escolha dos filmes pela nossa parte.

Tanto António Reis/Margarida Cordeiro como Sokurov estão profundamente envolvidos com as suas personagens. Ou melhor dito, aquilo que é completamente impressionante em ambos os filmes é o amor que estes realizadores partilham pelas pessoas que filmam. Obviamente, que em «Trás-os-Montes» falamos de uma comunidade inteira e não apenas de uma ou outra pessoa em particular, mas a realidade é que esta intenção de representar os modos de vida das personagens dos filmes, e a forma como a aproximação se dá, é algo partilhado e refletido pelos dois filmes. Esta é uma característica que obviamente leva cada um dos autores a pensar os filmes através da representação cinematográfica, daí também que as fronteiras entre o documentário e a ficção sejam esbatidas. Em ambos os casos, os autores recriam as suas personagens a partir das suas próprias visões e ideias cinematográficas, culturais e artísticas. Mas isto deve ser dito claramente, Reis/Cordeiro filmam uma região, vivem nela e amam-na profundamente. O mesmo acontece com Sokurov, a admiração pessoal pela vida da idosa é razão suficiente para criar o seu encontro cinematográfico. Assim, os realizadores adotam um ponto de partida ético sobre a sua matéria fílmica: as pessoas, as relações humanas. Ao mesmo tempo, tanto num caso como noutro, as pessoas em questão são os humildes, os camponeses, os seres marginalizados e esquecidos pelo mundo moderno. O que significa também que ambos os filmes refletem uma procura de meditação sobre o presente, a partir do passado, mas olhando para o futuro. Neste tipo de posição podemos encontrar um

valor que nos aproxima de uma concepção humanista do cinema. Em ambos sobressai uma tentativa da criação de um retrato, com a ideia de o fazer perdurar para a eternidade através das suas obras.

A partir daqui, procuremos então as convergências no que diz respeito ao rosto propriamente dito, e fá-lo-emos a partir de uma aspeto concreto, que em parte já foi adiantado nas análises, mas que adiamos a sua reflexão para aqui ser aprofundada. Em ambos os filmes evidenciamos um tipo de rosto que, com as devidas diferenças, se encontram, do ponto de vista do seu valor. Por economia descritiva, recorreremos a dois planos de cada um, já aqui referidos. Respetivamente o plano n.º 11¹⁹³ da sequência «A capital» em «Trás-os-Montes», e o plano n.º 118¹⁹⁴ da sequência «Refeição de Umeno» em «Uma vida humilde». Ora, estes dois planos, com um enquadramento semelhante, ambos obtidos através de um efeito de luz que o pretende fazer sobressair, partilham a mesma ideia de figuração. Nenhum deles remete para a diegética, nem tem outro papel se não o de comunicar com a objetiva. Comunicar, talvez não seja o termo correto, pois a comunicação apenas existe enquanto intensão, mas inevitavelmente o seu olhar frontal, fixo e inexpressivo apela diretamente o olhar do espectador. Não procuramos descortinar qual é esse apelo, pois será sempre um exercício especulativo, mas sim qual o valor que ele adquire do ponto de vista da figuração.

No caso do rosto de «Trás-os-Montes», este grande-plano revela-nos uma crença fisiognómica do rosto. O rosto do druida, frontal, de olhar fixo, apela ao espectador para ser visto apenas enquanto rosto. Ele é a porta de entrada da espécie humana que representa. É no valor isolado do seu rosto que visualizamos a excecionalidade de um tipo de indivíduo, que é ao mesmo tempo o reflexo do clima, da sua atividade, do seu modo de estar no meio que o envolve. Este rosto do indivíduo transmontano, é um microcosmo de todos os indivíduos transmontanos, ele é portanto, como que um protótipo ou um exemplar, que não pertence a si mesmo, mas a um todo, que é a sua comunidade. É a forma viva mais visível da sua cultura ancestral. Não é proposto um acesso ao seu interior nem a uma singularidade em particular, mas a um tipo ou classe de rosto representativo. A sua forma é uma consequência moldada a partir do exterior,

¹⁹³ Fig. 71

¹⁹⁴ Fig. 84

da sua pura existência enquanto tal. A iluminação lateral e intermitente apenas confirma essa dependência, pois a luz altera as formas visíveis e promove uma metamorfose em varias nuances, que apelam para os vários rostos do qual ele depende. O movimento das linhas que o compõem vacilam entre o claro/escuro dado pela luz, sendo que a revelação do seu movimento não é dado a partir do movimento interior, ou seja, da expressão das paixões, estas permanecem inertes. As suas marcas visíveis, os seu traços faciais espelham a comunidade à qual pertence, daí a sua extasia (*stasis*), inexpressividade, a sua inatividade, o seu olhar fixo que nos apela a visualiza-lo por inteiro, como se fosse uma estatua grega à porta do panteão de Atenas, ou um friso de uma catedral gótica, que altera as suas formas consoante a posição do sol.

Algo semelhante surge com o plano 118 de Sokurov, mas com pequenas nuances. O rosto apresenta-se frontal e neutro, mas contrariamente ao de «Trás-os-Montes» ele vem de uma ação concreta, a idosa estava a comer. O seu olhar frontal, é dado, apenas quando a sua atividade cessa, e é neste momento que o rosto apela ao espectador. Este rosto personifica esta convocação do olhar, mas ao mesmo tempo reflete a singularidade da pessoa. E reflete a singularidade, pelo que significa o seu rosto enquanto valor isolado, e já não apenas pela contemplação da sua ação quotidiana, como até aqui vinha sendo dado. Esta cena é intencionalmente iluminada, mas o rosto vacila entre a luz e a penumbra (que tende para a penumbra), e que depende do movimento corporal da idosa. Ao mesmo tempo, a idosa pertence a um mundo que está prestes a extinguir-se, ela pertence a uma classe camponesa extinta, e vive isolada do mundo moderno, fazendo quimonos que já não se usam no quotidiano, e que pertence a um saber tradicional. O seu rosto representa essa classe extinta a que pertence(u). Mas contrariamente ao rosto de «Trás-os-Montes», o seu valor é mais individual, remetendo o seu carácter fisiognómico para segundo plano, e é por isso proposto um acesso à sua interioridade, que em ultima análise poderá adquirir um rasto fotogénico.

Num sentido mais alargado, compreendemos assim esta convergência. O rosto frontal e convocador está presente em ambos os filmes. Sabemos de antemão que este tipo de rosto se tornou, na atualidade, uma pratica corrente nas diversas filmografias mundiais. Ao mesmo tempo que se mantém quase como que banido do cinema de Hollywood, ele está, por outro lado relacionado com um certo tipo de cinema

moderno ou contemporâneo. De um ponto de vista mais vasto da sua figuração, entendemos que este rosto não se limita ao cinema ou às artes visuais, ele na verdade, e cada vez mais recorrentemente, encontra-se por todo o lado, desde a televisão à publicidade. Este rosto, encontrado a partir da análise dos filmes, exige de nós uma posição mais interventiva sobre o assunto. É necessário portanto uma reflexão alargada, da qual apenas procuraremos alguns dos aspetos mais significativos. Consequentemente, a questão que colocamos a seguir, e que em boa parte nos leva a sistematizar algumas questões pilares do problema da figuração do rosto humano, é a de saber afinal a origem deste rosto frontal, neutro em *double gaze*.

3.1. ROSTO FRONTAL, NEUTRO, *DOUBLE GAZE*

Este rosto frontal e neutro ainda não tinha sido debatido no segundo capítulo, exatamente pelo facto de o queremos trazer a debate a partir destes casos concretos. Do ponto de vista da sua neutralidade, no cinema, podemos encontrar em Robert Bresson, um dos realizadores que mais conscientemente defendeu este valor do rosto. Faz todo o sentido trazer as suas ideias aqui e apenas agora, pois elas aproximam as considerações que descrevemos na comparação destes dois planos da nossa análise fílmica. Nas suas «Notas sobre o cinematografo» Bresson rejeita a ideia do cinema que usa o rosto expressivo do actor. Para o realizador francês a expressividade do rosto comandada pelo ator, apenas fará exaltar o exagero da sua forma¹⁹⁵. Consequentemente, a interioridade do rosto não é portanto visível através da sua mobilidade exterior¹⁹⁶, mas sim através da sua neutralidade formal, da compressão da ação.

Quando a expressão surge no rosto do ator, ela deverá ser automática e acompanhar uma verdade mais profunda que a da representação dramática¹⁹⁷. Na realidade, a noção de mobilidade do rosto, em Bresson, está inserida numa questão mais ampla,

¹⁹⁵ “Rosto *expressivo* do actor, onde a mais pequena ruga comandada por ele, aumentada à lupa, evoca os excessos do *Kabuki*” (Bresson, 2000: 27). *Kabuki* é um tipo de teatro japonês, de drama estilizado, onde os atores usam uma maquilhagem exagerada.

¹⁹⁶ E não é visível, porque Bresson acredita que o movimento das feições do ator, o sintoma das paixões interiores, em cinema, são sempre o resultado de uma representação construída pelo ator em função da sua personagem, e portanto falsa.

¹⁹⁷ “o que os nossos olhos e ouvidos exigem não é a pessoa verídica mas a pessoa verdadeira” (Bresson, 2000: 94).

que é a da própria representação do ator. Assim, dirá: “Actores, não. (Direcção de actores, não.) Papéis, não. (Estudo de papéis, não.) Encenação, não. Mas utilizar modelos, vindos da própria vida. *Ser* (modelos em vez de *Parecer* (atores))” [itálico nosso] (Bresson, 2000: 16). O teatro trabalha com actores, o cinematografo trabalha com modelos, sendo que o trabalho dos actores é “um movimento de dentro para fora” e o dos modelos, um “movimento de fora para dentro” (ibid: 16). É aqui que reside a sua famosa crítica aquele que é um dos filmes que mais longe levou o trabalho da expressão do rosto do ator (do ponto de vista dramático) em toda a história do cinema: *Joana D’Arc* (1928) de Dreyer^{198 199} (**Fig. 93**). O importante para Bresson é que os seus modelos vivam os seus papéis, através de um trabalho prévio, até tornarem as suas acções e gestos automáticos, sem sentimentos exteriorizados, nem qualquer carga psicológica visível a partir do seu exterior. Os modelos devem fugir ao seu auto-controlo, subtrair a sua própria vigilância, até se tornarem

capazes de serem divinamente «eles mesmos» [...] O que eles perdem em relevo aparente durante a filmagem, ganham em profundidade e em verdade no ecrã. São as partes mais calmas e mais ternas que, no fim de contas, têm mais vida (Bresson, 2000: 68,66).

Não mostrar ostentação, economizar o mais possível a sua expressão facial, o rosto do modelo não deverá portanto ser carregado de sentimentos, embora, sem deixarem de existir, esses sentimentos e expressões devem ser involuntários, mas sempre contidos. Esta austeridade do rosto que Bresson defende nos seus escritos, é também visível nos seus filmes (**Fig. 94,95**). Assim, entende que o modelo deverá ser «todo rosto» (ibid: 38), enquanto forma e não enquanto superfície da expressão, do interior. Bresson acredita assim na forma do rosto como veículo para o fundo, fundo esse que

¹⁹⁸ “Sem ter o verdadeiro, o público agarra-se ao falso. O modo expressionista como M. Falconetti lançava os olhos ao céu, no filme de Dreyer, provocava lágrimas [...] Não aos filmes de história que fariam «teatro» ou «mascarada»” (Bresson, 2000: 110-111).

¹⁹⁹ Contrariamente, André Bazin, verá no filme de Dreyer, na expressão dos rostos a própria expressão humana: “Quanto mais exclusivamente recorria à expressão humana, mais obrigado estava Dreyer em reconverte-la em natureza. Que ninguém se equivoque: esse prodigioso fresco de cabeças é exactamente o contrario de um filme de actores: é um documentário sobre os rostos” (Bazin, 2012: 187). Mas logo a seguir exalta sobretudo as pequenas marcas fisiognómicas identitárias de cada um dos rostos, no filme, enquanto caracterização psicológica, reveladas pelos grandes planos aproximados. Num outro momento ainda Bazin atribuirá idênticos valores do rosto a um e outro: “Como Dreyer, Bresson tende a recriar-se nas qualidades mais carnis do rosto que, na medida em que este não actua, é a pegada privilegiada do ser, o traço mais legível da alma; nada no rosto escapa à dignidade do signo. Não é a uma psicologia, senão a uma fisiognomia existencial à qual nos convida” [tradução do autor] (ibid: 138).

permanece inacessível²⁰⁰, sendo que o cinematógrafo deverá utilizar estritamente as suas próprias especificidades, para chegar a uma verdade, e portanto a montagem está ao serviço do realizador para transmitir entre os planos do rosto as várias ideias que se lhe pretende criar. Resta dizer, que o olhar, no caso do rosto bressoniano, é o melhor veículo para criar o sentido pretendido através da montagem²⁰¹. Num certo sentido, estas qualidades do rosto que Bresson pretende para os seus filmes e que aconselha a qualquer realizador que procure uma verdade cinematográfica, têm a sua origem numa ideia de cinema que nascera com o cinema moderno neo-realista. Por outro lado, evidencia uma certa crítica da «representação teatral» e dos seus excessos artificiais, que Jean Jacques Rosseau foi um dos primeiros a protagonizar no séc. XVIII²⁰².

Do mesmo modo, é possível ver neste rosto neutro bressoniano a antiga herança pictórica do retrato, e vários dos seus paradigmas, a começar desde logo com o problema da verdade entre o modelo, a representação, e o olhar do criador²⁰³. O que não parece surpreender também pelo facto de que o próprio Bresson tenha sido pintor. Bresson conseguiu assim sintetizar estes vários aspectos e consequentemente conceber uma ideia de criação cinematográfica consciente e individual, colocando no centro aquilo que pertence à natureza específica do cinema, e ao papel do realizador enquanto criador visionário.

²⁰⁰ “Mecanizados exteriormente. Intactos, virgens interiormente. [...] É aquilo que não chego a saber sobre F e G (modelos) que os torna tão interessantes para mim” (Bresson, 2000: 76,112).

²⁰¹ “Montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objectos através dos olhares” (Bresson, 2000: 23).

²⁰² A crítica primeira de Rosseau é direccionada à sociedade da corte do seu tempo, que era a sociedade da representação, da intriga, da mentira, da máscara, onde o rosto se isolou, “distanciado da figura; perdeu-se sob a máscara condensada e enganadora que o olhar do público dispôs sobre cada um. As aparências tornaram-se opacas, as virtudes enganosas; as qualidades desvaneceram-se e os vícios dissimularam-se. Cada indivíduo se tornou outro, estranho a si mesmo” (Courtine; Haroche, 1988: 170). Rosseau irá ver no teatro um meio para prolongar a dissimulação e a máscara, e em 1758 escreveu a famosa “Carta a d’Alembert sobre os espectáculos” dirigida aos actores de teatro, e aos ideólogos iluministas que viam no artifício do teatro um exemplo progressista de sociedade. Em 1959, Erving Goffman escreveu um livro, a partir de uma perspectiva sociológica, analisando e descrevendo o modo como o indivíduo em sociedade lida diariamente com a sua representação e com a representação dos outros. O modelo sobre o qual enquadró as complexas relações quotidianas foi desenvolvido a partir dos conceitos da representação teatral, sobretudo dos princípios correspondentes de ordem dramática. (Ver: Goffman, Erving. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: ed. Relógio D’Água, 1993).

²⁰³ “Sonhei que o meu filme se fazia passo a passo sob o meu olhar, como a tela de um pintor eternamente vívida. [...] Olha como o pintor. O pintor cria ao olhar” (Bresson: 2000,113). De realçar também que o próprio termo «modelo» usado por Bresson para designar os seus actores é exactamente o mesmo termo que durante séculos foi usado pelos pintores para retratar as suas figuras.

Para compreender, na sua globalidade, este rosto neutro, frontal em *double gaze*, resta agora uma última questão. A de saber de onde vem este tipo de figuração do rosto, de olhar fixo e frontal, que apela a uma convocação do olhar do espectador. A resposta é dada por João Maria Mendes no seu livro «Facialidades», onde diz,

Quem, como nós, ainda se abisma diante da frontalidade na história do retrato pictural e fotográfico, diante da «facialidade» de certo teatro e da figuralidade não-narrativa de personagens num certo cinema «moderno», cedo ou tarde confrontar-se-á com a «nova» figuração da pessoa humana no vasto período que vai desde o paganismo da antiguidade tardia e da arte paleo-cristã à Bizâncio pós-iconoclasma: é nessa longa duração que tal frontalidade e figuralidade se enraízam (Mendes, 2010: 3).

Mas antes de explicar melhor a tese desenvolvida por Mendes devemos fazer um pequeno desvio até um outro texto, bastante controverso, que parece-nos ser também o ponto de partida do autor de «Facialidades».

Em «Mil Planaltos», Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma complexa reflexão sobre o rosto²⁰⁴, de que, aqui importa essencialmente destacar um aspecto. Depois de analisarem o papel do rosto nas sociedades primitivas²⁰⁵, afirmam o seguinte:

O rosto não é universal. Nem é sequer o do homem branco, é o próprio Homem branco, com as suas largas faces brancas e o buraco negro dos olhos. O rosto é o Cristo. O rosto é o Europeu tipo. [...] Não é universal, mas *facies totius universi*. *Jesus superstar*: inventa a rostificação de todo o corpo e transmite-a por todo o lado (a paixão de Joana d'Arc, em grande plano). O rosto é, pois, uma ideia completamente particular na sua natureza, o que não impede de ter adquirido e de exercer a função mais geral. É uma função de biunivocização, de binarização (Deleuze; Guattari, 2007: 231).

²⁰⁴ Para estes autores, o rosto é uma máquina abstrata que entra num movimento codificado de *rostidade*, mas que não age como individuo - “o poder materno que passa pelo rosto precisamente durante o aleitamento; o poder passional que passa pelo rosto do amante, precisamente durante as carícias; o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeiras, ícones e fotografias, nas ações de massa; o poder do cinema que passa pelo rosto da vedeta e o grande plano, o poder da televisão” - é a individualização que é já um resultado da necessidade da existência do rosto: “o que conta, não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da codificação que permite produzir, e em que casos” (Deleuze; Guattari, 2007: 229-230).

²⁰⁵ Os povos primitivos não dão um papel especial ao rosto nas suas representações, mas sim ao corpo. O rosto não é dotado de subjetividade, ele é essencialmente coletivo e é utilizado em formas e com qualidades muito diferentes. O rosto não atua como um significante individual. Mesmo nos rituais onde máscaras são usadas, estas estão sempre presas ao corpo, agem com ele, significam em conjunto, e ao mesmo tempo exaltam menos o rosto que os *devires animais*. Assim, dizem, “os «primitivos» podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e as mais espirituais, não têm rosto e não precisam” (ibid: 231).

Assim, a figuração do rosto ocidental - ou como os autores designam mais amplamente; a (máquina de) rostidade²⁰⁶ - é a única figuração do rosto existente - a sua origem remota, tem uma data histórica concreta e podemos desde já encontra-la: o «ano zero»²⁰⁷.

Urge de imediato clarificar que, a frontalidade, neutralidade e o olhar apelativo de um rosto figurado é anterior ao cristianismo, exemplo disso é a famosa pintura mural de um casal romano, do séc. I d.C.²⁰⁸ (**Fig. 96**). A tese desenvolvida por Maria Mendes prende-se com um carácter mais fundamental, que é o de saber como é que na frontalidade retratística “se dá a passagem da representação mimética à figuração da encarnação divina” (Mendes, 2010: 4) que perdurará durante séculos até chegará aos nossos dias sob o signo da interioridade. O primeiro aspeto tem a ver com o espaço geográfico onde ocorre essa passagem. Diz,

é uma questão mediterrânica, que se joga entre Jerusalém, Roma e Bizâncio [...] Questão a que é impossível escapar, porque, nesse mundo cristão de que somos herdeiros, ela [máquina figurativa] sempre acompanhou a iconologia e a liberdade de figurar a divindade, e por extensão o sagrado (e os seus limites) (ibid: 5).

E, conseqüentemente,

o que distingue essa figuração do mundo cristão da esmagadora figuração clássica grega e helenística, dos retratos frontais e das figurações da vida quotidiana nos frescos de Pompeia, dos frescos e baixos-relevos dos sarcófagos romanos [...] é a «figuração do infigurável» a «visibilização do invisível»; essa nova iconografia tenta ultrapassar, sem a rejeitar, a representação mimética (condenada pela teologia porque produz ídolos), e instalar a figurabilidade da encarnação; se ainda procura a semelhança retratista com o modelo, o referente, privilegia a «verdade» figural do Verbo feito carne (ibid: 6-7).

²⁰⁶ O termo «rostidade» usada na tradução de que dispomos é substituído no texto de Maria Mendes por «facialidade». Assim, quando usarmos um ou outro termo referimo-nos ao mesmo conceito que significa «atributos e poderes da face» e que no original, em francês, seria *visagéité* (Mendes, 2010: 47).

²⁰⁷ «Ano zero» obviamente representa a data simbólica para os cristãos, como a data do nascimento de Cristo, e o início da era cristã. Mas o cristianismo, como é sabido, nos primeiros séculos foi uma religião pagã.

²⁰⁸ Na introdução da «História da vida privada: do Império Romano ao ano mil» Paul Veyne escreve sobre este retrato, fresco de Pompeia, anterior à erupção do vulcão que devastou a região, e portanto anteriores a 79 d.C. Diz: “Este homem e esta mulher não são objectos, na medida em que nos vêem; mas não fazem nada para nos desafiar, seduzir, convencer ou fazer vislumbrar alguma interioridade que já nem ousaríamos julgar. Apercebem-se menos da nossa presença do que se oferecem, tranquilamente, aos olhos do mundo: a nossa presença é natural e eles próprios se sentem naturais; são o que nós somos e os olhares trocam-se, em igualdade, por um valor comum” (Veyne, 1990: 20).

Não cabe nesta dissertação aprofundar demasiado o assunto, mas devemos tomar algumas das notas mais imprescindíveis para compreendermos de que forma esse rosto frontal se originou e que, enfim, perdurou nos séculos seguintes, chegando até aos filmes por nós analisados. Será então fundamental esclarecer a sua originalidade. Do ponto de vista teológico, a sua origem está num valor especificamente cristão e prende-se com a própria mensagem de Cristo²⁰⁹.

«Quem me viu, viu o Pai». Quem o viu, viu a *consustancialidade* na encarnação. Inúmeramente 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-tão importante como a crença na ressurreição, diante da visão do tumulto vazio. [...] Esse *ver* é simultaneamente *transcendente* (exige que se veja *através de, para além de...*), mas ao mesmo tempo empírico e *imane*nte (exerce-se nos limites da experiência). Transcendência e imanência não mais deixarão de se disputar no território da figuração e do visível (ibid: 10).

Do ponto de vista histórico - político prende-se com a conversão do imperador Constantino ao cristianismo - “quando no ano 311 d.C., o imperador Constantino estabeleceu a igreja Cristã como um poder no Estado” (Gombrich, 2005: 134) - com a fundação de Constantinopla, na antiga Bizâncio, como nova capital do império romano, no oriente, “com a oficialização do cristianismo por Teodósio I (379-395) e da fusão entre *pax romana* e *pax christiana*”²¹⁰ (Mendes, 2010: 8).

Em 325 d.C. dá-se o primeiro concílio ecuménico, em Niceia, perto de Constantinopla, onde se discute as questões e as posições doutrinárias sobre as convenções a tomar pela nova igreja²¹¹. Mas seria necessário esperar mais uns séculos

²⁰⁹ “A matriz da doutrina iconófila fora, de facto, estabelecida de forma simples pelo evangelho de João, na sua narrativa da última ceia, numa passagem de diálogo entre Jesus e Filipe (João, XIV, 8,9,10): «Filipe disse-lhe: ‘Senhor, mostra-nos o Pai e isso basta-nos-á’. Jesus disse-lhe: ‘Há tanto tempo que estou convosco e tu não me reconheces, Filipe? Quem me viu, viu o Pai. Como podes tu dizer: ‘Mostra-nos o Pai? Não acreditas que estou no Pai e que o Pai está em mim?’»” (Mendes, 2010: 10).

²¹⁰ “a iconografia imperial, centrada na figura majestática do *imperator* ou *basileus*, desloca-se lentamente para a figuração de 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 vitória. Nesse séc. IV, enquanto a capital do Império muda de Roma para Constantinopla, mas sobretudo nos séculos seguintes, e a oriente, o vastíssimo programa de construção de basílicas, lugares de culto, *martiria*, batistérios, financiado por donativos imperiais e da aristocracia recentemente convertida, propuliona as artes visuais, encarregadas de decorar os novos espaços cristãos, agora triunfantes” (Mendes, 2010: 8).

²¹¹ Aqui se definiu que “na eternidade, Cristo é o Filho de Deus, uma «substância única» com Deus Pai, e não simples parte do universo criado por Deus.” Mais tarde, o Concílio de Constantinopla em 381 d.C. “definiu a doutrina da Santíssima Trindade: embora seja único na substância, Deus também é «três pessoas»: Pai, Filho e

- e após avanços e recuos na consubstanciação das questões fundamentais da figurabilidade de Cristo (e da própria doutrina da igreja cristã) - para que em 787 d.C., no segundo Concílio de Niceia (e a partir dele), inscrevendo-se exactamente num desses períodos de crise da representação (fruto do iconoclasma vigente), teólogos iconófilos como João Damasceno, entre outros, formulassem as doutrinas fundamentais da figuração cristã²¹². Segundo Maria Mendes é aqui que reside um dos aspectos basilares para a compreensão da figuração do rosto de Cristo, pois uma questão fulcral é neste Concílio levantada, pergunta:

Figurar «a semelhança»: mas com base em que protótipo, se em Roma se chegara a pintar 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 «Cristo entronizado» pintado por Godesclac (parente de Carlos Magno), em 781-783(?)²¹³ (Mendes, 2010: 22).

A resposta a esta questão fixará para sempre o modo como o rosto de Cristo deverá ser executado continuamente pelos seus artífices. Na resposta, foi criado o cânone da representação formal de Cristo, “o teólogo ditava, assim, ao artista, as formas convincentes do que havia a figurar, impondo-lhe o protótipo inventado mais aconselhável e também, já então, mais frequente, e mais copiado pelos pintores.” (Mendes, 2010: 22). Depois disto, e passando por várias crises da figuração (cuja Reforma-protestante se afigura como uma das mais recentes, na Europa), o problema da figuração estaria resolvido. O rosto de Cristo é a imagem «fabricada» pelos artífices, que através de uma inspiração divina, figuram uma *Ideia* de Deus e não a sua

Espirito Santo. O Concílio de Éfeso (431 d.C.) definiu que, se Cristo é «uma pessoa», a sua mãe, Maria, deveria ser venerada como Mãe de Deus. O Concílio de Calcedónia (449 d.C.), por sua vez, concordou que, depois de se tornar humano pela «encarnação», Cristo possuía duas «naturezas», sendo divino mas também perfeitamente humano” (Bowker, 2005: 240).

²¹² “E a sua chave é a seguinte: ao *encarnar*, o Deus *infigurável* e *invisível* tornou-se *figura*, *visível* [...] No fundamental toda a questão passou a residir no confronto entre dois designativos, *ídolo* e *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. *Ídolo* referindo-se às mil formas enganadoras da *aparência*; *ícone* referindo-se à *aparência* do novo *factum* que mudou o mundo, a natureza e o destino da experiência humana” (Mendes, 2010: 9).

²¹³ “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 nossos 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»” (Mendes, 2010: 22).

representação. Para que esse rosto seja visto como o milagre da salvação, mas ao mesmo tempo para que exerça um olhar que pretende controlar o olhar de quem vê (**Fig. 97a,b**). Acrescenta-se a isto, um outro aspeto, que não deve ser evitado, e que Mendes ressalva, é que os valores cristãos chegam aos seus fiéis (democraticamente diríamos nós) através das imagens e não das palavras²¹⁴. E, ao mesmo tempo que essas imagens revelam o mistério divino e não a mimética mundana²¹⁵.

Não devemos também deixar passar aquele que é talvez o fator primeiro da durabilidade do ícone bizantino - e de resto, de toda a figuração cristã (e ocidental) - com os seus valores próprios, que chegaram até aos nossos tempos: a *parousia* cristã. Na mensagem de Cristo, este adverte e prevê a sua morte, indispensável à salvação do mundo. Depois de morrer, ao terceiro dia ressuscitaria, e dar-se-ia início a esperança no Novo Reino de Deus. Na promessa elaborada por Cristo, este anuncia ainda que após a ressurreição, se retiraria para junto do Pai, mas que mais tarde voltaria à terra, para proclamar o seu Reino. O seu regresso à terra, coincidiria com o fim do mundo terreno e o cumprimento da promessa da felicidade eterna, sendo que os fiéis deveriam ser devotos e construir o «edifício» da vontade divina. A *Parousia* designa, então, esta suspensão do tempo compreendido entre a sua partida e a esperança do seu regresso, dizendo respeito à espera, por parte dos fiéis,

Nesta acepção o tempo parou, não é mensurável, está suspenso, porque o seu próximo instante é precisamente *o 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* (Mendes, 2010: 35-36).

É neste sentido que Mendes interpreta o ícone bizantino, e de uma maneira mais global o seu herdeiro: o retrato - a figuração depende de uma suspensão temporal, mas ao mesmo tempo exige uma *ecceidade*, ou seja uma *presença* figural, em *stasis*. A

²¹⁴ “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 exética, ora furtando-se subrepticamente a ela, por vezes em matérias e representações estritamente marginais” (Mendes, 2010: 24).

²¹⁵ “Dois traços constituem um novo passo de saída do paradigma da representação mimética, refigurando rostos e corpos, espaços e fundos. Dir-se-á que o ícone e o seu valor de *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” (ibid: 27).

questão desenvolvida por Mendes, sobre a presença é para nós de importância extrema, pois aproximamo-nos de uma conclusão sobre os grandes planos de rosto dos filmes analisados. Diz:

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 a grande parte da história das figurações e do retrato. [...] Que a presença real do representado seja, precisamente, uma das mais persistentes ilusões da representação mimética, transformada num cânone obsessivo 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 (Mendes, 2010: 34-35).

É de realçar um outro aspeto que remete para a própria génese do cristianismo e que comporta consequências decisivas para toda a representação ocidental. A consciência cristã, em geral, não é pensável sem a figura histórica de Jesus. Contrariamente a outras religiões, o cristianismo não tem como centro uma doutrina moral, ela é consequência da mensagem de Cristo transmitida aos homens do seu tempo. O centro de toda a doutrina cristã é portanto o facto histórico da existência do filho de Deus na terra. A vida do Salvador constitui, assim, «a origem histórica» do próprio cristianismo, tal como identifica Hans Küng, diz,

No centro do cristianismo não se encontra uma ideia geral ou uma doutrina moral, mas sim uma *figura histórica* salvífica, tanto para o ser humano individual como para a história. O cristocentrismo da sua doutrina da fé e da imagem de Cristo refletida nas suas pregações não resulta das suas especulações mas sim da história e da influência histórica de Jesus Cristo (Küng, 1999: 168).

Este aspeto é de extrema relevância, porque depois de ultrapassado todo o problema da representação do ícone bizantino, quer dizer, assim que os artistas passarem a representar o terrestre e já não o celeste, a vida de Cristo será o tema dessas figurações ao longo dos séculos. Isto acontece exatamente porque “esta figura histórica não constitui um «acontecimento salvífico» abstrato, pelo contrário, a sua *história* é passível de ser *transmitida*” (ibid). Assim, artistas como Caravaggio, Ticiano, Tintoretto ou Van Eyck, entre muitos, encarregaram-se de perpetuar, a partir do altar

das igrejas cristãs espalhadas por todo o ocidente, historicamente falando, os acontecimentos vividos pelo filho de Deus na terra. E ao fazê-lo enquadraram a figura divina, de aparência humana na paisagem mundana. Mas sem nos quisermos desviar da questão principal, voltemos ao rosto.

Encontrada a origem da figuração do rosto frontal, inexpressivo - que como vimos, promove uma imagem que suplanta o visível, pois o rosto do ícone bizantino sugere uma forma humana, mas um conteúdo supra-humano, divino - a questão que fica sem uma resposta clara é a de saber se, a herança figurativa deste rosto, visto assim em grande-plano não revela mais a opacidade que está no rosto intransponível, ou se sim, acedemos a uma alma excepcional, ao seu conteúdo irreduzível, a partir das formas visíveis. O rosto é opaco ou transparente?²¹⁶ Encontramos um problema que ultrapassa a própria figuração, e que provavelmente estará na simples relação que se estabelece entre os vários rostos que permanentemente se encaram.

Sobre este particular, parece-nos incontornável a reflexão desenvolvida por Emmanuel Lévinas, e que parte de uma proposta ética. Em «Totalidade e Infinito» Lévinas defende que ver o rosto do «outro» é aceitar a vulnerabilidade do «eu», mas ver o rosto do «outro» é vê-lo como diferente, que pensa diferente, que sente diferente e que tem um lugar diferente do «eu» que o vê. Ao mesmo tempo, o rosto é uma forma, uma superfície, portanto é resistência em relação ao «eu», aquele que pode exercer poder sobre ele e conseqüentemente limitar a apreensão. Diz,

A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. O rosto, ainda coisa entre as coisas, atravessa a forma que entretanto o delimita. O que quer dizer concretamente: o rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem paralelo com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento (Lévinas, 2008: 192).

Assim, para Lévinas, o rosto do «outro» é sujeito à responsabilidade do «eu». Mas, o rosto do outro em Lévinas é também o local de invasão e o afastamento entre o «eu» e o que está diante de mim e conseqüentemente a possibilidade da anulação da alteridade.

²¹⁶ De certo modo esta é a grande questão de toda a figuração ocidental, a de saber se através da forma se acede ao seu conteúdo. Questão difícil, que devemos tratar com «pinças», e se possível evitá-la, devido à sua complexidade.

Assim,

O rosto está presente na recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. Nem visto, nem tocado - porque na sensação visual ou tátil, a identidade do eu implica a alteridade do objeto que precisamente se torna conteúdo [...] A alteridade de Outrem não depende de uma qualquer qualidade que o distinguirá de mim, porque uma distinção dessa natureza implicaria entre nós a comunidade de género, que anula já a alteridade (Lévinas, 2008: 188).

A proposta ética de Lévinas parece criar um impasse na figuração do rosto. O rosto que nos enfrenta frontalmente, o rosto do «outro», a sua forma constituinte, convoca-nos a uma entrega metafísica, mas ao mesmo tempo impede-nos de o reproduzir, figurar. De todos os modos, Lévinas trouxe ao debate um novo aspeto. É que no rosto do «outro», quer seja o do próprio ser, quer seja o da sua figuração (dizemos nós), aquilo que é determinante é a relação, ou melhor, o movimento que exercemos na sua direção e reciprocamente aquele que é exercido para nós.

José Gil aproxima-nos uma resposta, ao esclarecer que o rosto visível levanta sempre o problema do esgueire e do equivoco. Para Gil, toda a questão fundamental do rosto prende-se mais com o que se quer ver e menos com o que se pode ver. O olhar sobre um rosto implica quereremos ver nesse rosto exatamente «o outro», a sua «alma», e nessa procura, nesse contacto que é estabelecido, “tudo o que dissermos sobre o «interior» do outro é pura conjuntura” (Gil, 1997: 148). O contacto depende do conhecimento e do afeto estabelecido na «comunicação», “porque é a forma do signo que dá a qualidade da emoção, a tensão ou o tom próprio do sentimento” (ibid: 150), ou seja: o interior é esquematizado a partir do movimento exterior exercido. Assim, diz,

Um rosto é um espaço potencial de buracos ou linhas de fuga infinitas: uma emoção, um medo que aparece no olhar, e é um mundo infinito que se abre e corre para nós, ou foge de nós - e, nesse movimento, a alma; um pensamento que nos surpreende, um riso - outro mundo, e do fundo infinito, a alma que se aproxima. Tão perto que adivinhamos logo; e sempre tão distante, que nos resta apenas, para a atingir, a velocidade quase-instantânea do pensamento, que nunca lá chega. Somos um «movimento para» (ibid: 162).

O lugar da alma que procuramos ver no rosto, o seu conteúdo aparentemente misterioso, é assim entendido como o movimento que para ele é exercido, e que depende da velocidade expressiva desse movimento,

por isso, quando olhamos um rosto, não fixamos nenhum ponto preciso do espaço objetivo: nem os lábios, nem os olhos, nem os cabelos; mas se neles nos detemos, é para logo saltarmos para um espaço indefinido, percorrido por movimentos finíssimos, sem pontos determinados, uma neblina invisível que envolve o rosto do outro; aí esperamos o surgimento do que buscamos, através de vibrações mínimas, impercetíveis, que a anunciam: a alma, disseminada na atmosfera. Por isso não a vemos nunca, mas a sentimos. Está em parte nenhuma, ali. [...] Não vejo o meu rosto em mim; e no rosto dos outros vejo a minha relação (de forças, afetiva) que com eles estabeleço; vejo, pois, qualquer coisa como a marca do meu rosto neles, marca que depende do que o rosto deles provoca em mim. Escapo desta sobreposição ameaçadora de caos (caos na minha imagem de mim, incapaz de me desembaraçar da imagem dos outros, caos da identidade), não vendo senão indiretamente o meu próprio rosto: nas pequenas percepções, *entre* os traços de rosto que atribuo aos outros (ibid: 162,170).

Assim, no rosto do outro, na sua figuração, procuramos essa alma permanentemente, o seu conteúdo aparentemente irreduzível, através das formas visíveis²¹⁷. Na representação do rosto, é essa presença irreduzível que se torna o objeto do nosso olhar enquanto espectadores. Ao mesmo tempo, para os criadores de imagens é essa mesma presença que se anseia fixar.

Do ponto de vista da figuração, não é esse o desejo de qualquer retratista- o de figurar na tela, no ecrã, a partir das formas mais concordantes, uma presença do retratado, do modelo? Essa presença não está ela dependente do mistério inatingível a que chamamos alma? O rosto que nos olha frontalmente, no retrato bizantino, ou no seu herdeiro indireto ocidental, no rosto frontal em cinema, não está ele afinal sujeito e dependente da técnica do artista, das convenções formais, como se sabe que estavam os pintores bizantinos? E afinal, que ser é esse que se pretende suspender no tempo (*hipostasiar*), e que provoca um *double gaze*? Questões complexas, que estão no amago do problema eterno da figuração. Mendes aproxima uma resposta mais conclusiva a estas questões,

²¹⁷ Na discussão eterna e melindrosa para nós entre forma e o conteúdo, um dos autores que com mais clareza expôs sobre o assunto foi Henri Focillon. No seu livro «A vida das formas» diz, “assimilar forma e signo é admitir implicitamente a distinção convencional entre forma e conteúdo, que nos pode levar por falsos caminhos, ao esquecermos que o conteúdo fundamental da forma é um conteúdo *formal*. Ao contrário do que poderia pensar-se, que a forma fosse o revestimento accidental do conteúdo, são as diversas acepções deste último que são incertas e mutáveis [...] o signo torna-se forma e, no mundo das formas, cria uma série de figuras que, a partir desse momento, já não tem relação com a sua origem [...] o signo significa mas, uma vez transformado em forma, passa a significar-se a si próprio, cria um significado novo, procura um conteúdo, dá-lhe uma nova vida, pelas associações e deslocamentos dos moldes verbais” (Focillon, 1988: 15-17). De uma outra perspectiva, mas em parte concordante com as ideias de Focillon, diz Roger Scruton, “o significado não reside num conteúdo que poderia ser identificado assim de qualquer maneira. Trata-se de um certo conteúdo *tal como é apresentado* - visto, por outras palavras, como inseparável da forma e do estilo” (Scruton, 2009: 103).

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 aquilo que o nosso olhar e o nosso rosto para eles são. [...] Quando o olhar e o rosto do outro deixam de ser 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 *ecceidade* 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 excepcionalidades, ofereceu, na longa duração, aos seus *spectatores*. [...] 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 *tèknai* 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 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 (Mendes, 2012: 45,47).

O problema assim de toda a figuração do rosto frontal, segundo Mendes, está intimamente relacionado com a sua garantia de acesso a uma interioridade, à sua alma (diríamos nós), possivelmente herdada do ícone bizantino e da sua ideia de figurar o infigurável, o divino. E é aqui que reside o ponto essencial. Os criadores destes rostos acreditando neste acesso invisível, promovem um *gaze* aos espectadores para que este acesso se consuma, na certeza que estes remeterão para si o olhar do rosto visível. O rosto frontal, inexpressivo, assim entendido é extraído de qualquer elemento narrativo em que possa estar inserido, é removido da ação, suspenso temporalmente. Remeterá o *olhar congelado* diretamente para si enquanto reflexo do humano que é visível. Este olhar, tal como Maria Mendes alerta, não é exclusivo do cinema, nem da pintura. Na realidade, na nossa contemporaneidade, ele está presente em todo o lado, desde a televisão, que comunica diretamente com o seu público (anónimo), à fotografia amadora, à publicidade. Os *mass media*, como é sabido, exibem milhares de rostos quotidianamente, exibem-nos sem cessar e diretamente para a câmara²¹⁸. O objetivo de cada um deles é interpelar, ser visto frontalmente, comunicar a sua singularidade.

²¹⁸ Sobre este assunto em particular, mais especificamente sobre a relação do rosto e o ecrã televisivo, Thereze Davis desenvolve uma tese onde parte do princípio que o rosto no ecrã se tornou no lugar viável para a transmissão da morte, no lugar onde todos nós enquanto espectadores enfrentamos e experienciamos a morte do outro através do seu rosto banalizado e desumanizado, no ecrã. (Ver DAVIS, Thereze - *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol: Intellect, 2004).

O aspeto da singularidade, no presente, é muito importante para a compreensão deste rosto frontal, já massificado e banalizado. Segundo Aumont, este rosto mediático

adquire aqui uma forma específica, que requer que esses rostos tenham que considerar-se como rostos, e não como o abjeto e absurdo estrupido que na realidade são. É necessário, pois, encontrar formas de singulariza-los, e a grande preocupação dos media, da publicidade, daquilo que hoje se denomina genericamente a «comunicação», é a singularização [tr. do a.] (Aumont, 1998: 191).

Neste particular, a publicidade é o campo onde isto se torna mais evidente. Na verdade, ela oferece uma ideia de diferenciação: o «seja você mesmo», através da interpelação direta, imediata e frontal. Oferece um convite a uma falsa singularização do sujeito, progressivamente normalizado.

Consequência sobre o rosto: deve construir uma fachada acintosamente, mediante um trabalho cada vez mais artificial, de uma singularidade que possui cada vez menos [...] Mas deve ainda sublinhar impercetivelmente um certo número de características que «individualizam», que «subjetivizam»: um semblante pensativo, um semblante seguro de si mesmo, um semblante astuto ou inocente, qualquer um, desde que se faça notar. O anúncio certo é aquele que nos convence rapidamente de que há um individuo por baixo do rosto (ibid: 192).

No capítulo 5, Parte II, sobre o rosto vazio e a partir da visão desenvolvida por Raymond Bellour, vimos como é que o rosto em cinema, se encontra atualmente envolvido num complexo processo onde a sua imagem circula indiferenciavelmente pelos vários meios de figuração. A partir deste aspeto compreendemos que o regresso do rosto frontal, está ele também alinhado com esta circulação. Mesmo sabendo que em cinema, as preocupações diferem substancialmente dos *media* ou da publicidade, numa época onde o contágio é inevitável, o rosto frontal encontra-se também ele envolvido neste processo contemporâneo de trânsito permanente. Mas voltemos ao que até aqui nos trouxe, aos filmes em análise, para arrematarmos o nosso trabalho.

Apenas em tom de conclusão, sintetizaremos o que acima desenvolvemos no que diz respeito aos modos de figuração do rosto em cada um dos filmes analisados.

Essencialmente, em «Trás-os-Montes» a nível do enquadramento, o rosto dominante, apresenta-se a partir da sua unidade global, quase sempre em grande-plano de busto e de tronco. Este rosto é usado para transmitir graus de intensidade narrativa, comunica quase sempre lateralmente entre planos e promove as passagens entre os blocos

narrativos que compõem a globalidade fílmica. Em si mesmo, ele é neutro, inexpressivo, mas adquire uma forte função de emissor-recetor sobretudo através do olhar, que sem ser um lugar de interioridade, mas sim de suporte, adquire uma conceção de pura funcionalidade e origem visível de uma vetorização diegética. O rosto assim entendido aproxima-se da noção de rosto convencional, que no caso particular vacila entre o valor que lhe é dado a partir das descobertas de Griffith, e do tratamento na montagem desenvolvido por Eisenstein. Em «Trás-os-Montes» o rosto, é portanto figurado maioritariamente a partir de uma noção clássica de representação cinematográfica.

Em «Uma vida humilde», o rosto é quase sempre visto em muito grande-plano, evidenciando cada uma das suas partes. Ele surge inexpressivo, fragmentado, por vezes desfocado, sem profundidade. É dado a ver obstinada e compulsivamente a partir de uma ideia de contemplação. Exerce uma distância material e psíquica, submergimos nele sem que nada nos distraia. Ao mesmo tempo é exercido um embargo temporal, um desaceleramento da imagem que é necessário manter para suster essa contemplação, suspendendo o tempo da ação concreta para adaptar-se melhor ao tempo do rosto, sem distância, e já materializado. Encontrámos em «Uma vida humilde» algumas das noções desenvolvidas por Epstein e por Balazs e que levarão, em parte, aquilo que designamos depois por rosto vazio. Este rosto levanta sempre um problema, é que a expressão da interioridade através dos órgãos do corpo é ambígua: nunca é seguro aquilo que expressa um rosto. Em «Uma vida humilde» o rosto é figurado a partir de uma conceção contemporânea da representação cinematográfica.

Por outro lado, vimos que um tipo de rosto frontal, neutro, em *double gaze*, estará presente em ambos os filmes, se bem que com implicações distintas. Sobre este rosto procurámos a sua origem e compreendemos que a sua herança é mais antiga que o cinema. Ele parte de uma ideia da figuração da divindade, que compreende os valores cristãos, e que se refletiu na pintura durante séculos.

Dissemos também, que o rosto frontal, faz parte de um modo mais premente de figuração de um certo cinema contemporâneo. Sem espaço para aprofundarmos muito mais o assunto aqui, demos nota que, na atualidade, este rosto está muito para lá do

cinema, tal como alerta Aumont ele, “encontra-se em toda a parte, na imprensa, nos anúncios, na televisão” (Aumont, 1998: 20).

O rosto do ícone bizantino apresentado do alto da igreja, tal como vimos, não estava destinado para ser sentido pelos espectadores, mas sim para ser admirado, respeitado e venerado autoritariamente. As pinturas que representavam o rosto de Cristo, o juiz justo mas severo, de olhar austero, referem-se a uma origem mítica, divina, e é essa origem que lhe dava o seu valor. É o próprio rosto de Deus que está implícito no rosto. É portanto uma imagem sobre-humana, que não reflete a expressão dos dramas e fragilidades humanos. O artista, o seu criador “quase sempre anónimo, parece mais possuído pelos deuses do que mestre da sua obra, o significado capital da sua arte pouco lhe pertence, pois pertence acima de tudo à fé” (Malraux, 2011: 171). A crença no homem, apenas surgirá na era moderna, com o renascimento, e é também nesta época que surge a noção de representação com que ainda hoje nos identificamos em cinema²¹⁹. Mas no presente alterou-se o sentido histórico, “o pós-modernismo não reconstrói o passado, cita-o, deturpa-o, inscreve-o como histórico e não universalizante”²²⁰ (Aumont, 1998: 20). Em cinema, o regresso a este rosto frontal é conseqüentemente, um síndrome do designado cinema pós-moderno ou contemporâneo. O rosto perde portanto o humano, ao mesmo tempo que é através do rosto que se pretende chegar a ele. Ora, é precisamente por este facto, que Aumont vê no rosto contemporâneo o esvaziamento da crença no rosto. É o desejo de eternizar o humano através da exposição frontal do rosto, através do seu puro valor material, da sua imagem congelada, e já não através das suas inquietações e expressões que levam

²¹⁹ Esta tese é desenvolvida por André Malraux no seu livro «O Museu Imaginário», que afirma que, de certa forma o cinema surgiu como o meio privilegiado para fazer convergir as noções de representação antigas da pintura, sobre as quais se vinha afastando progressivamente, nomeadamente na questão da ficção, do movimento, da encenação e da figuração humana. Diz “os valores de representação, outrora senhores da ficção pintada, afundaram-se no mundo aparentemente comum a todos, redescoberto pelo cinema: vontade de seduzir e de emocionar, estilo e poesia de teatro, beleza das personagens, expressão dos rostos. No fundo dos séculos, uma máscara que salmodia dança solenemente iluminada; à nossa frente, o rosto perturbado dos grandes planos murmura na sombra que ele próprio cria” (Malraux, 2011: 85).

²²⁰ Esta relação entre a contemporaneidade e a sua relação com o passado foi amplamente desenvolvido por Omar Calabrese no seu livro «La era neobarroca». Calabrese entende que todas as épocas históricas transportam o passado para o interior da sua própria cultura, para o presente, reformulando-o constantemente. Esta operação designa-a de «deslocamento», e consiste em interpretar e dotar o passado de um novo «significado», no presente, e vice-versa. Ora, Calabrese designa a contemporaneidade de «neo-barroco» (que não tem a ver diretamente com o barroco, período histórico), como “um «ar dos tempos» que invade muitos fenómenos culturais do presente, em todos os campos do saber, tornando-os familiares uns aos outros e que, ao mesmo tempo, diferencia-os de todos os outros fenómenos culturais de um passado mais ou menos recente” [tradução do autor] (Calabrese, 2012: 12), e vê neste «deslocamento» neo-barroco um “carácter da deriva, e não o do significado” (ibid: 196).

Aumont a designar estes aspetos como o “sintoma visível da derrota” do rosto (ibid: 20):

a era moderna estabeleceu, na representação, duas exigências em parte contraditórias: o privilégio do visual [...] e a disposição de uma norma ideal de representação [...] O rosto e as suas representações adquirem aqui um estatuto complexo: se a era moderna foi a da constituição do rosto, também é a da sua derrota, através de diversos meios indiretos. O regresso do tipo, do genérico: o indivíduo apenas interessa enquanto parte de uma classe ou um grupo; a representação do rosto exclui a expressão, ou apenas a inclui se fortalecer o tipo, o transindividual. Extensão da rostidade: herdada do velho fantasma de que somos observados, permanentemente e em todas as partes [tr. do a.] (ibid: 20).

CONCLUSÃO

Chegados portanto ao fim do nosso trabalho, ressalvemos agora uma pequena síntese do percurso percorrido.

Na primeira parte da presente dissertação desenvolvemos sucintamente o problema da historicidade do rosto. Depois de uma breve descrição sobre as origens da fisiognomia e das principais questões levantadas originalmente, compreendemos que ao longo dos séculos o seu conhecimento foi continuamente readaptado, sendo que o tratado de Aristóteles permaneceu como obra de referência. No período de transição entre a Idade Média e a era moderna (Renascimento) demos conta de uma alteração de paradigma no seio da fisiognomia. Esta, voltou-se para o estudo das paixões e das suas expressões reveladas no rosto, dando-se o início do emergir da expressão. O rosto adquire novos valores, quer do ponto de vista científico, quer do ponto de vista artístico. A fisiognomia integrou o movimento de uma sociedade em transformação onde o corpo tem um papel a desempenhar nas relações humanas. Essas transformações deveram-se em parte aos novos tratados de conduta, do qual identificámos «Civilidade Pueril» de Erasmo de Roterdão como um dos primeiros catapultadores. Mas deveu-se também a uma nova ideia de racionalização do mundo, nos seus domínios mais amplos.

A partir deste período e até ao presente vários autores tentaram recorrentemente reabilitar os conhecimentos da velha fisiognomia. Mas tal como reconhecemos, e sobretudo depois do texto de Darwin, essa pretensão estaria destinada ao fracasso. A psicologia moderna desacreditou por completo os valores fisiognómicos antigos e encarregou-se de desenvolver estudos sobre a expressão facial, propriamente dita, remetendo para o esboroamento o problema da identidade fisiognómica. Por outro lado, concluímos que algumas das preocupações dos fisiognomos se irão revelar no plano das artes.

Na segunda parte, refletimos sobre o rosto em cinema, sobre o grande-plano de rosto. Numa primeira abordagem apresentámos uma definição genérica de rosto em grande-plano. A seguir abordámos as questões teóricas que se nos apresentaram como as mais pertinentes, para a seguir refletirmos sobre os principais modos de representação. A

partir do livro «o rosto no cinema» de Jacques Aumont identificámos e desenvolvemos os quatro modos ou paradigmas de figuração do rosto, que recapitulamos agora sinteticamente.

O rosto narrativo, nas suas duas componentes, rosto primitivo e rosto convencional, serviu-se para transmitir aspetos narrativos. Preserva a sua unidade formal, a nível do enquadramento, e todas as suas partes constituintes são elementos de vetorização dramática, quer seja através da fala, do olhar, ou do gesto corporal. Promove uma ação continuamente e não permite interrupções na mesma. Trata-se de comunicar, sempre lateralmente, e nunca frontalmente. O rosto narrativo é predominantemente utilizado no contexto do cinema de Hollywood, teve a sua maturidade com o período clássico, mas exportou-se para todas as filmografias mundiais, assumindo-se portanto como o rosto dominante no cinema.

O rosto expressivo, nas suas duas vertentes, fotogénica e fisiognómica, considera-se a si próprio como um elemento dramático, porque faz produzir um suplemento excecional, misterioso, inacessível. Tem o grande-plano ao seu serviço e promove uma suspensão da ação espaço-temporal do filme, que o eleva a uma certa extasia, a uma certa imobilidade contemplativa. O rosto expressivo, defendido por Balazs e por Epstein faz parte de uma criação teórica de um certo tipo de rosto utópico. Na prática, o seu uso é circunscrito a um numero de filmes muito limitado, e diz respeito a um rosto mudo. Mas o seu eco teórico será alvo de continuas reflexões que se projetarão até aos nossos dias.

O rosto retratista, apresenta um indivíduo anónimo, cujo ator se representa a si próprio. Este rosto comunica os elementos significantes de um sujeito através de um modelo. O seu objetivo é comunicar transversalmente, em nome do tipo de grupo, comunidade ou sociedade que representa, e à qual pertence. Mas promove sempre uma verdade do humano. Age no espaço que o envolve, vivendo-o, penetrando-o. Do ponto de vista do enquadramento, o rosto preserva-se em conjunto com o corpo, não surge cortado, ou desfigurado. Este rosto retratista teve o seu apogeu com o neo-realismo italiano, e teve uma continuidade nos modernismos que lhe seguiram.

O rosto vazio, apresenta um rosto como mera imagem, uma superfície, onde o que é humano se perdeu. Em parte, ele esvazia-se a partir da obsessão retratista e expressiva do rosto, mas também através de um encontro com uma certa herança da pintura e da

fotografia. Paralelamente, este rosto pretende refletir historicamente, a partir de uma certa contemporaneidade cinematográfica, mas também, e em boa parte, a partir das consequências do pós guerra. A ilustrar esta ideia de rosto vazio identificámos «Persona» de Bergman como um dos filmes que mais conscientemente o reproduziu, e também como um dos primeiros exemplos a fazer deste rosto um elemento exortado.

Devemos insistir que nenhum destes modos de figuração do rosto se apresentam puros num ou noutro filme, na verdade, talvez fosse possível encontrar num só filme os quatro em simultâneo. E se este ou aquele realizador, se este tipo de filmografia ou aquela, fazem mais uso de um ou de outro, dificilmente fugirão a um trânsito. O que aqui se pretendeu foi compreender os vários paradigmas e, em parte, os seus possíveis reflexos na contemporaneidade.

Na terceira parte analisámos dois filmes: «Trás-os-Montes» (1976) realizado em parceria entre António Reis e Margarida Cordeiro; «Uma vida humilde» (1997) do realizador russo Alexander Sokurov. Procurámos compreender o modo como o rosto é figurado em cada um deles. Para isso escolhemos, para cada, duas sequências. Primeiro uma série de três planos, que espelhassem o modo dominante dessa figuração. Depois uma sequência mais longa, que nos permitisse, por um lado, confirmar, ou eventualmente obstar, as conclusões acima encontradas, e por outro que fizesse parte de um trecho onde se inscrevesse a ideia global de cada um dos filmes.

No que diz respeito à análise dos filmes, concluímos que em «Trás-os-Montes» o rosto dominante se insere num complexo de criação e vetorização dramática, tal como o entendemos para o rosto narrativo. Ele é utilizado a partir de uma conceção que se aproxima dos valores criados por Griffith, ou seja, concentra uma relação diegética, geradora de sentido no fluxo fílmico, dando-se a ver através de elipses ou *raccords* de olhar. Mas, por outro lado, compreendemos que esta relação dramática, em «Trás-os-Montes» depende de uma fortalecimento mais complexo, consequência da montagem, e que de certa forma se aproxima da noção de montagem de atrações desenvolvida por Eisenstein.

Contrariamente, em «Uma vida humilde» o rosto dominante comporta uma ideia de contemplação, que de certo modo se aproxima das preocupações do rosto expressivo. É um rosto mudo, que se autopromove e que em última análise poderá comportar um

rasgo fotogénico, no sentido que lhe demos a partir das reflexões de Epstein. Ao mesmo tempo, este rosto, vai-se apresentar próximo da conceção desenvolvida para o rosto vazio, sobretudo devido à sua permanente fragmentação provocada pelo uso exacerbado do muito-grande-plano, aos constantes desaceleramentos na imagem. Mas também devido ao modo como ele surge lado a lado, na montagem, com as outras imagens, que adquirem uma importância idêntica à do rosto. Por outro lado, a relação global que é proposta entre a única personagem do filme e o realizador equilibra este desfasamento, aproximando o rosto de um valor mais humano.

A escolha dos filmes em questão deveu-se a uma opção meramente pessoal, que não importa aqui desenvolver, mas que de certo modo se refletiu ao longo do estudo indiretamente. Tanto os filmes, como naturalmente, os seus autores, compreendem ideias de cinema muito distintas, no entanto foi possível encontrar aspetos concordantes a um e outro. Assim, de um ponto de vista mais global, tanto Reis/Cordeiro como Sokurov partem para a realização dos seus filmes, com a uma forte posição ética. É proposto um encontro respeitoso e apaixonado entre os realizadores e as pessoas que filmam, que ao mesmo tempo são o seu assunto. Esse valor está refletido nos seus filmes, de várias formas. Resta ainda dizer, que neste particular, em ambos existe uma procura de verdade humana, que de certo modo, os aproxima, por caminhos distintos, daquilo que entendemos como rosto retratista. Para isso, basta salientar o facto de que nenhum dos personagens dos filmes é ator profissional, pelo contrário, eles representam-se a si próprios.

Na última parte da nossa análise encontramos um modo de figuração de rosto comum a ambos, se bem que com implicações distintas. Apesar de tudo, em ambos os filmes, este rosto é uma exceção e não uma regra. O rosto frontal, neutro, em double gaze, visível nos dois filmes, permitiu-nos procurar uma reflexão sobre a sua origem, que concluímos dever-se a um processo de figuração do divino, estreitamente relacionado com a origem do ícone bizantino. Este rosto, na realidade poderia ter sido analisado ainda no seio do capítulo desenvolvido sobre o rosto vazio, pois segundo Aumont, o seu reaparecimento no cinema faz também parte do processo de desumanização do rosto no cinema contemporâneo, apresenta-se portanto como um síndrome do esvaziamento do rosto. Mas, pela sua importância, pareceu-nos mais interessante procurar nos casos concretos e partindo da análise dos filmes, para podermos compreender mais globalmente as suas implicações quer para o cinema, quer para o

problema da figuração do rosto mais globalmente. Ao fazê-lo estamos conscientes de poder abrir novos estudos futuros. Assim, concluímos que o regresso deste rosto frontal na figuração trouxe consigo alguns dos problemas antigos que a ele lhe estiveram associados. Mas, por outro lado, os valores que deram origem no passado à criação deste rosto não se ajustam ao presente. Como vimos, se o ícone bizantino substitui tudo o que é terrestre por tudo o que é celeste, o rosto frontal contemporâneo ambiciona ainda, pelo menos pretensamente, refletir sobre o que é humano, e portanto terrestre. De qualquer dos modos, o seu poder é hoje encontrado através do valor que lhe é dado enquanto Imagem, com tudo o que isso comporta para os valores da representação cinematográfica.

Resumidamente, ao longo do nosso trabalho fomos compreendendo como é que o rosto em cinema caminhou no sentido de esvaziar o seu conteúdo humano. Em «Joana D'Arc», Dreyer procurou revelar todos os dramas da fragilidade humana, e para isso serve-se do rosto de Falconetti. Poucas décadas passariam para que Robert Bresson apenas visse nisso uma falsidade. O rosto não expressa o humano; o humano é «todo rosto» e abdica da expressão dramática. A ciência moderna, por outro lado, encarregara-se de ter a seu domínio o estudo da expressão facial, reflexo dos dramas interiores. Assim, estes dois campos, que em outros tempos, como vimos através dos estudos fisiognómicos, se tentaram sistematizar, hoje encontram-se afastados. A expressão da alma, através do rosto humano, está a cargo do psicólogo moderno, e o cinema, arte humanista, já não tem mais nada a dizer a esse respeito. O rosto procurou nos seus antepassados mais longínquos, e encontrou-se com o rosto inexpressivo da pintura bizantina.

Desde a nossa síntese do estudo da fisiognomia que compreendemos que o rosto se foi esvaziando do seu valor de singularização humana. Relembramos o trabalho realizado por Lombroso, onde o estudo dos indivíduos e do seu perfil criminoso, leva o antropólogo à criação de uma sistematização a partir de um conjunto de fotografias de indivíduos-tipo, que se escondem e se diluem na massa da sociedade. Ao mesmo tempo, os psicólogos modernos encaram o estudo do rosto, já não a partir da descodificação da singularidade excecional que cada um representa, mas sim a partir das expressões faciais, com um especial interesse para as micro-expressões, que apenas as suas ferramentas são capazes de descodificar. Os *média* tratam o rosto de uma forma banal. O cinema, por outro lado, parece ter-se encontrado tardiamente com

os problemas que anteriormente foram debatidos pela pintura, sobretudo a partir dos modernismos do início do séc. XIX. De qualquer das formas, os problemas que o cinema e a pintura levantam são de natureza substancialmente distinta. A bem dizer, o cinema é uma arte humanista, ele depende da representação humana, e não está habilitado para fugir à figuração do rosto humano, tal como o fez em parte a pintura modernista. No que diz respeito à análise dos filmes, tanto para «Trás-os-Montes» como para «uma vida humilde» muito ficou pelo caminho. No caso do primeiro especialmente, pela riqueza que apresenta, apenas fomos capazes de levantar algumas das suas pontas.

Todavia, o objetivo desta dissertação não era o de aprofundar apenas um ou outro aspeto circunspetamente delimitado a um objeto. Antes pelo contrário, porque ela surgiu de preocupações meramente pessoais, o nosso objetivo era o de visualizar amplamente o problema da figuração do rosto em cinema. Assim, sendo que o presente trabalho deixou pelo meio uma série de questões que apenas foram abertas, e por aprofundar, ele prefigura-se também por isso, como um ponto de partida para futuras investigações. Acima de tudo, procurámos seriamente e sem constrangimentos académicos, refletir sobre um tema que sabíamos de antemão ser complexo e extenso. O tema do rosto, matéria controversa mas inconclusiva, estará sempre e inevitavelmente no âmago do debate sobre a representação cinematográfica, pois sempre que o homem se procurar refletir a si próprio irá embater de frente com um outro rosto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Vincent - *Estética da montagem*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. ISBN 978-989-8285-37-9.

AREAL, Leonor - Após 1974. In *Cinema português: um país imaginado*. Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978-972-44-1672-4. vol. II, p. 82-89.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, Dirs. (1990a) - Do Renascimento ao Século das Luzes. In *História da vida privada*. Porto: Afrontamento. ISBN 972-36-0243-1. vol.3.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, Dirs. (1990b) - Da Revolução à Grande Guerra. In *História da vida privada*. Porto: Afrontamento. ISBN 972-36-0231-8. vol.4.

ARISTOTELES - «Physiognomonica», [Em linha] In *The Works of Aristotle*. Oxford [etc.]: University of Oxford, 1913. [Consult. 10 de Maio 2014]. Disponível na internet: <URL: <https://archive.org/details/workсарistotle00arisuoft>>. ISBN 3 1761 0238609. p 805a-814a.

ARISTÓTELES – *Da Alma: (de anima)*. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 972-44-1067-6.

ARNHEIM, Rudolf - *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 2008. ISBN 978-84-7509-366-6.

AUMON, Jacques - *O cinema e a encenação*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. ISBN 978-989-95689-3-8.

AUMONT, Jacques - *El rostro en el cine*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1998. ISBN 84-493-0478-4.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel - *Dicionário teórico e crítico do Cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. ISBN 978-989-95884-4-8.

BALÁZS, Béla - *Béla Balázs: Early Film Theory: visible man and the spirit of film*. 1st ed. New York: Berghahn, 2011. ISBN 978-0-85745-355-6.

BALÁZS, Béla - *Theory of the film: (character and growth of a new art)* [Em linha]. London: Dennis Dobson, 1952. [Consult. 02 Jun. 2014]. Disponível na internet: <URL: <https://archive.org/details/theoryofthefilm000665mbp>>.

BALTAZAR, Gracián – *El Arte de la Prudencia* [Em linha] 4ª ed. San Domingo: BanReservas, 2007. [Consult. 20 de Novembro 2014] Disponível na internet:<URL: <http://www.banreservas.com.do/Biblioteca%20Virtual/Otras%20publicaciones/El%20arte%20de%20la%20prudencia.pdf>>.

BALTRUSAITIUS, Jurgis – «Fisiognomia animal :Aberrações-ensaio sobre a lenda das formas», [Em linha] In *Referência II*. (Tradução de Luiz Dantas). 1957. p 331-381. [Consult. 05 de Março 2014]. Disponível na internet:<URL: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2024.pdf>>.

- BAROJA, Julio Caro - *Historia de la fisiognomica: el rostro y el carácter*. Madrid: Istmo, 1988. ISBN 84-7090-183-4.
- BARTHES, Roland - *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2012. ISBN 978-972-44-1349-5.
- BAZIN, André - *¿Qué es el cine?* 9ª ed. Madrid: Rialp, 2012. ISBN 978-84-321-1147-1.
- BAZIN, André - *Jean Renoir: Períodos, filmes y documentos*. Presentación de François Truffaut. Barcelona: Paidós, 1999. ISBN 84-493-0719-8.
- BELLOUR, Raymond - *Between-the-images*. Zurich: JRP|Ringier [etc.], 2012. ISBN 978-3-03764-144-6.
- BERGMAN, Ingmar - «Persona», In *Lágrimas e Suspiros seguido de Persona e de Dependência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0722-5. p. 57-114.
- BEUMERS, Birgit; CONDEE, Nancy, Eds. - *The cinema of Alexander Sokurov*. New York: I.B.Tauris, 2011. ISBN 978-1-84885-343-0.
- BORDES, Juan - «La Fisiognomía o las formas del alma», In *História de las teorías de la Figura Humana: el dibujo/ la anatomia/ la proporción/ la fisiognomía*. Madrid: Cátedra, 2012. ISBN 978-84-376-3044-1. p. 287-331.
- BRAUDEL, Fernand - «Montanhas, civilizações e religiões», In *O Mediterrâneo: e o Mundo Mediterrânico na Época de Filipe II*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995. ISBN 972-20-1213-4. vol. I, pt. 1, cap. 1, p. 44-48.
- BRESSON, Robert - *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2003. ISBN 972-0-45052-5.
- BRISLANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude - *Gramática do Cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. ISBN 978-989-8285-49-2.
- BURKE, Peter – *O Renascimento*. 2ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2014. ISBN 978-989-8285-84-3.
- CALABRESE, Omar - *La era neobarroca*. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2012. ISBN 978-84-376-0863-1.
- CARDOSO, Adelino – Museu da Imagem e do Som: um desafio dos (ou aos) novos cineastas portugueses. *Cinéfilo*. Lisboa: [s.n.]. N.º 27. (06/04/74). p 20-25.
- CHION, Michel - *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011. ISBN 978-989-8285-24-9.
- COSTA, Alves – *Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986 [?]. Depósito legal n.º 12466/86.
- COSTA, João Bénard da. *Smirennaya Zhisn: Uma Vida Humilde*. In CINEMATECA PORTUGUESA, Museu do Cinema. «Textos CP», Pasta 60. p. 681-684, (29 de Julho de 1999). Acessível na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Portugal.

COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine - *História do Rosto*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997. ISBN 972-42-1535-0.

CUNHA, Paulo – *António Reis e Margarida Martins Cordeiro*, [Em linha] In «O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português». Doc On-line, n.º 05, Dezembro 2008. p. 53-56. [Consult. 17 Fevereiro. 2014]. Disponível na internet: <URL: http://www.doc.ubi.pt/05/artigo_paulo_cunha.pdf>.

DARWIN, Charles - *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 978-972-708-900-0.

DAVIS, Therese - *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol: Intellect, 2004. ISBN 1-84150-084-4.

DE LA CHAMBRE, Marin Cureau (1662a)- *Les Caracteres des Passions* [Em linha]. Paris: Chez Jacques d'Allin. Vol I. [Consult. 03 de Abril 2014]. Disponível na internet: <https://archive.org/details/imgmar6614MiscellaneaOpal>>.

DE LA CHAMBRE, Marin Cureau (1662b) - *L'Art de Connoistre Les Hommes* [Em linha]. Paris: Chez Jacques d'Allin. Pt I. [Consult. 03 de Abril 2014]. Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/details/imgmar6620MiscellaneaOpal>>.

DELEUZE, Gilles - *A imagem-movimento: cinema 1*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-0958-2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - «Ano zero - rostidade», In *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1272-8. cap. 7, p. 219-248.

DELSARTE, François - *Delsarte system of dramatic expression*. Edited by STEBBINS, Genevieve. New York: Edgar S. Werner, 1886. ISBN 9781143974588.

DESCARTES, René - *As Paixões da Alma* [Em linha] [S.I: s.n] [Consult. 06 de Março 2014]. Disponível na internet:<URL: <http://copyright.me/Acervo/livros/OS%20PENSADORES%20-%20Vol.%2015%20%28.....%29.%20Descartes%20%28inc.%29.pdf>>.

DEWHURST, Henry William- *A Guide To Human And Comparative Phrenology*. [Em linha]. London: W. Strange, 1831. [Consult. 21 de Maio 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/details/guidetohumancomp00dewh>>.

ECO, Umberto - «El lenguaje del rostro», In *De los espejos y otros ensayos*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2012. ISBN 978-84-9989-729-5. p. 59-70.

EISENSTEIN, Sergei - *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. ISBN: 85-7110-112-4.

EKMAN, Paul - *Emotions Revealed: Understanding Faces and Feelings*. London: Phoenix, 2004. ISBN 978-0-7538-1765-0.

ELIAS, Norbert - *O processo civilizacional: investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006. ISBN 972-20-2665-8.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte – «Cinema as mirror and face», [Em linha] In *Film Theory: An introduction through the senses*. 1st ed. New York/London: Routledge [etc.], 2010. ISBN I (ebk) 0: 0-203-87687-3. cap3, p 55-81. [Consult. 02 de Julho. 2014] Disponível na internet: <URL: <http://bookzz.org/book/846554/e7bf7f>>.

EPSTEIN, - *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* [Em linha]. Edited by Jean KELLER, Sarah; PAUL, Jason N., Eds. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. [Consult. 13 Jun. 2014]. Disponível na internet: <URL: <http://www.oopen.org/search?identifier=413034>>. ISBN 978-90-8964-292-9.

EPSTEIN, Jean - *The Intelligence of a Machine*. 1st ed. Minneapolis: Univocal, 2014. ISBN 978-1937561185.

ESTÉVEZ, Manuel Vidal - *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-1542-9.

FAURE, Elie - *Função do cinema e das outras artes*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2010. ISBN 978-989-8285-12-6.

FERREIRA, Carolin Overhoff, Org. - *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN 978-972-44-1750-9.

FOCILLON, Henri - *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988. Depósito legal n.º 18393.

GIL, José - *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. ISBN 972-708-375-7.

GOFFMAN, Erving - *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água, 1993. ISBN 972-708-205-X.

GOGOL, Nikolai – *O Retrato*. 1ª ed. V. N. de Famalicão: Quasi, 2008. ISBN 978-989-552-377-1.

GOMBRICH, E.H. - *A História da Arte*. 16ª ed. Lisboa: Público-Comunicação Social, 2005. ISBN 989-619-007-0.

GRILO, João Mário – *O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 978-972-24-1416-6.

GUNNING, Tom - *D.W. Griffith and The Origins of American Narrative Film*. 1st ed. Illinois: University of Illinois Press, 1994. ISBN 978-0-252-06366-4.

HEGEL, G.W.F. - *Fenomenologia do Espírito* [Em linha]. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992. [Consult. 11 Jun. 2014]. Disponível na internet:<URL:<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Fenomenologia-do-Espirito-Hegel-pdf>> ISBN 85-326-0687-3. pt.I.

HENNESSY, John Pope - *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985. ISBN 84-7339-721-5.

HOGARTH, William - «De la cara», In *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor Libros, 1997. ISBN 84-7522-499-7. cap. XV, p.128-137.

IINSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA (ISCTE). Centro de Estudos de Antropologia Social; ABC Cine-Clube de Lisboa – «António Reis/ Margarida Cordeiro: Entrevista», (Entrevista conduzida por Serge Daney a António Reis, publicada In Cahiers du Cinéma, nº 276, Junho [Maio (?)] de 1977. Tradução de Isabel Câmara Pestana e Miguel Wanschneider), In *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. Lisboa: C.E.A.S., 1993. p. 45-51.

JOURNOT, Marie-Thérèse – *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1560-4.

KAFKA, Fanz - *A Grande Muralha da China*. 2ª ed. Mem Martins: Europa-América, 1997. ISBN 972-1-00983-0.

KÜNG, Hans – *Os Grandes Pensadores do Cristianismo*. Lisboa: Presença, 1999. ISBN 978-972-23-2401-2.

LA COTARDIÈRE, Philippe de - Ciências da Terra, Ciências da Vida. In *História das Ciências: da antiguidade aos nossos dias*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2010. ISBN 978-989-8285-20-1. vol.II, cap.6.

LAVATER, Johann Kaspar – *Essays on Physiognomy* [Em linha] London: William Teg , 1878. [Consult. 24 de Setembro 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/stream/essaysonphysiog04holcgoog#page/n6/mode/2up>>.

LAVATER, Johann Kaspar - *The pocket Lavater or the science of Physiognomy* [Em linha] Hartford: Andrus & Judd, 1832. [Consult. 17 de Junho 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/details/56910710R.nlm.nih.gov>>.

LE BRUN, Charles - *Caracteres des Passions: sur le desseins de C. le Brun* [Em linha]London: John Bowles, 1750. [Consult. 23 de Abril 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/details/caracteresdespas00lebr>>.

LE BRUN, Charles – *Methode pour Apprendre a Dessiner les Passions* [Em linha] Amsterdam: Chez François van-der Platts, 1702. [Consult. 18 de Abril 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/details/mthodepourappren00lebr>>.

LEVINAS, Emmanuel - *Totalidade e Infinito*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-1374-7.

LOBO, Graça; MOUTINHO, Anabela Org. - *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro, 1997.

LOMBROSO, Cesare – *L'Uomo Delinquente* [Em linha] 5ª ed. Torino (etc): Fratelli Bocca, 1896. [Consult. 30 de Março 2014] Disponível na internet:<URL: <https://archive.org/stream/luomodelinquent00lombgoog#page/n9/mode/2up>>

MADEIRA, Maria João, Org. - *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-162-9.

- MAGALHÃES, A. Freitas - *A Psicologia das Emoções: O fascínio do Rosto Humano*. 3ª ed. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011. ISBN 978-989-643-075-7.
- MALRAUX, André - *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978-972-44-1647-2.
- MARNER, Terence - *A Realização Cinematográfica*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1413-3.
- MARTIN, Marcel - *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X.
- MARZAL, José Javier - *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra, 1998. ISBN 84-376-1605-0.
- MASCARELLO, Fernando Org. - *História do Cinema Mundial* [Em linha]. Campinas: Papyrus, 2006. ISBN 85-308-0818-5. [Consult. 23 de Maio 2014] Disponível na internet:<URL: <http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>>.
- MCNEILL, Daniel - *El rostro*. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 1999. ISBN 84-8310-664-7.
- MENDES, João Maria - *Facialidades*. 1ª ed. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. ISBN 978-972-9370-07-6.
- MORIN, Edgar - *El cine o el hombre imaginario*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2011. ISBN 978-84-493-2615-8.
- MÜNSTERBERG, Hugo - *The Photoplay: A Psychological Study* [Em linha]. New York: D. Appleton and Company, 1916. [15/03/2014]. Disponível na internet:<URL:<http://www.archive.org/details/cu31924084110653>>.
- NACACHE, Jacqueline (2012a)- *O Ator de Cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia. ISBN 978-989-8285-51-5.
- NACACHE, Jacqueline (2012b) - *O Cinema Clássico de Hollywood*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia. ISBN 978-989-8285-58-4.
- NISA, João – «Nas Margens do Visível», In MADEIRA, Maria João, Org - *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-162-9. p. 65-76.
- PERAFITA, Alexandre – *Antropologia da Comunicação: Ritos, Mitos, Mitologias*. 1.ª ed. Lisboa: Âncora, 2012. ISBN 978-972-780-349-1.
- PORTA, Gian Battista della - *De humana physiognomonia* [Em linha] [S.I.: s.n.], [1586] (partes do livro) libri secundus. [Consul. 08 Fevereiro 2014] Disponível na internet:<URL: <http://publicdomainreview.org/collections/giambattista-della-portas-de-humana-physiognomonia-libri-iiii-1586/>>.
- PORTA, Gian Battista della – *Della Magia Naturale* [Em linha]. Napoli: Antonio Bulitos, 1677. libri XX. [Consult. 23 de Julho 2014] Disponível na internet:<URL: https://archive.org/details/bub_gb_k8GG90mFcDsC>.

RANCIÈRE, Jacques – «O Cinema Como A Pintura?», In MADEIRA, Maria João, Org - *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-162-9. p. 89-96.

RODRIGUES, Rogério - *Trás-os-Montes do cinema à vida real* [Em linha] (artigo publicado originalmente em «Jornal de Lisboa», 04 de Maio de 1976. Pag 1 e 20) [Consult. 2015-01-11] Disponível na internet: <URL: <http://antonioreis.blogspot.pt/2005/12/124-trs-os-montes-crnica-de-rogrio.html>>.

ROTerdão, Erasmo de - *Da decência e da indecência: Manuscrito de 1530 sobre as regras da compostura e da civilidade*. 1ª ed. Lisboa: Padrões Culturais, 2008. ISBN 978-972-8721-91-6.

ROUCH, Jean – *Carta dirigida ao diretor do Centro Português de Cinema*. [Em linha] (1976). [Consult. 2014-11-06] Disponível na internet:<URL: <http://antonioreis.blogspot.pt/2006/04/143-trs-os-montes-carta-de-jean-rouch.html>>.

SADOUL, Georges – *História do Cinema Mundial* [Em linha] São Paulo: Martins Fontes, 1963. [Consult. 15 Agosto 2014] Disponível na internet:<URL: <https://www.academia.edu/7309444/104841663-SADOUL-Georges-Historia-do-cinema-mundial-Volume-I-Das-origens-a-nossos-dias>>.

SARRIS, Andrew - *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. 1st ed. Boston [etc.]: Da Capo Press, 1996. ISBN 978-0306807282.

SCRUTON, Roger - *Beleza*. 1ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2009. ISBN 978-989-8174-37-6.

SIMMEL, Georg - *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro Libros, 2011. ISBN 978-84938375-7-0.

SOKUROV, Alexander – «A História Da Alma De Um Artista É uma História Muito Triste». (Entrevista conduzida por Paul Schrader e publicado originalmente em «Film Comment» nº 6, Nov/Dez 1997. Tradução de Marta Amaral). In MADEIRA, Maria João, Org - *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-162-9. p. 127-142.

SONTAG, Susan - *Ensaio sobre fotografia*. 1ª ed. Lisboa: Quetzal, 2012. ISBN 978-989-722-058-6.

SZANIAWSKI, Jeremi - *The cinema of Alexander Sokurov: figures and paradox*. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 978-0-231-16735-2.

TUCHERMAN, Ieda - *Breve história do corpo e de seus monstros*. 2ª ed. Lisboa: Veja, 2004. ISBN 978-972-699-577-9.

VEYNE, Paul - «O Império Romano», In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges, Dirs. - *Do Império Romano ao ano mil*. In *História da vida privada*. 1ª ed. Porto: Afrontamento, 1989. ISBN 972-36-0221-0. vol.1, cap.1, p.20-21.

WEBER, Max – *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 7ª ed. Lisboa: Presença, 2001. ISBN 978-972-23-1218-9.

FILMOGRAFIA

- BERGMAN, Ingmar - *Persona (A máscara)*, 1966.
- BRESSON, Robert – *Pickpocket (O Carteirista)*, 1959.
- BRESSON, Robert – *Un Condamné à mort s'est échappé (Fugiu um condenado à morte)*, 1956.
- CARAX, Leos – *Mauvais sang (Má raça)*, 1986.
- CHAPLIN, Charlie – *City Lights (Luzes da Cidade)*, 1931.
- CHAPLIN, Charlie – *The Circus (O Circo)*, 1928.
- COURANT, Gerard – *Cinématon (Cinématon)*, 1977-2015.
- CROSLAND, Alan – *The jazz singer (O cantor de jazz)*, 1927.
- DE SICA, Vittorio – *Ladri di biciclette (Ladrões de bicicletas)*, 1948.
- DE SICA, Vittorio – *Sciuscià ([?])*, 1946.
- DEMENY, Georges – *Self- portrait (Auto-retrato)* [cronofotografia], 1892.
- DEMILLE, Cecil B. – *The Cheat (A marca de fogo)*, 1915.
- DICKSON, William L. – *Dickson greeting (O cumprimento de Dickson)*, 1891.
- DREYER, Carl T. – *La passion de Jeanne d'Arc (A paixão de Joana d'Arc)*, 1928.
- EISENSTEIN, Sergei M. – *Bronenosets Potemkin (O couraçado Potemkin)*, 1925.
- EISENSTEIN, Sergei M. – *Oktyabr (Outubro)*, 1928.
- EPSTEIN, Jean – *Coeur Fidèle (Coração Fiel)*, 1923.
- EPSTEIN, Jean – *La Chute de la Maison Usher (A queda da casa Usher)*, 1928
- FLAHERTY, Robert J. – *Nanook of the North (Nanuk, o Esquimó)*, 1921.
- FLEMING, Victor – *Dr. Jekyll and mr. Hyde (O médico e o monstro)*, 1941.
- GODARD, Jean-Luc – *Numéro deux (Número dois)*, 1975.
- Griffith – *An Unseen Enemy (Um inimigo escondido)*, 1911.
- GRIFFITH, David W. – *Broken Blossoms (O Lirio Quebrado)*, 1919.
- GRIFFITH, David W. – *Enoch Arden ([?])*, 1911.
- GRIFFITH, David W. – *Intolerance (Intolerância)*, 1916.

GRIFFITH, David W. – *The birth of a nation (O nascimento de uma nação)*, 1915.

GRIFFITH, David W. – *The girl and her trust* ([?]), 1912.

GRIFFITH, David W. – *The Lonedale Operator* ([?]), 1908.

GRIFFITH, David W. – *The miser's hearth* (?), 1911.

LEONE, Sergio – *Il buono, il brutto, il cattivo (O bom, o mau e o vilão)*, 1966.

MARKER, Chris – *La Jetée, (La Jetée)*, 1962.

MONTGOMERY, Robert – *Lady in the Lake (A dama do lago)*, 1947.

MURNAU, F. W. – *Tabu (Tabu)*, 1931.

REIS, António; CORDEIRO, Margarida - *Trás-os-Montes*, 1976.

RENOIR, Jean – *La grande illusion (A grande ilusão)*, 1937.

ROSSELLINI, Roberto – *Europa 51 (Europa 51)*, 1952.

ROSSELLINI, Roberto – *Paisà (A libertação)*, 1946.

ROSSELLINI, Roberto – *Roma città aperta (Roma, cidade aberta)*, 1945.

SMITH, Georges Albert – *Grandma's Reading glass (Lente de leitura da avó)*, 1900.

SMITH, Georges Albert – *The little doctors* ([?]), 1901.

SMITH, Georges Albert – *The sick kitten* ([?]), 1903.

SOKUROV, Alexandr - *Smirennaya Zhizn (Uma vida humilde)*, 1997.

VISCONTI, Luchino – *La terra trema (A terra treme)*, 1948.

VISCONTI, Luchino – *Morte a Venezia (Morte em Veneza)*, 1971.

VISCONTI, Luchino – *Vague stelle dell'orsa Sandra (Estrelas vagas de ursa Sandra)*, 1965.

WILLIAMSON, James – *The big swallow (A grande boca)*, 1901.

Apêndice I



Fig. 1 Metascopias



Fig. 2 - Relações entre homens e animais



Fig. 3 a - Admiração



Fig. 3 d - Amor

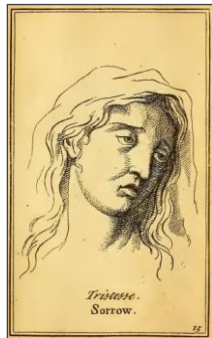


Fig. 3 b - Tristeza



Fig. 3 e - Desejo



Fig. 3 c - Inveja



Fig. 3 f - Ódio



Fig. 4 - Relação Homem/Animal

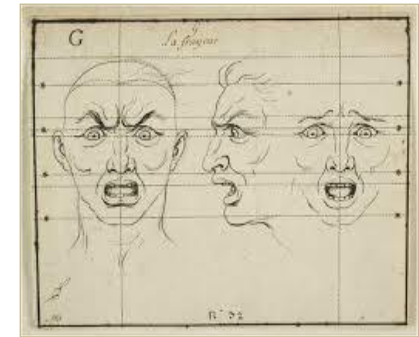


Fig. 5 - Racionalização da forma



Fig. 6 - Rosto fragmentado; sobreposição

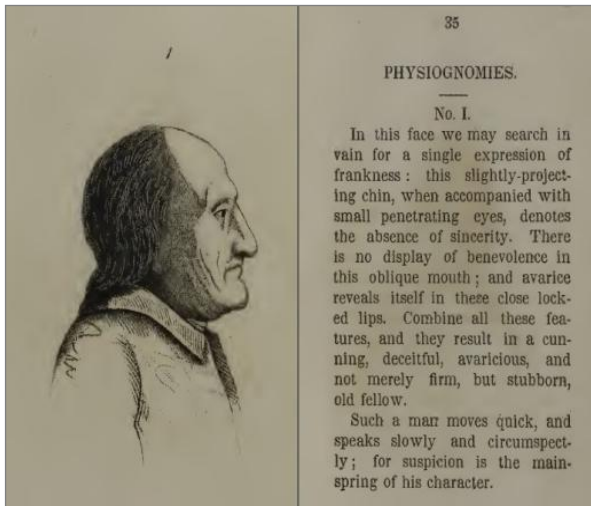


Fig. 7 - Rosto de Homem Honesto

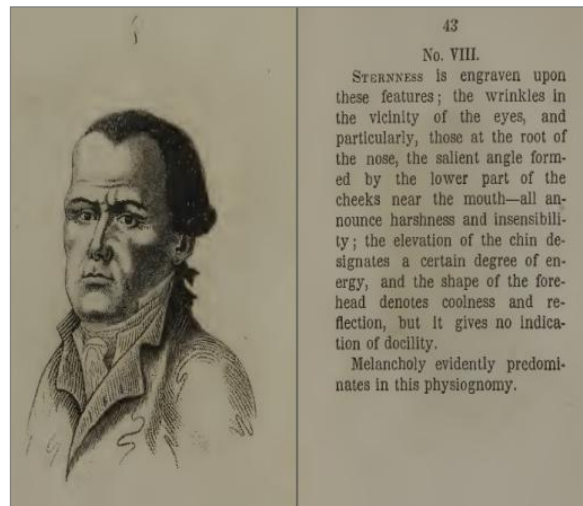


Fig. 8 - Rosto de Homem Severo

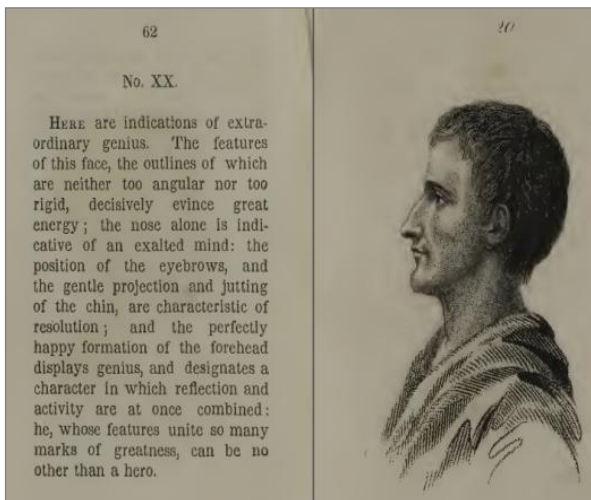


Fig. 9 - Rosto de Homem Genial

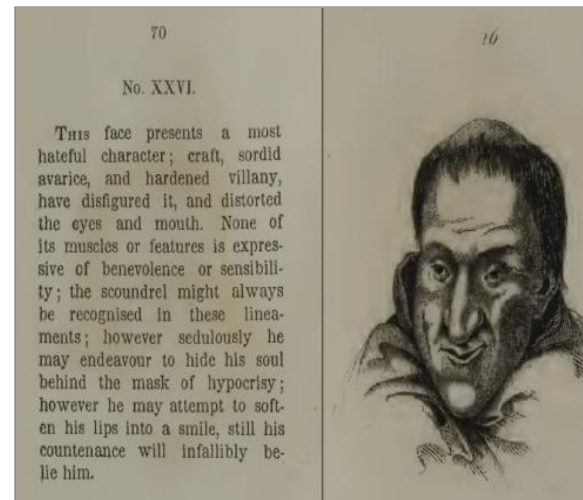


Fig. 10 - Rosto de Homem Desprezível



Fig. 11 a, b - Estudo de Silhuetas



Fig. 12 a, b - Tipos de Homicidas



Fig. 13 - Tipos de Delinquentes Loucos



Fig. 14 - Tipos de Delinquentes Africanos



Fig. 15 - Mulheres Delinquentes Russas



Fig. 16 - Homens e Mulheres Delinquentes Alemãs e Italianos



Fig. 17 - A expressão das Emoções no Homem e no Animal



Fig. 19 - O Cumprimento de Dickson

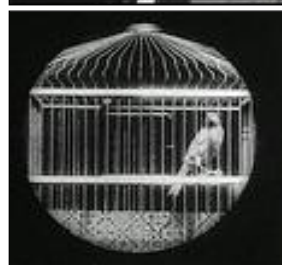


Fig. 19 a, b, c - Lente de Leitura da Avó



Fig. 20 - Sick Kitten

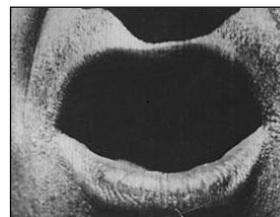


Fig. 21 a, b, c, d - The Big Swallow



Fig. 22 - O Coração do Avaro



Fig. 23 - Enoch Arden



Fig. 24 - A Girl And Her Trust



Fig. 25 a, b, c, d, e, f - A Girl And Her Trust



Fig. 26 a, b, c - The Cheat



Fig. 27 a, b, c, d, e, f, g, h - The Cheat



Fig. 28- Intolerance



Fig. 29 a, b, c - O Couraçado Potemkin



Fig. 30 a - Ingrid Bergman em Dr Jekyll and Mr Hyde



Fig. 30 b - Lilian Gish em Broken Blossoms



Fig. 31 a, b, c, d, e, f - Rostos de Birth Of A Nation

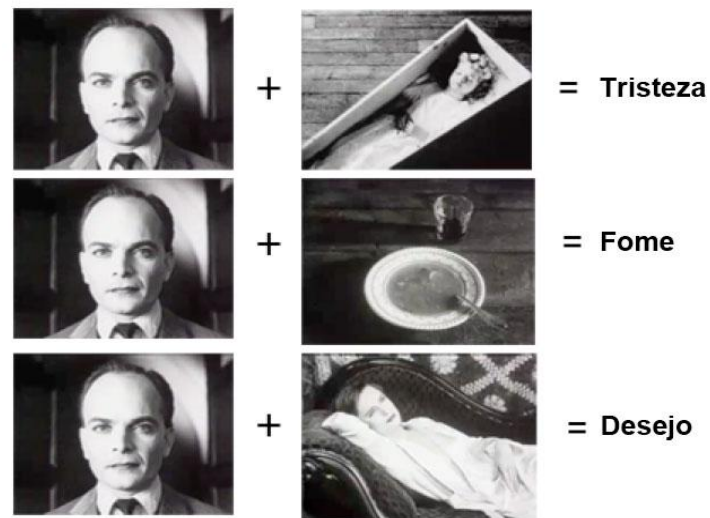


Fig. 32 Efeito Kulechov



Fig. 33 - O Circo



Fig. 33b - City Lights



Fig. 34 - O Cantor de Jazz



Fig. 35, 36 - Dr Jekyll and Mr. Hyde



Fig. 37 a, b - A Queda da Casa Usher



Fig. 37 c, d, e, f - Coração Fiel



Fig. 38 – Painéis de São Vicente (pormenor) (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)



Fig. 39 - Auto-Retrato, G. Demeny



Fig. 40a - Cinématon nº 0 Gerard Courant, 1977



Fig. 40b - Cinématon nº 102 Manoel de Oliveira, 1981



Fig. 40c - Cinématon nº 222 Charlotte Walior, 1982



Fig. 40d - Cinématon nº 2870 Jacques Aumont, 2015



Fig. 41 a, b - A Grande Ilusão



Fig. 42 a, b - Ladrões de Bicicletas



Fig. 43 a, b - Tabu



Fig. 44 - Mauvais Sang



Fig. 45 - O Bom, o Mau e o Vilão



Fig. 47 a, b - Sandra



Fig. 46 - Morte em Veneza



Fig. 48a - Retrato de Ambroise Vollard (1915). Pablo Picasso



Fig. 48b - Homme au Chapeau (1909). Georges Braque



Fig. 49a - Auto-retrato (1969). Francis Bacon



Fig. 49b - Retrato de Lucian Freud (1967). Francis Bacon



Fig. 50 - La Jetée



Fig. 51 a, b - Numero Deux



Fig. 52 a, b - Persona



Fig. 53 - Persona



Fig. 54 - Persona

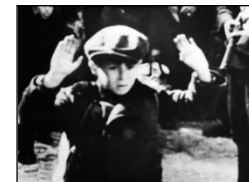


Fig. 55 a, b, c, d, e, f - Persona



Fig. 56 - Plano 1, Sequência A



Fig. 57 - Plano 2, Sequência A



Fig. 58 - Plano 3, Sequência A



Fig. 59 a, b - Plano 2, Sequência B



Fig. 60 a, b - Plano 1, Sequência B



Fig. 61 - Armando e o pai



Fig. 62 - Armando



Fig. 63 - Plano 17, Sequência B



Fig. 66 - Plano 27, Sequência B



Fig. 68 - Plano 31, Sequência B



Fig. 64 - Plano 18, Sequência B



Fig. 65 - Plano 20, Sequência B



Fig. 67 - Plano 29, Sequência B



Fig. 69 - Plano 32, Sequência B



Fig. 70 - Plano 3, Sequência B



Fig. 71 Plano 11, Sequência B

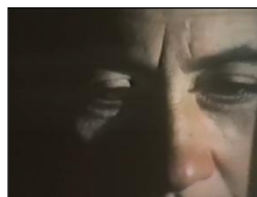


Fig. 72 a, b, c, d, e - Plano 12, Sequência B



Fig. 73 - Plano 13, Sequência B



Fig. 74 - Plano 14, Sequência B



Fig. 75 - Plano 15, Sequência B



Fig. 76 - Plano 33, Sequência B



Fig. 77 - Plano 34, Sequência B



Fig. 78 - Plano 35, Sequência B



Fig. 79 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j - Plano 36, Sequência B



Fig. 80 - Plano 37, Sequência B



Fig. 81 - Plano 38, Sequência B



Fig. 82 - Plano 116, Sequência C



Fig. 83 - Plano 117, Sequência C



Fig. 84 - Plano 118, Sequência C



Fig. 85 - leitura do poema (*haiku*)1



Fig. 86 - leitura do poema (*haiku*)2

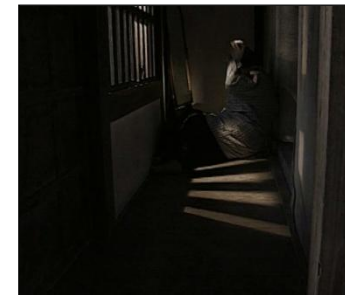


Fig. 87 - Umeno ao espelho 1



Fig. 88 - Umeno ao espelho 2



Fig. 89 - Plano 33, Sequência D

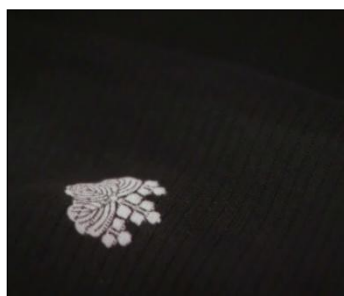


Fig. 90 - Plano 32/33, Sequência D



Fig. 91 - Plano 34, Sequência D

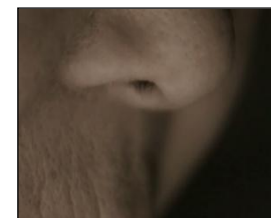


Fig. 92 a, b, c, d, e - Plano 3, Sequência D



Fig. 93 a, b - A Paixão De Joana d'Arc



Fig. 94 - Fugiu Um Condenado À Morte



Fig. 95 - O Carteirista



Fig. 96 - Retrato de um casal de Pompeia, antes de 79 d.C. (Museu Arqueológico, Nápoles)

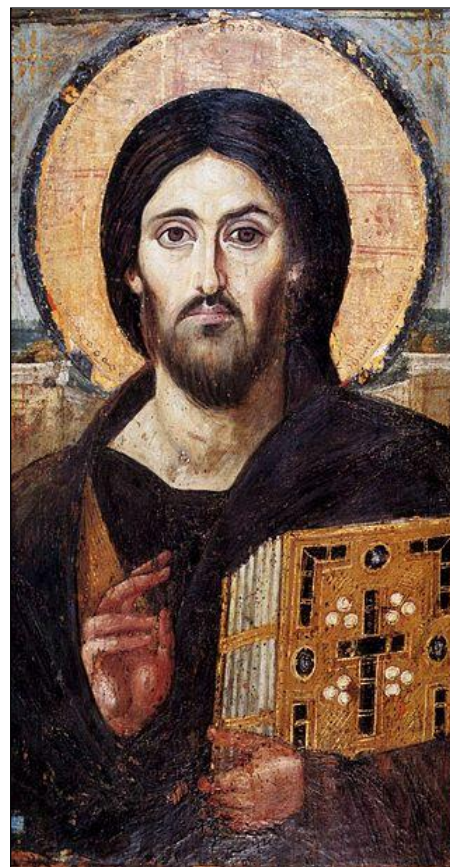


Fig. 97a - Cristo Pantocrator (Sec VI).
(Mosteiro Santa Catarina, Monte Sinai, Egipto)

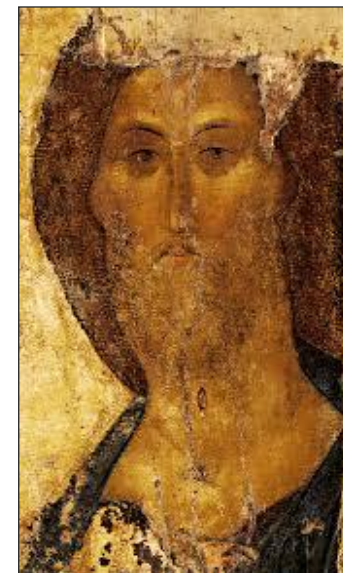


Fig. 97b – Cristo Redentor (1410), de Andrei Rublev. (Galeria Tertyakov, Moscovo)

Apêndice II

Tabela 1. «Trás os Montes» (1976)

Sequência A): *O pastor*. (Descrição plano a plano)

PLANO		IMAGEM			SOM	
Nº	DURAÇÃO (Segundos) TEMPO (Minutos)	DESCRITIVO (Cor/ Movimento/ Conteúdo)	LUGARES + PERSONAGENS	CÂMARA (Grandeza/ Posição)	DIÁLOGOS (In/ Off)	RUÍDOS + MÚSICA
1	43 s (02:34 m)	- Azul.	- Exterior. Dia. Montanhas.	- Plano geral. - Panorâmica esq-dir.	«Anda cá!... Alma do diabo!»	- Guiso ovelhas. Gritos pastor.
2	33 s (03:17 m)	- Ocre/ cinzento. - Pormenores de pinturas rupestres, primeiro manchas, depois desenhos a sépia que sugerem figuras humanas.	- Exterior. Dia. Rochas. Pinturas rupestres.	- Plano de pormenor. - Panorâmica dir-esq. + <i>zoom</i> para a frente.		- Guiso ovelhas.

3	6 s (03:50 m)	<p>- Ocre.</p> <p>- Rosto frontal do pastor, de olhar baixo, sereno, depois liberta um ligeiro sorriso contido.</p>	- Exterior. Dia.	- Grande-plano + ligeiro <i>zoom</i> para trás.		
---	------------------	---	------------------	---	--	--

Tabela 2. «Trás os Montes» (1976)

Sequência B): *A capital*. (Descrição plano a plano)

PLANO		IMAGEM			SOM	
Nº	DURAÇÃO (Segundos) TEMPO (Minutos)	DESCRITIVO (Cor/ Movimento/ Conteúdo)	LUGARES + PERSONAGENS	CÂMARA (Grandeza/ Posição)	DIÁLOGOS (In/ Off)	RUÍDOS + MÚSICA
1 (166)	10 s (68:44 m)	- Azul/ verde. - Armando detém-se a meio da ponte. olha à sua volta (é o olhar do pai a ver o filho a pensar no que vê?).	- Exterior. Dia. Ponte sobre o rio, complexo da plataforma mineira nas margens.	- Plano aproximado de peito. - Fixo (oscilações).		- Vento + rio.
2 (167)	61 s (68:54 m)	- Amarelo/ negro. - Silhuetas de montanhas negras (contra-sol).	- Exterior. Dia.	- Plano geral. - Panorâmica dir-esq.	Off: “El pequeño lugar onde nós nascimos nom queda cerca de la fronteira, antes p’lo contrário. A lonjura e tan grande que nunca ningum de nós foi alhá; tantos são os altos e preinos desertos, tantas as preinadas ricas que teríamos que atravessar. Mas mais longe que la fronteira, se se podem comparar las lonjuras, e mais inda que la fronteira, está la capital. De las llutas de la fronteira recibimos a las vezes algunas novidades, mas de la capital quaise que nada, pôde-se dizer. Quero dizer, de nós, homes del povo, deste llugarito,...	- Vento.

3* (168)	49 s (69:55 m)	- Castanho/ negro. - Homem com capuz castanho (druida) olhar inexpressivo, frontal. Rosto iluminado.	- Interior.	- Plano aproximado de peito. - Fixo.	...e dos outros llugares e llugaricos, porque los empredados del governo tenem bonas comunicaçones com la capital. Al menos pur o que eles dizem, solo puden recibir alguna ordem cada dois ou três meses. Por isso e bem estranho no nosso pequeno lugar e agora me espanteou de nos ver drubar tan quietos e calados com todas las medidas que se toma la capital. Para lla gente deste lugar, la capital e muito mais desconhecida que l'outro mundo todo! E haverá de verdade uma vila onde até perder-se de vista las casas tocan umas nas outras,...
4 (169)	6 s (70:44 m)	- Verde/ azul/ branco. - Paisagem.	- Exterior. Terras cultivadas.	- Plano geral. - Fixo.	...num cacho ainda maior do que do alto dos nossos montes se pode ver,...
5 (170)	12 s (70: 50 m)	- Castanho/ branco. - Mesmo homem, sem o carapuço, no exterior, olhar no horizonte.	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado de peito. Contrapicado. - Fixo.	...e onde os homes se apertam uns acontra os outros?
6 (171)	12 s (71:02 m)	- Cinzento/ negro. - Homem a caminhar (nas minas/barragem?).	- Interior.	- Plano geral. Picado. - Mov. sobre o eixo esq-dir.	E assim que llas gentes deste llugar, este povo vê o seu rei. Este povo nom sabe quem é el rei que agora reina,...
7 (172)	5 s (71:14 m)	- Ocre/ castanho. - A sombra de uma arvore projecta-se sobre a esquina do	- Exterior. Domus Municipalis de Bragança.	- Plano médio. - Fixo.	...e mesmo o nome de la dinastia parece ancerta.

		edifício de pedra.				
8 (173)	7 s (71:19 m)	- Vermelho/ branco/ amarelo. - Criança sentada na palha, com roupas medievais (vermelho) brinca com um carneiro.	- Exterior. Dia.	- Plano americano. (?) - Fixo.	Nos nossos llugares, reis morreram há muito, há muito ano.	
9 (174)	3 s (71:26 m)	- Cinzento. - Pedreira (?); edificio destruído (?).	- Exterior. Dia.	- Plano médio. - Fixo.	Suben al trono, e aquele rei que já nom vive..	
10 (175)	12 s (71:29 m)	- Azul/ verde. - Paisagem com montanhas, arvores, terras.	- Exterior. Dia.	- Plano geral. - Panorâmica esq-dir.	...a nom ser na llenda, acaba de mandar um decreto, uma lei, que el cura nos diz do altar abaixo	
11** (176)	19 s (71:41 m)	- Castanho/ negro/ ocre (pele). - Mesmo homem, com pequenas intermitências luminosas sobre o rosto inexpressivo. (Aproximação do plano 3)	- Interior.	- Grande-plano. - Fixo.	Na capital passoron reis, uns od´pois os outros. Dinastias anteiras acaboron ou cairon, e ad´pois veniram outras. No outro século, la própria capital foi destruída,...	
12	28 s	- Ocre (pele)/ negro (fundo). - Sequencia de rostos	- Interior.	- Plano de pormenor..	...longe della fizeram outra, que também foi destruída, e la antiga foi outra vez alevantada, sem que naide tenha ressentido de nada, disto todo, o nosso pequeno llugar. La	

(177)	(72:00 m)	iluminados de mulheres com olhares baixos (impenetráveis).		- Movimento esq-dir.	nossa maneira de nos governar-mos, aqui, não mudou. Los mais altos funcionário...	
13 (178)	2 s (72:28 m)	- Ocre (pele)/ negro (fundo). - Rostos de crianças a 3/4 olham para fora do quadro (Caravaggio?).	- Interior.	- Plano aproximado de peito. 45° à direita. - Fixo.	...venem sempre de la capital,...	
14 (179)	2 s (72:30 m)	- Ocre (pele)/ negro (fundo). - Mulher com lenço negro, olhar semi-sorridente, frontal.	- Interior.	- Grande-plano. -Fixo com oscilações.	...los del meio, se nom venem de allá, al menos...	
15 (180)	15 s (72:32 m)	- Castanho. - Mesmo druida no, muro de pedra atrás, rosto iluminado pelo sol(?), olhar frontal, depois baixa o olhar subtilmente (como que triste).	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado de peito. Frontal - Fixo (pequenas oscilações).	...venem de fora. Os mais pequenhos, esses são da nossa terra. Nada mudou. E nós, disso nos contentávamos.”	- Interrupção da voz off.
16 (181)	10 s (72:47 m)	- Amarelo/ castanho (sombra). - Crianças a jogar com paus num largo da aldeia, com casas como fundo.	- Exterior. largo da aldeia.	- Plano de conjunto. - Fixo.		- Som «direto».

<p>17 (182)</p>	<p>13 s (72:57 m)</p>	<p>- Cinzento/ negro/ branco. - Mulher (vestida de negro) a fiar, atrás uma parede. Olhar frontal, depois olha para o fora de campo (à esq.).</p>	<p>- Exterior. Dia.</p>	<p>- Plano aproximado de peito. - Fixo (pequenas oscilações).</p>	<p>Off de criança: “1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13” (A voz do rapaz parece a do filho que lê a carta do Casal Ventoso à mãe)</p>	<p>- Som off das crianças a brincar.</p>
<p>18 (183)</p>	<p>7 s (73:10 m)</p>	<p>- Branco/ cinzento. - Criança em cima de uma fachada de um edifício branco (pombal?) coloca os braços num dos pequenos janelucos.</p>	<p>- Exterior. Dia.</p>	<p>- Plano médio. - Fixo (pequenas oscilações).</p>		<p>- Som off das crianças a brincar</p>
<p>19 (184)</p>	<p>13 s (73:17 m)</p>	<p>- Cinzento/ ocre/ branco/ negro. - Três mulheres vestidas de negro, a mais idosa sentada ao fundo, frontalmente, no centro da imagem. Outra em segundo plano encostada à parede (à direita), de perfil outra em primeiro plano, de perfil, à esquerda, a fiar (a mesma que aparece no plano 17). A que está em primeiro plano deixa cair o linho, a que está em segundo plano desata a correr, com os braços levantados, a mais idosa</p>	<p>- Exterior. Dia.</p>	<p>- Plano de conjunto. - Fixo.</p>		<p>- Som off das crianças a brincar</p>

		levanta-se.				
20 (185)	4 s (73:30 m)	- Cinzento/ negro/ branco. - De um estábulo sai uma vitela a correr (esq-dir), sai de campo. As crianças no largo afastam-se.	- Exterior. Dia.	- Plano de conjunto. - Movimento à esquerda e <i>zoom</i> para trás.		- Som das crianças a brincar
21 (186)	7 s (73:34 m)	- Cinzento/ ocre/ branco /negro. - (Aproximação do plano 19). No seguimento da cena das mulheres de negro, a mais idosa (curvada) dirige-se frontalmente, apanha o linho e encosta-o à parede.	- Exterior. Dia.	- Plano de pé. - Fixo + movimento. dir-esq descendente.		- Som off das crianças a brincar
22 (187)	4 s (73:41 m)	- Cinzento (granito)/ azul/ negro/ ocre. - Uma mulher (a segunda do plano 19?) corre pelas ruas da aldeia, do centro-esq. de costas, ao fundo dobra a esquina de uma casa, sai de campo.	- Exterior. Dia.	- Plano médio. - Fixo (pequenas oscilações).		- Som off das crianças a brincar.
23	3 s	- Cinzento (granito)/ azul/ negro/ ocre.	- Exterior. Dia.	- Plano médio. - Fixo (pequenas		

(188)	(73:45 m)	- Mulher de negro (idosa) aproxima-se, da dir-esq, por entre as casas da aldeia.		oscilações).		
24 (189)	8 s (73:48 m)	- Cinzento/ negro/ branco. - Mulher (a segunda do plano19) acarinha uma criança que está a chorar numa escaleira de uma casa.. Idosa (do plano 23) aproxima-se da criança.	- Exterior. Dia.	- Plano de pé. 45° à esq. - Fixo (pequenas oscilações).		
25 (190)	4 s (73:56 m)	- Cinzento/ negro/ branco. - Plano mais aproximado da mesma cena. A mulher que estava na escaleira desce as escadas e sai de campo. A idosa aproxima-se para acarinhar a criança, consola-a, começa a cantar para a criança.	- Exterior. Dia.	- Plano americano. - Fixo.	Idosa :“não é nada, não é nada”.	In: «galandum galandaina»
26 (191)	8 s (74:00 m)	- Cinzento/ negro /c. laranja. - Criança a chorar, com as mãos sobre o rosto.	- Exterior. Dia.	- Grande-plano. - Fixo com ligeiro zoom atrás e movimento ascendente.		

27 (192)	20 s (74:08 m)	- Negro/ ocre (pele)/ branco. - Idosa consola a criança enquanto canta, olhar baixo, depois olha para a câmara, frontalmente.	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado de peito. - Fixo (pequenas oscilações).	Off: «galandum galandaina»	
28 (193)	4 s (74:28 m)	- Várias cores. - Pauliteiros a dançar (rostos).	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado. - Em movimento.	Off: «galandum galandaina»	
29 (194)	5 s (74:32 m)	- Branco/ castanho/ amarelo. - Pés em movimento.	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado. - Em movimento.	Off: «galandum galandaina»	
30 (195)	50 s (74:37 m)	- Amarelo/ azul/ verde/ branco. - Pauliteiros ao centro da imagem com montanhas em seu redor.	- Exterior. Dia.	- Plano geral. - Fixo.	Fim. Off: «galandum galundaina»	- Musica pauliteiros.
31 (196)	12 s (75:27 m)	- Amarelo/ castanho/ azul. - Druida sentado no chão de ervas (amarelo), frontal, olha para fora de campo, inexpressivo.	- Exterior. Dia.	- Plano de pé. - Fixo.		- Musica pauliteiros.

32 (197)	25 s (75:39 m)	- Amarelo/ castanho/ azul. - Druida de costas, sentado. Campos e montanhas a perder de vista. (Contracampo plano 31)	- Exterior. Dia.	- Plano geral. - Fixo + panorâmica dir-esq.		- Musica pauliteiros.
33 (198)	57 s (76:04 m)	- Amarelo/ cinzento/ azul/ negro. - Estrada de alcatrão ao centro, em perspectiva. Um homem vestido de negro (figura misteriosa) vem ao longe, pela berma da estrada a galope de um cavalo, dirige-se frontalmente, até ao centro.	- Exterior. Dia.	- Plano geral. - Fixo (pequenas oscilações).		- Som do galope.
34 (199)	4 s (77:01 m)	- Castanho/ amarelo/ verde. - Rosto de Druida inexpressivo frontal, olha para fora de campo.	- Exterior. Dia.	- Plano aproximado de peito. - Fixo.		
35 (200)	35 s (77:05 m)	- Amarelo/ cinzento/ azul/ negro. - Druida caminha, dirigindo-se frontalmente, pela estrada anterior, cabisbaixo, olhar frontal.	- Exterior. Dia.	- Plano americano. (converte-se num Plano aproximado de peito). - Fixo (pequenos movimentos).	Retoma a voz off : “E é isto el que este pova fay das memórias del passado: las de agora cofunde-las com os mortos.	

<p>36 (201)</p>	<p>125 s (77:40 m)</p>	<p>- Castanho/ cinzento/ azul.</p> <p>- Sequencia de rostos inexpressivos (olhar frontal para a câmara) encostados às paredes e janelas do edifício, no interior. Druidas: primeiro uma criança, depois algumas mulheres, depois os homens e rapazes. Mineiros com capacete (?). Pastores.</p>	<p>- Interior. Dia. Druidas, pastores, mineiros.</p> <p>- Domus Municipalis de Bragança.</p>	<p>- Plano aproximado de tronco/ Plano aproximado de peito (oscilação).</p> <p>- Panorâmica dir-esq.</p>	<p>El povo no geral, nada sabe de todas las leis. Las leis são segredo del pequeno tagalho de nobres que nos governam. Que cousa tan dura e ser governado por leis que nom conhecemos! Já nom falo agora pela maneira, ou maneiras, como elles lhes torcem para onde queiran e melhor lhes convém, e também dos males destas torcedelas, só para estes (es)colhidos, como prejuízo de toda la nação. Diz-nos la antig'idade que las leis existem e existiram sempre como um segredo, solo confiado aos poderosos, e als nobres, solo als grandes, e solo para seu proveito...mas isto num (lhe) é nim pode ser mais que cousa antiga.</p> <p>Essas leis que nós buscamos com paciencia, e que desconhecemos e queremos adivinhar desde la mais vilha antig'idade,...</p>	
<p>37 (202)</p>	<p>5 s (79:45 m)</p>	<p>- Amarelo/ azul/ verde/ branco.</p> <p>- Torre alta ergue-se no cume de um monte, ao longe, com paisagem à sua volta.</p>	<p>- Exterior. Dia.</p>	<p>- Plano geral.</p> <p>- Fixo.</p>	<p>...nada mais são do que puras imaginações</p>	
<p>38**** (203)</p>	<p>4 s (79:50 m)</p>	<p>- Ocre (pele)/ negro (fundo).</p> <p>- Rosto do druida, inexpressivo, olhar frontal, com intermitências luminosas. (Remete para o plano 3 e 11, mais aproximado).</p>	<p>- Interior.</p>	<p>- Muito-grande-plano.</p> <p>- Fixo.</p>	<p>Talvez que na verdade, ellas nim sequer existan”</p> <p>(fim de voz off).</p>	

39 (204)	11 s (79:54 m)	- Fios de tear, mulher a trabalhar nele (mãos).	- Interior.	- Plano de pormenor (converte-se num plano aproximado de tronco). - Movimento. ascendente + <i>zoom</i> para trás.		
--------------------	-------------------	---	-------------	---	--	--

Tabela 3. «Uma vida humilde» (1997)

Sequência A): *A refeição de Umeno.* (Descrição plano a plano)

PLANO		IMAGEM			SOM	
Nº	-DURAÇÃO (segundos) -TEMPO (minutos)	DESCRIPTIVO (Cor/ Movimento/ Conteúdo)	LUGARES + PERSONAGENS	CÂMARA (Grandeza/ Posição)	DIÁLOGOS (In/ Off)	RUÍDOS + MÚSICA
116	39 s (58:21 m)	- Ocre/ laranja. - Umeno sentada, rosto iluminado. Retira lentamente a tampa de uma chávena de chá (?), pega nela com as duas mãos, levanta-a. Antes de beber, assopra para arrefecer o chá, depois bebe.	- Interior. Idosa.	- Plano aproximado de tronco. - Fixo.		- Chuva. -Vento. -Respiração.
117	14 s (59:00 m)	- Ocre/ laranja. - <i>Cut in</i> do plano anterior. Umeno bebe o chá, depois coloca a chávena na mesa.	- Interior. Idosa.	- Muito-grande-plano. - Fixo. Ligeiramente desfocado + <i>ralenti</i> (desacelaramento)		- Chuva. -Vento. -Respiração + som da ingestão do chá.

<p>118</p>	<p>50 s (59:14 m)</p>	<p>- Ocre/ laranja.</p> <p>- O rosto da idosa vacila entre a iluminação e a obscuridade. Permanecendo maioritariamente na obscuridade. Coloca a tampa na chávena. Faz uma saudação para a câmara, inclinando o tronco e a cabeça. Fixa o seu olhar frontalmente, dirigindo-se para a objectiva. Sustem o seu olhar por instantes, uma pequena expressão facial percorre o seu rosto, a seguir detém-se, volta à neutralidade, baixa o olhar. Compõe as suas vestes.</p>	<p>- Interior. Idosa.</p>	<p>- Plano aproximado de tronco.</p> <p>- Fixo + pequeno movimento ascendente. <i>Ralenti</i> mais acentuado.</p>	<p>«Parecia que queria dizer-me alguma coisa, mas ficou em silêncio...Eu também fiquei em silêncio.</p> <p>É tempo de começar a minha viagem.»</p>	<p>- Chuva.</p> <p>-Vento acentua-se lentamente.</p> <p>-Respiração. Som das vestes.</p> <p>-Ondas do mar a aproximar-se.</p> <p>-Pequenos sons pontuais indecifráveis.</p>
-------------------	---------------------------	---	---------------------------	---	--	---

Tabela 4. «Uma vida humilde» (1997)

Sequência B): *Quimono fúnebre*. (Descrição plano a plano)

PLANO		IMAGEM			SOM	
Nº	DURAÇÃO (segundos) TEMPO (minutos)	DESCRIPTIVO (Cor/ Movimento/ Conteúdo)	LUGARES + PERSONAGENS	CÂMARA (Grandeza/ Posição)	DIÁLOGOS (In/ Off)	RUÍDOS + MÚSICA
1 (80)	9 s (40:43 m)	- Sépia. - Traça, em movimento, bate as asas.	- Janela (canto).	- Plano de pormenor. - Fixo.		- Lume a arder + pessoas a conversar (som quase imperceptível). - Bater de asas mecanizado. - Pássaros.
2 (81)	14 s (40:52 m)	- Sépia. - A idosa ao fundo, de frente para uma janela que dá para o exterior, no lado esquerdo da imagem, numa divisão, ocupa- se com os seus afazeres.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pé. - Fixo.		- Lume a arder + pessoas a conversar (som quase imperceptível). - Corvo a grasnar. - Pássaros.

3 (82)	70 s (41:06 m)	- Sépia. - Pormenor do cabelo, testa, olhos, nariz e boca.	- Idosa.	- Plano de pormenor. - Movimento descendente.		- Lume a arder + pessoas a conversar (som quase imperceptível). - Respiração humana. - Corvo a grasnar. - Pássaros. - Vespas. - Som avião.
4 (83)	17 s (42:16 m)	- Sépia/ cinzento. - A imagem parece ser um reflexo de outra superfície. Ligeiramente desfocada. - Mãos da idosa a aquecer num braseiro.	- Idosa.	- Grande-plano. - Fixo (ligeiro movimento).		- Vespas. - Avião.
5 (84)	3 s (42:33 m)	- Sépia/ cinzento. - Olho da idosa.	- Idosa.	- Plano de pormenor. - Fixo (ligeiro movimento).		- Vespas. - Som metálico.
6	15 s	- Cinzento.		- Plano de pormenor.		- Vespas.

(85)	(42:36 m)	- Vespas saem de um pequeno buraco, no solo. Sobreposição da imagem seguinte, <i>cross dissolve</i> lento.		- Fixo (ligeiro movimento).		- Som metálico.
7 (86)	41 s (42:51 m)	- Cinzento/ branco. - Nevoeiro em volta da casa (lado esquerdo da imagem), de arvores e vegetação difusa. Nevoeiro em movimento vai-se sobrepondo enquanto nova imagem sobre o plano.	- Exterior. Noite. Paisagem + Casa.	- Plano geral. - Fixo.		- Vespas. - Som metálico. - Vento. - Trovão. - Chuva.
8 (87)	62 s (43:32 m)	- Cinzento/ branco/ negro. - Nevoeiro em movimento, dilui-se e deixa visualizar um pinhal. A imagem vai escurecendo lentamente à medida que o nevoeiro se dissipa.	- Exterior. Noite. Paisagem.	- Plano geral. - Fixo (ligeira oscilação).		- Vento. - Trovão. - Chuva. - Pássaros.
9 (88)	10 s (44:34)	- Sépia/ cinzento. - Idosa com as mãos no braseiro (inversão da imagem 4, mais afastada), parece ter adormecido.	- Idosa.	- Plano aproximado de tronco. - Fixo, com ligeira oscilação. - <i>Ralenti</i> .		- Pássaros.

10 (89)	15 s (44:44 m)	- Verde. - Um homem numa mota afasta-se.	- Exterior. Cerca de madeira + caminho de terra + arvoredos.	- Plano médio. - Fixo.		- Pássaros. - Mota (aproxima-se do primeiro plano). - Galo.
11 (90)*	6 s (44:59 m)	- Sépia/ cinzento. - Idosa com as mãos no braseiro, acorda retira as mãos. Aproximação e deslocação da imagem ligeiramente à esquerda, em função do plano 4 e 9.	- Interior. Casa. Idosa.	-Plano aproximado de peito. - Fixo.		- Pássaros. - Respiração humana.
12 (91)	54 s (45:05 m)	- Ocre (pele). - Mãos tentam colocar uma linha numa agulha.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. - Fixo (ligeiro movimento sobre o eixo).		- Respiração humana. - Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
13 (92)	7 s (45:59 m)	- Ocre (pele). - Rosto a 3/4 inclinado à esquerda. Nariz ao centro.	- Interior. Casa. Idosa.	- Muito-grande-plano. - Fixo (ligeira oscilação).		- Respiração humana. - Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
14	48 s	- Ocre (pele)/ branco/ negro. - Mãos a coser com linha e	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. Picado.		- Respiração humana.

(93)	(46:06 m)	agulha um tecido branco com riscas finas. Fundo escuro.		- Fixo (ligeira oscilação).		- Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
15 (92)	7 s (46:54 m)	- Ocre (pele). - Rosto a 3/4 inclinado à esquerda. Nariz ao centro. Humedece a ponta dos dedos.	- Interior. Casa. Idosa.	- Muito-grande-plano. - Fixo (ligeira oscilação).		- Respiração humana. - Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
16 (94)	19 s (47:01 m)	- Sépia. - Idosa de costas, sentada no chão sobre os pés, com o corpo inclinada à esquerda e debruçada para a frente.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado. - Fixo. <i>-Ralenti.</i>		- Respiração humana. - Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
17 (95)**	9 s (47:20 m)	- Cinzento. - Braseiro + mãos a retirar uma espátula das cinzas. (Aproximação da imagem 9)	- Interior. Casa. Idosa	- Grande-plano. - Fixo.		- Relógio de pendulo. - Espátula (som destacado).
18 (96)	52 s (47:29 m)	- Negro/ ocre. - Espátula + mãos a trabalhar num tecido negro.	- Interior. Casa. Idosa.	- Muito-grande-plano. Picado. - Fixo (ligeiro movimento).		- Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
19	11 s	- Cinzento.	- Interior. Casa. Idosa.	- Grande-plano.		- Relógio de pendulo.

(95)	(48:21 m)	- Braseiro + mãos a colocar uma espátula nas cinzas. (Aproximação da imagem 9)		- Fixo.		- Espátula (som destacado).
20 (97)	7 s (48:32 m)	- Ocre/ negro. - Insecto negro sobre fundo ocre.	- Interior. Casa.	- Muito-grande-plano. Picado - Fixo.		- Inseto (som agonizante).
21 (98)	13 s (48:39 m)	- Ocre/ negro. - Insecto negro no chão, em movimento.	- Interior. Casa.	- Plano aproximado. (?) Picado. - Fixo.		- Passos.
22 (99)	23 s (48:52 m)	- Sépia. - Idosa de costas, a coser tecido.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado. (?) - Fixo. 40 °.		- Objetos (costura?).
23 (92)	7 s (49:15 m)	- Ocre (pele). - Rosto a 3/4 inclinado à esquerda. Nariz ao centro. Humedece a ponta dos dedos.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. - Fixo (ligeira oscilação).		- Respiração humana. - Corvo (quase impercetível). - Objetos (costura?).
24 (100)	28 s (49:22 m)	- Sépia. - Idosa a trabalhar num tecido negro. Uma gaveta aberta, a	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado. Muito picado. - Fixo.		- Lume a arder. - Objetos (costura?).

		partir de onde coloca uma corda presa ao tecido. Costura.				
25 (99)	22 s (49:50 m)	- Sépia. - Idosa de costas, a coser tecido.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado. (?) - Fixo. 40 °.		- Lume a arder. - Objetos (costura?). - Cuco.
26 (101)	7 s (50:12 m)	- Ocre (pele). - Rosto a 3/4 inclinado à esquerda. Nariz ao centro. Humedece a ponta dos dedos. (Inversão imagem 92)	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. - Fixo (ligeira oscilação).		- Lume a arder. - Objetos (costura?). - Cuco. - Respiração humana.
27 (102)	11 s (50:19 m)	- Negro/ ocre. - Espátula + mãos a trabalhar num tecido negro.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. Picado. - Fixo (ligeiro movimento).		- Objetos (costura?) - Cuco.
28 (103)	34 s (50:30 m)	- Negro/ castanho. - Pedaco de madeira preso à mesa, corda branca presa ao tecido negro + mãos a costurar.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano de pormenor. - Movimento vertical ascendente.		- Relógio de pendulo. - Objetos (costura?).
29	23 s	- Sépia.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado.		- Relógio de pendulo.

(99)	(51:04 m)	- Idosa de costas, a costurar o tecido.		(?) - Fixo. 40 °.		- Objetos (costura?).
30 (104)	33 s (51:27 m)	- Cinzento. - Rosto de perfil, ligeiramente desfocado.		- Plano de pormenor. 55°. - Fixo (pequenos movimentos).		- Relógio de pendulo. - Objetos (costura?). - Respiração humana.
31 (94)	20 s (52:00 m)	- Sépia. - Idosa de costas, sentada no chão sobre os pés, com o corpo inclinada à esquerda e debruçada para a frente.	- Interior. Casa. Idosa.	- Plano aproximado. (?) - Fixo.		- Relógio de pendulo. - Objetos (costura?). - Respiração humana. - Vespas.
32 (105)	38 s (52:20 m)	- Negro. - Tecido negro com símbolo branco.		- Plano de pormenor. - Movimento. ascendente, esq-dir + Fixo.		- Relógio de pendulo. - Mar (ondas a aproximarem-se [?]).
33 (106)	22 s (52:58 m)	- Sépia. - Rosto frontal, olhar baixo (pensativo).	- Interior. Casa. Idosa.	- Grande-plano. - Fixo (pequena oscilação).		- Água. - Navio. - Grilo. -Pássaros.

34 (105)	14 s (53:20 m)	- Negro. - Tecido negro com símbolo branco. <i>Cross dissolve</i> .		- Plano de pormenor. - Fixo.		- Água. - Pássaros. - Grilo. - Navio.
35 (107)	22 s (53:34 m)	- Sépia. - Fotografia a preto e branco de uma rua em perspectiva, com enfeites festivos no superior. Pessoas na rua com guarda-chuvas, vestidas todas com quimonos.		-Plano de conjunto - Fixo.		- Água. - Pássaros. - Grilo. - Respiração humana. - Objetos (costura).

Nota: No respeitante à escala de planos, deparamo-nos com variadas classificações possíveis. Neste particular, optamos por um quadro que evitasse os estrangeirismos comuns que são utilizados em Portugal. Assim, o quadro com a escala de planos utilizado nas tabelas foi aquele elaborado e corrigido a partir do de António de Macedo (1959), e que está disponível em: MARNER, Terrence – *A realização cinematográfica*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. p 87,201.

