Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume II

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume II

ESTC EDIÇÕES
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA | INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Editora *online* em acesso aberto

ESTC edições, criada em Dezembro de 2016, é a editora académica da Escola Superior de Teatro e Cinema, destinada a publicar, a convite, textos e outros trabalhos produzidos, em primeiro lugar, pelos seus professores, investigadores e alunos, mas também por autores próximos da Escola. A editora promove a edição *online* de ensaio e ficção.

Editor responsável: João Maria Mendes, Presidente da ESTC.
Articulação com as edições da Biblioteca da ESTC: Luísa Marques, bibliotecária.
Editor executivo: Roger Madureira, Gabinete de Comunicação e Imagem da ESTC.
Secretariado executivo: Rute Fialho.

Avenida Marquês de Pombal, 22-B
2700-571 Amadora PORTUGAL
Tel.: (+351) 214 989 400
Telm.: (+351) 965 912 370 · (+351) 910 510 304
Fax: (+351) 214 989 401
Endereço electrónico: estc@estc.ipl.pt

Título : **Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa - vol II**
Autor **: João Maria Mendes**
Série: Ensaio

ISBN
978-972-9370-32-8

Citações do texto:
MENDES, João Maria (2018), *Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa - volume II* -
Amadora, ESTC Edições, disponível em <www.estc.ipl.pt>.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.
https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra, fora do âmbito da licença BY-NC-ND da Creative Commons, carece de expressa autorização do autor. Os textos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

© João Maria Mendes e herdeiros
Edição electrónica: ESTC, Gabinete de Comunicação e Imagem, Roger Madureira.
Concepção gráfica: ESTC EDIÇÕES.
Imagem de capa: a partir de fotograma de *Bis ans Ende der Welt* (*Até ao fim do mundo*), Wim Wenders, 1991.

Apresentação

SENTIDOS FIGURADOS I E II é uma só obra publicada em dois volumes.

No primeiro volume ocupei-me de questões relativas às relações entre o cinema e as artes que o precederam, da sua situação como arte da *collage* e da *bricolage* mas também como vasto aparelho sociocultural e por isso poderosamente ideológico, da transferência de conteúdos e formas interartes, da definição "ontológica" daquilo a que chamamos filme, da importância progressivamente maior do "maravilhoso verdadeiro" no jogo entre as três ordens da realidade de Watzlawick e finalmente, num mais vasto capítulo, dos diversos tipos de narratividades que encontramos no cinema na sua relação com a literatura e o drama, com as artes plásticas e com as demais artes de cena — e, naturalmente, com a política e com a "vida". Este capítulo sobre as narratividades no cinema e suas cercanias é porventura aquele onde, de modo mais prático e aplicado, se exprime o conjunto de questões colocadas no primeiro volume desta reflexão.

Neste segundo volume, a mesma reflexão desdobra-se em estudos de casos: o de Andrei Tarkovski, o do relacionamento entre filosofia e cinema, o das intermedialidades na sua relação com o território dos estudos interartes, o das tradições de fechamento e de não-fechamento das obras de arte, o das relações entre utopia, eucronia e distopia no cinema, o da cyborguização no mundo e nas artes contemporâneas. Dois estudos abordam a relevância da tradição cristã na figuração artística, no território semi-mítico a que continuamos a chamar Europa, e que nos nossos dias se tornou, sobretudo por razões políticas, no último e fragilizado reduto do que durante mais de um século chamámos "Ocidente". Os últimos estudos de caso deste segundo volume abordam o conceito de "escola portuguesa" de cinema à luz de diversos filmes portugueses. Reedita-se também, "para memória futura", uma entrevista feita em 1985 aos cineastas António Reis e Margarida Cordeiro.

A bibliografia que lista os autores e textos citados no conjunto da obra publica-se a fechar este segundo volume.

João Maria Mendes, Quinta da Alagoa, Páscoa de 2018 ■

Índice do Volume II

363 **6. Tarkovski: a Grande Mãe Rússia na European Art House**
366 Quatro livros de referência
367 O reconhecimento de Bergman
368 Obsessões e figuras
369 C*ontinuum* de registos
371 Imagens *versus* símbolos
372 Contra Eisenstein e a montagem
372 Da narrativa fragmentada ao *plot* minimalista
375 Histórias de financiamento e de censura
376 *Solaris:* as pressões de Lem e do Goskino
380 *O espelho*
381 *Stalker* e *Nostalghia*
383 *O Sacrifício*
385 Segunda consagração
386 Nota

387 **7. Filmes que filosofam**
390 Quatro desafios de Lyotard
392 A paisagem da reflexão
393 Antigo e novo estado da arte
395 "Em que se tornam as coisas nos filmes"
396 Greenaway e a "tirania do texto"
397 Rancière e as imagens pensantes
401 Didi-Huberman, imagens e tempo
403 O *Jaime* de António Reis e Margarida Cordeiro
405 Do Mediterrâneo ao Danúbio
406 Espelhamentos e adaptações
408 Argumentários e seus *explananda*
408 Perceptos, conceitos, funções
410 A leitura de José Gil e de Raymond Bellour
413 Cavell e a filosofia no quotidiano
415 Elsaesser e o melodrama
416 Um intenso desejo minoritário

419 **Anexo 1: Da figuração abstracta**
420 Naturalismo abstracto
422 Exercícios de despaisamento
422 Margens e centro em Noronha da Costa
423 Dar figura ao que o olho não vê
424 Entre Kandinsky e Malevich
425 **Anexo 2: Um cinema de ideias**
426 *El Tercer Cine*
428 A fogueira do *western*
429 Notas

430 **8. As intermedialidades e o cinema**
432 Campos de aplicação
435 Uma comunidade de conceitos
436 Intermedial, intermediático
438 Um texto de Gaudreault e Marion
439 Objectos multi-suportes
440 Remediação e seu universo
442 O estado da arte
443 As novas *Gesamstkunstwerken*
445 As *Transmediagesamstkunstwerken*
446 A herança de Tolkien e de Frank Baum
447 Notas

448 **9. O teatro intermedial**
449 Arquitectura e espaços cénicos
451 A nova ludicidade tecnológica
454 Ambivalências e hesitações
456 A diversidade das presenças
456 O "teatro cinematográfico"
458 O fascínio das tecno-ciências
460 O dedo real na ferida virtual
461 Imersos na transição ansiosa

462 **Anexo 1: *Excursus* em tempestade**
464 Notas

465 **10. Cinema e estudos interartes**
466 Os primitivos
468 «*Un média naît toujours deux fois*»
469 Pintura e cinema em Bazin
471 Centralidade de J.-L. Godard
474 *Pierrot le fou:* desvio pelo planalto interartes
478 O picturalismo de Antonioni
481 A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano
482 Uma América pós-*film noir*
484 O pintor e o seu modelo: *La belle noiseuse*
487 Imagens mentais e espelhos de Borges
488 O *Aleph* e o espelho de Merlin
489 Migração, aculturação
491 Os *home theaters*
491 Um diferendo sobre a teoria
494 Um mal-estar institucional
495 Almodóvar e a Internet
497 Notas

498 **11. Fim dos fins e fechamento da obra**
499 Exclusão de partes
500 Uma questão de "prática"
502 Corporações e academias
504 Uma certa ideia de acabamento
507 O peso dos cânones
508 Um clássico moderno: Eco e a obra aberta
509 A tradição do inacabamento
512 Papel dos modernismos
514 Um traço da modernidade
516 Notas

517 **12. Utopia • eucronia • distopia**
518 Utopia/euforia e distopia/disforia
519 A eucronia de Mercier
520 A perversão dos benfeitores
521 A felicidade imposta
522 Situacionistas e cinema aromático
522 Centralidade do *pharmakón*
523 Inventário fílmico
525 Notas

526 **13. O *cyborg* em seu ecossistema**
529 O novo *sensorium* tecno-científico e as suas imagens
531 A interacção homem-máquina em Schuhl e Moscovici
534 Fantasmas de auto-destruição
536 Corpos extremos
537 Casamentos para a vida
538 Virtualização da experiência
539 Dádivas perturbadoras
540 Micro-adenda sobre o humanismo

541 **14. Facialidades e *acheiropoietos***
544 A obsessão de figurar o infigurável
545 A doutrina de Niceia II
546 Jesus: invenção do protótipo icónico
548 Frontalidade

549 Estádio do espelho, *Gaze*
550 Temas e personagens
551 Papel dos *acheiropoietos*
553 *Non si vede affato niente*
554 Agrafagem aos nomes
554 Aura, técnica, estética
556 *Præfigurare, defigurare*
557 Relações com a *mimesis*
559 As *real presences*
560 *Parousia:* passados e futuros presentes

562 15. Facialidades, fotografia, cinema
562 Uma aventura em Arles
564 A frontalidade chega ao cinema
566 Máquinas de quatro olhos
569 Fundos e paisagens
569 Passagem por Lévinas
571 Agamben e as singularidades quaisquer
573 Câmara clara e seus objectos
574 Vertigem do movimento
576 Passado, morte, ressurreição
578 Novos trabalhos da figuração

580 16. A "escola portuguesa" de cinema
583 O "novo cinema" e os anos Gulbenkian
589 Os filmes do PREC
591 O papel de Fernando Lopes e de A. - P. Vasconcelos
592 Um novo estado da arte
593 Escola Portuguesa: génese do conceito
596 *Trás-os-Montes* e *Amor de Perdição*
597 Estreias e recepção de *Trás-os-Montes*
599 A "geração de 80"
600 A "geração de 90" e os "novíssimos"
601 Revisão e reescrita: a "*School of Reis*"
602 "Escola portuguesa" e Escola de Cinema
604 Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis
609 Identificação de uma fileira
613 O presente e o futuro
615 Notas

616 **Anexo 1: António Reis e Margarida Cordeiro • uma entrevista de Maio de 1985**
618 O esplendor da obra
618 Compulsão
619 Intimismo
620 Nota
621 **Anexo 2: Quatro filmes portugueses**
622 *A vida invisível*, Vítor Gonçalves (2013): anos que passam como horas
628 *E agora? Lembra-me*, de Joaquim Pinto (2013): O que faço eu aqui
634 *Tabu* (2012): viagem de Miguel Gomes a um paraíso perdido
638 *Deste lado da ressurreição* (2011): viagem de Joaquim Sapinho ao pietismo flagelante

643 Bibliografia dos Volumes I e II: autores e textos citados

675 Obras publicadas de João Maria Mendes

6 Tarkovski: a Grande Mãe Rússia na *European Art House*

> "Nunca estabeleci paralelos entre mim e outros artistas actuais. Sempre me senti mais próximo de autores do séc. XIX. Se pensarmos em Tolstoi, Dostoievski, em outros do mesmo círculo, Tchekhov, Turgueniev, Lermontov, (...) percebemos quão únicas foram as suas vidas e quão próximas as suas obras estão dessas vidas, dos seus destinos".
>
> Tarkovski, Entrevista de Estocolmo, 1985.

> "O que (...) redime o obscurantismo ideológico de Tarkovski é o seu materialismo cinematográfico, o impacto físico directo da textura dos seus filmes. Os filmes de Tarkovski estão impregnados da forte gravidade da Terra (...) e devemos conferir aqui ao termo Terra toda a ressonância que adquiriu na parte final da obra de Heidegger. (...) Tarkovski representa a tentativa, talvez única na história do cinema, de desenvolver a atitude da teologia materialista (...) ".
>
> Slavoj Žižek, *Lacrimæ Rerum*, 2006.

CASO SINGULAR de sincretismo filosófico-religioso no cinema moderno, Andrei Tarkovski (1932-1986) requer atenção dada a influência que exerceu, quer no seu tempo, quer postumamente. Ele viveu o cinema no período pós-estalinista (1953-1986), no seio da *nouvelle vague* russa, que inclui autores como Nikita Mikhalkov, Otar Iosseliani, Sergei Paradjanov, Tengiz Abuladze, Alexei German. E é bom recordar, como faz Bird (2016), que Tarkovski foi formado no respeito pelas normas e hábitos profissionais incrustados por Eisenstein, muitos anos antes, no Instituto Estatal de Cinema soviético: primazia do *script* (um tratamento detalhado tinha de ser aprovado para entrar em produção), forte articulação entre produtor, realizador, argumentista, director de fotografia, cenógrafo, compositor e actores — obrigados a trabalhar em equipa no desenvolvimento de cada projecto. Esta "escola" marcou-o como a toda a *nouvelle vague* russa — e ele só saiu definitivamente da URSS aos 50 anos, quatro anos antes de morrer.

Mas consideremos o seu percurso pessoal: como pôde um cineasta tão idiossincraticamente russo e próximo do cristianismo oriental, herdeiro do "personalismo panteísta" e de uma cultura nacional enraizada no séc. XIX e em figuras como Dostoievski, Pushkin e Tolstoi, e interessado em fenómenos paranormais, distinguir-se dos seus pares e conquistar tão cedo a empatia da *European Art House* cinematográfica, prolongando-a até hoje? A questão torna-se ainda mais pertinente se recordarmos o que András Bálint Kovács escreveu sobre ele para o *Routledge Companion to Philosophy and Film* (2009: 581-590):

> "Tarkovski vinha da tradição cultural da filosofia cristã russa e os seus filmes são cinematizações da questão de saber como poderia essa tradição ser revitalizada no séc. XX tardio. (...) Ele nunca assumiu a máscara anti-intelectual dos cineastas que se dizem incapazes de comentar os seus próprios filmes: pelo contrário, aproveitou todas as ocasiões para falar e escrever sobre as ideias que levou ao cinema (...). Influenciado por Nikolai Berdiaev [1874-1948] e pelo personalismo cristão russo, os seus filmes são um renascimento desse pensamento face à hostilidade do poder soviético. (...) Berdiaef [e Tarkovski] têm com a igreja ortodoxa um ponto comum: a defesa da autonomia da *pessoa* para além dos seus constrangimentos materiais (...),

Berdiaev

> que lhe permite comunicar directamente com o transcendente, assumindo ao mesmo tempo uma visão panteísta das coisas terrenas. (...) O cinema de Tarkovski tenta preservar essa *pessoa* espiritual num mundo onde tudo — política, ciência e cultura consumista — nega a sua existência." (Tr. adapt., J. M. M.).

É raro que um artista procure em textos filosóficos a matriz das questões de que se ocupa. E quando o faz fá-lo facilmente por *strong misreadings* — tresleituras fortes onde distorce o que lê em proveito exclusivo do que lhe interessa. Mas Tarkovski conhecia Berdiaef e até o discutiu pontualmente; a sua ideia de que o homem está condenado a viver na nostalgia do convívio divino perdido, e de que essa *falta* ontológica o leva a procurar constituir-se como identidade metafísica e ética, está profundamente enraizada na literatura russa. Tarkovski cresceu nesse caldo de cultura, onde a experiência humana é marcada pelo dualismo profundo entre espírito e natureza, ou entre indivíduo e mundo — polos magnéticos que distintamente a atraem mas que é preciso reconciliar: todas as suas personagens, de Ivan e Rublev a Kelvin, a Alexei, ao *stalker*, a Gorchakov e Alexander, tocadas pelo *numinoso* (o estado de espírito daquele que sente estar perante algo de único, misterioso e sagrado — *mysterium tremendum et fascinans*: Otto, 1923:6), percorrem *holzwege* erráticos, tentando alcançar a *zona* de transcendência de que não sabem, ou não podem, prescindir.

Ansiava a *European Art House* do cinema dos anos 70-80 do séc. XX pelo regresso do angustiado espiritualismo da Grande Rússia? Talvez sim. Com o andar do tempo, a percepção de que as sociedades contemporâneas entraram numa era pós-secular, marcada pelo regresso de diversas religiosidades e da cíclica fome de transcendência, percepção extensiva à *European Art House*, terá contribuído para sucessivas reavaliações positivas da obra e das preocupações do realizador.

Mas se alguma filosofia vem por vezes à tona nos filmes de Tarkovski, é sobretudo a literatura que os impregna densamente. É nítida, neles, a influência de Dostoievski: o seu *stalker*, arquétipo da fé, é o Alexei de *Os irmãos Karamazov*; o *escritor* do filme é Ivan. E *Solaris* também invoca o autor de *O Idiota*, além de Tolstoi e Pushkin (cuja máscara mortuária aparece no filme), lado a lado com o *Don Quijote*. Aqui, lembra Bird (2008), Tarkovski põe na boca de Snaut "o argumento de Viacheslav Ivanov [poeta simbolista, 1866-1949] no seu ensaio *O antigo terror* (*Drevnii uzhas*), sobre a transição do paganismo grego para o monoteísmo cristão: 'perdemos o sentido cósmico (...) mas não perdemos a esperança'."

Um anti-absurdo

A seu modo por vezes obscuro, os filmes e escritos de Tarkovski propõem variantes heurísticas da resposta cristã-ortodoxa, mais "oriental" do que "ocidental", a temas marcantes da filosofia do absurdo vinda de Schopenauer e Nietzsche até ao existencialismo de Sartre e Camus: glosam e discutem o silêncio e a morte de Deus, o niilismo, o silêncio do mundo e da terra, a busca angustiada de sentidos para a vida, a inutilidade do sacrifício. Cada um dos filmes de Tarkovski é a tentativa de encenação de uma cerimónia solene que celebra a experiência humana do mundo e da vida entendida como mistério e sucessão de aparições que exigem problemáticas apostas e actos de fé, como os de Pascal e dos jansenistas de Port-Royal. Escreveu a sua segunda mulher, Larissa, no prefácio à tradução francesa de *Sculpting in Time* (*Le temps scellé*, Cahiers du Cinéma, 1989):

> "Para Andrei, o pessimismo nada tem a ver com a arte, que era, para ele, de essência religiosa. A arte dá-nos força e esperança perante um mundo cruel e monstruoso que, na sua loucura, é absurdo".

E o próprio Tarkovski escreveu, a fechar o seu testamento estético:

> "...Gostaria de convidar o leitor (...) a acreditar que, se há coisa que a humanidade criou, num espírito de auto-entrega, foi a imagem artística. Talvez o sentido de toda a actividade humana resida na consciência artística, no acto criativo desinteressado e altruísta? Talvez a nossa capacidade para criar seja a prova de que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus?"

Mas para além desta compulsão confessional, que poderia não ter interessado senão a crentes como ele, Tarkovski reatou com a tradição de Arnheim (1932), para quem o cinema não pode limitar-se a reproduzir a realidade e deve modelá-la, de

Kracauer (1960), para quem o filme deve acordar o real do seu adormecimento e redimi-lo, ou de René Clair (1951), que também rejeitou o naturalismo e o realismo cinematográfico. E ao fazê-lo criou um estilo pessoal que iria tornar-se marcante.

Uma evocação dos filmes preferidos do realizador — por ele citados nos seus escritos e entrevistas — ajuda a entender de que fileira se sentia próximo ou de que herança se reclamava: *Diário de um pároco de aldeia* (Bresson, 1951), *Luz de Inverno* (Bergman, 1963), *Nazarín* (Buñuel, 1959), *Morangos silvestres* (Bergman, 1957), *City Lights* (Chaplin, 1931), *Contos da lua vaga* (Mizoguchi, 1953), *Os sete samurais* (Kurosawa, 1954), *Persona* (Bergman, 1966), *Mouchette* (Bresson, 1967), *Mulher nas dunas* (Hiroshi Teshigahara, 1964)... mas também *A Terra* (Dovzhenko, 1930).

Paul Schrader publicou em 1972 o seu *Transcendental style in film*, ocupando-se de Ozu, Bresson e Dreyer. Se tivesse actualizado os conteúdos do livro quinze anos depois, teria sido impossível não incluir Tarkovski entre os seus *case studies*.

Ao longo dos 40 anos posteriores à sua morte, a atenção dada à obra de Tarkovski não parou de se acentuar, sendo objecto de cada vez mais retrospectivas, reavaliações, estudos, celebrações: o reconhecimento nos festivais — nove prémios em Cannes, um em Veneza, outro em São Francisco, prémios BAFTA (R.U.) e Jussy (Finlândia) —, comentários de realizadores que o conheceram e recepção crítica tornaram-no, ainda em vida e, depois, postumamente, num dos mais influentes cineastas do seu tempo.

Tarkovski realizou apenas sete longas-metragens (para além da curta e das duas médias como estudante no VGIC, a Escola de Cinema de Moscovo): *A infância de Ivan* (*Ivanovno detstvo,* 1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (*Zerkalo,* 1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (*Nostalghia,* 1983) e *O sacrifício* (*Offret,* 1986). Co-realizou ainda, com Tonino Guerra — argumentista de Antonioni, Fellini, Theo Angelopoulos e Francesco Rossi — o documentário *Tempo di viaggio* (1983, 63 min.), enquanto com ele preparava *Nostalghia*. Encenou um *Hamlet* (em Moscovo, 1977) e *Boris Godunov*, de Mussorgsky (no Covent Garden de Londres, 1983). E escreveu mais de vinte *scripts*, incluindo os dos seus filmes (sozinho ou em parceria com Andrei Konchalovsky, seu amigo desde a escola, Aleksandr Gordon, Oleg Osetinskiy, Georgi Malarchuk, Aleksandr Misharin, Fridrikh Gorenshtein, os irmãos Strugatsky, Tonino Guerra.

Autor "difícil", com uma problemática recorrente e repetitiva, expressa num estilo eminentemente pessoal, nunca fez a unanimidade da crítica nem dos públicos. Paradoxalmente, as suas obras mais populares terão sido *Andrei Rubl*ev e *Solaris* quando estrearam na URSS, devido à avidez do público russo por quaisquer obras nacionais que, naqueles anos (1971 e 1973), chegassem às salas do país.

Logo na sua primeira longa-metragem, adaptação de uma história de guerra escrita por Bogomolov (uma narrativa ainda quase-linear e confinada a 95 minutos, que partilhou o Leão de Ouro de Veneza, em 1962, com o *Diário íntimo* de Valerio Zurlini), o realizador ocupou-se de temas como a infância, a memória e o sonho, a que regressaria em filmes posteriores. Mas foi sobretudo o seu estilo, o uso de *planos longos*, de *planos-sequência* e de *long tracking shots* não interrompidos pela montagem, a sua ostensiva rejeição da ideia de "montagem de atracções" de Eisenstein, o gosto pela profundidade de campo, o jogo muito controlado do silêncio e do som (e da música em particular, sobretudo a de Eduard Artemiev para *Solaris*, *O espelho* e *Stalker*, que gera boa parte das suas atmosferas) que tornaram os seus filmes idiossincráticos e, para muitos, em objectos de culto.

Esses *planos longos*, a que preside sempre a ideia de composição, visam, em Tarkovski, acentuar, através de escolhas intuitivas, as atmosferas e durações que pretende encenar: "O filme é um mosaico de tempos" disse ele mais que uma vez, e esses seus tempos são mais longos do que em muito outro cinema (por exemplo a *Average Shot Length — ASL*—, ou duração média de um plano, em *Andrei Rublev*, é de 34', nos antípodas da *intensified continuity* velozmente montada, que David Bordwell (2006) considerou especialmente característica do cinema de Hollywood contemporâneo, por vezes com *ASL* de 3-4'). *O espelho* tem 200 planos em 106

Average Shot Lenght

minutos (*ASL*: 30'); *Stalker* tem apenas 142 planos nas suas quase três horas (*ASL*: 1'08"); *O sacrifício*, 120 planos em 149 minutos. Os filmes de Eisenstein tinham em média cerca de 1000 planos e duravam entre uma hora e hora e meia. Muitos filmes actuais de uma hora e meia têm 1800 planos ou mais (os da *intensified continuity* de Bordwell). E claro que a *ASL* não dá conta da duração de certos planos dentro dos filmes (em Tarkovski há planos com 4, 5, 8, 9 minutos). Mas o *plano longo* nunca foi, nele, sinónimo de câmara parada, embora também a pratique: nos seus filmes, a câmara é muitas vezes muito móvel, seguindo personagens e movimentos complexos, vendo a paisagem em planos gerais ou em planos muito aproximados, e então criando motivos figurais que enchem o ecrã. Não foi, porém, Tarkovski quem "inventou" ou "descobriu" estas maneiras de fazer cinema. Veja-se o que Bazin escreveu na *Esprit* em Dezembro de 1948 (1985: 289-290) sobre *La terra trema* de Visconti, filme de quase três horas e assumidamente com pouca vocação comercial:

> "A profundidade de campo levou (...) Visconti (como Welles), não apenas a renunciar à montagem, mas literalmente a reinventar a *découpage*. Os seus 'planos', se ainda podemos falar de planos, são de dimensão desmedida, amiúde de três ou quatro minutos; naturalmente, ocorrem neles várias acções ao mesmo tempo. (...) Se um pescador enrola um cigarro, nenhuma elipse o interromperá: vemos toda a operação; esta não é reduzida à sua significação dramática ou simbólica como a montagem habitualmente faz. E os planos são muitas vezes fixos, deixando homens e coisas entrar no enquadramento e ocuparem nele o seu lugar; e Visconti pratica ainda panorâmicas deveras especiais, movendo a câmara muito lentamente num vasto perímetro. É o único movimento de câmara que ele se permite, excluindo *travellings* e ângulos anormais".

Quatro livros de referência

FONTES PRIMÁRIAS para o conhecimento do realizador: Tarkovski deixou um livro de memórias e sobre o seu cinema, *Sculpting in Time* (*Esculpir o tempo*, póstumo, 1987) que se tornou no seu testamento artístico, onde evoca as intenções iniciais de cada um dos seus filmes, explica a sua ideia de arte e de cinema e discute os seus métodos de trabalho. Mais tarde, os seus diários foram igualmente preparados para a edição do livro *Time Whitin Time* (1994): referem-se ao seu trabalho na URSS e ao seu posterior exílio em Itália e em França (os diários cobrem os anos 1970-1986). Tarkovski chamou inicialmente a estes diários *Martirologia*, título por que ainda são igualmente conhecidos. E em 2006, John Gianvito editou *Andrei Tarkovski: Interviews*, colectânea de entrevistas publicadas na imprensa russa, francesa, italiana e britânica entre 1962 e 1986. No mesmo ano, Giovanni Chiaramonte editou *Instant Light: Tarkovski's Polaroids*, colecção facsimilada de 60 imagens captadas pelo realizador em polaróide entre 1979 e 1984, com uma introdução de Tonino Guerra, onde o argumentista escrevia:

> "Tarkovski reflectiu sempre sobre o fluxo do tempo e tentou pará-lo, mesmo nestas rápidas polaróides. A melancolia de ver coisas pela última vez é a essência poética e misteriosa destas imagens. É como se Andrei quisesse transmitir depressa a sua fruição [das imagens] a outrem. Tornaram-se numa grande despedida".

Este conjunto de livros é um *corpus* essencial para quem queira conhecer, em primeira mão, a ideia de cinema, a estética e as opções do realizador. E o tempo foi, de facto, o problema central com que Tarkovski lidou. Para ele, um realizador de cinema trabalha com *blocos de tempo impressos em película*: captura-os na filmagem, delimita-os na montagem e mostra-os na projecção. Diz ele, citado por Robert Bird (2008):

> "...O que procuramos quando vamos ao cinema é o tempo do filme (...). Queremos uma experiência viva; porque o cinema, como nenhuma outra arte, amplia e concentra a experiência de cada um – (...) torna-a mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema".

Creio que esta definição de *o que faz o cinema* deve ser entendida literalmente, e que nela reside uma das principais chaves do estilo de Tarkovski: se o acto de alguém que se olha num espelho e muda de expressão demoraria por hipótese, na vida real, cinco segundos, o realizador expandi-lo-á no tempo e criará, por

hipótese, um plano com quinze segundos, onde tempo real e tempo fílmico se indistinguem, coincidindo, expandidos, um com o outro, sem recurso a *slow motion* ou a quaisquer efeitos de dispositivo. Porquê? Para que o filme registe a importância do gesto, que é deliberadamente ampliada ou hipostasiada por comparação com o se passaria na realidade. Muitos gestos banais da vida quotidiana, mas também a atenção dada a algo que arde ou a um momento de contemplação da chuva, mudam de dimensão e de significância, nos seus filmes, através deste procedimento. Escreveu ele:

Porquê ampliar o tempo

> "O ritmo de um filme não é dado pela sucessão métrica dos pedaços que colamos uns aos outros, mas pela pressão do tempo que flui no interior de cada plano. É minha convicção profunda que o elemento fundador do cinema é esse ritmo, e não a montagem como tantos dizem".

Os planos longos de Tarkovski chamam a atenção para si mesmos como pinturas em paredes de museus: "olhem para mim, também eu sou uma obra de arte". A exigência feita ao espectador pelos filmes de Tarkovski é essa: "Reconheçam-me como arte". É uma exigência partilhada por outros cineastas da *nouvelle vague* russa: eles queriam que os seus filmes estivessem à altura da música de Bach e da pintura de Da Vinci; não eram *entertainers*. Viam-se a si próprios como membros de uma elite artística trans-histórica e internacional. Quando os planos longos de Tarkovski incorporam pintura, essa exigência é reforçada: eles querem ser vistos como vemos a pintura neles filmada. Tornam-se auto-reflexivos e meta-cinemáticos.

O reconhecimento de Bergman

O SITE *NOSTALGHIA.COM* fixou, em três citações, os termos decisivos em que Bergman se referiu a Tarkovski (in *Lanterna Mágica*, a sua autobiografia de 1987):

> 1."A minha descoberta do primeiro filme de Tarkovski foi como um milagre. De repente achei-me à porta de um recinto cujas chaves nunca me tinham sido, até então, dadas. Era um recinto onde eu sempre tinha querido entrar e onde ele se movia livremente e como em casa: (...) alguém estava a exprimir o que eu sempre quisera dizer sem saber como. Tarkovski é para mim o maior realizador, o que inventou uma nova linguagem adequada à natureza do filme; ele captura a vida como um reflexo, a vida como sonho".
>
> 2. "Quando um filme não é um documentário, é um sonho. É por isso que Tarkovski é o maior de todos. Ele move-se com a maior das naturalidades no quarto dos sonhos. E não explica nada, que haveria para explicar? Ele é um espectador capaz de encenar as suas visões (...)".
>
> 3."Subitamente encontro a solução: um *tracking shot* que segue os actores (...). Tarkovski está sempre a rastrear com a câmara em movimento (...) em todas as direcções. É uma técnica a que se podem levantar objecções, mas resolveu o meu problema".

O seu legado estilístico tornou-se visível, por exemplo, na obra de um Béla Tarr, embora este seja um seu correlativo negativo: para o cineasta húngaro, niilista e ateu, a busca de transcendência, da salvação ou da redenção, tão caras ao realizador russo, são ilusões em que o homem contemporâneo não deve incorrer. Mas já Stan Brakage, antes de Bergman, considerara Tarkovski, em 1983, "o maior realizador narrativo vivo". E em 1987 Akira Kurosawa acrescentava que "a sua rara sensibilidade era esmagadora e espantosa, atingindo uma intensidade quase patológica, incomparável com a de qualquer outro cineasta actual". A sua marca é notória em filmes de Lars von Trier, Claire Denis, Aleksandr Sokurov, Nuri Bilge Ceylan, Carlos Reygadas, Terrence Malick, Lucrecia Martel, Andrei Zvyagintsev, (vencedor de Veneza, 2003), até de Krzysztof Kieslowski (1). Parte do cinema contemporâneo *de autor* tornou-se tarkovskiano — Tarkovski foi uma das suas principais "escolas". Mais recentemente, também Alejandro G. Iñárritu disse, a respeito do seu *The Revenant* (2015), que fora influenciado pelo *Andrei Rublev* de Tarkovski, "um dos seus filmes favoritos desde sempre".

Homenagens

Em poucos anos sucederam-se as homenagens de cineastas: Sokurov, que foi seu aluno, realizou em 1987 um documentário sobre o mestre, *Elegia de Moscovo*

(*Moskovskaïa eleguia*). No ano seguinte Sergueï Paradjanov dedicou-lhe o seu *Achik Kérib*. Lars von Trier dedicou-lhe o *Anticristo*. Wim Wenders dedicou-lhe *As asas do desejo* (1987) bem como a François Truffaut e a Yasujirô Ozu. Chris Marker fez sobre ele *Um dia na vida de Andrei Arsenevitch* (1999). Mat Whitecross, *O diário de Andreï Tarkovski*.

Os 55 minutos de Chris Marker, que se referia a Tarkovski como *o mestre*, incluem imagens dos filmes de escola (*The Killers*, adaptado do conto de Hemingway), da quase desconhecida encenação de *Boris Godunov*, e referências a episódios da vida do realizador russo — o seu encontro com o fantasma de Boris Pasternak (durante uma sessão de espiritismo), que profeticamente lhe disse que ele só faria sete filmes (*Diários*, 13 de Dezembro de 1985), ou o encontro em Paris com agentes do KGB, que Tarkovski pensava terem vindo para o matar. Dizia o texto de apresentação do filme de Marker:

> "Tarkovski alcançou um estatuto mítico com obras-primas visionárias como *Andrei Rublev*, *Solaris* e *Stalker*. As suas idiossincrasias estilísticas: *plots* minimais, narrativa fragmentada e planos longos, tornaram-se na matéria-prima do moderno filme de arte. E os seus confrontos com o governo soviético, a censura dos filmes e o seu expatriamento mais contribuíram para a sua mística".

Mito, *mística*: estava concluída a apropriação de Tarkovski pela *European Art House* cinematográfica. Não tanto pelo reconhecimento do que há de imanência deleuziana ou agambeniana nos seus filmes — conceito cuja apreensão é ainda culturalmente minoritária —, mas porque esses filmes satisfazem a fome cíclica da velha transcendência, que não requer estudos filosóficos para ser vivida. A tribo tarkovskiana alargava os seus domínios. *Um dia na vida de Andrei Arsenevich* saiu acompanhado por dois outros filmes escolhidos por Marker, *Three Songs About Motherland*, de Marina Goldovskaya (39 min.) e *In the Dark*, de Sergey Dvortsevoy (41 min.). Sobre a terra-mãe russa dizia-se no mesmo texto que, se não era inteiramente possível entendê-la racionalmente, era pelo menos possível cantá-la. E de facto, depois de o terem feito por Tolstoi, Pushkin e Dostoievski, continuaram a cantá-la por Tarkovski.

Dada a sua natureza extrema, porém, o estilo de Tarkovski também teve e tem detractores, para quem os seus filmes são demasiado lentos e sensualistas. Mas mesmos entre estes, que não suportam o carácter meditativo, onírico e por vezes hermético da sua obra, reconhece-se que Tarkovski representa a apoteose de uma corrente do cinema moderno, e que é inegável o seu domínio das formas que cultivou. Há poucos cinéfilos indiferentes à sua obra, que sempre suscitou empatias ou rejeições fortes, ou complexas reacções de amor-ódio. Mesmo cineastas que readaptaram histórias filmadas por Tarkovski não gostam de se ver comparados com ele: Soderbergh, que em 2002 refilmou a novela de Stanislaw Lem, referiu-se ao *Solaris* russo como sendo "uma sequóia", e ao seu como "um pequeno bonsai".

Não são poucos os autores que se referem a Tarkovski como um realizador anti-intelectual, pré-lógico e que privilegia estritamente as emoções e os actos de fé. E de facto, nos seus filmes, escritos e prolíficas entrevistas, este posicionamento deliberadamente polémico foi por ele cultivado, com inteira consciência dos litígios que assim assumia, de modo voluntarioso e provocante. É mais recente a reconsideração deste posicionamento à luz da sua alegórica proximidade com Heidegger e Walter Benjamin, e do seu desejo de que a arte tornasse o real, de forma não-realista, ainda mais real — um tema caro, entre outros, a Deleuze.

Obsessões e figuras

OBSESSÕES características de Tarkovski: a clara preferência por aquilo que Deleuze chamou "imagens-tempo". O ritmo geralmente lento dos seus planos longos. A frequente indistinção estilística entre realidade, sonho, memória. Tarkovski integra as suas personagens numa natureza ora filmada em grandes panorâmicas e planos gerais, ora vista à lupa e muito texturada, onde abundam referências aos quatro elementos: terra, ar (vento, neblina), água e fogo. Gosta de fazer *tracking shots* sobre objectos submersos nas águas, tornando-os puros motivos visuais extra-

narrativos; animais surgem por vezes nessa natureza panteísta, que a câmara filma contemplativamente. Nos seus filmes há muitos pés, calçados e descalços, andando em terra ensopada, lama, poças de água. O *chão*, metáfora da Terra, obceca-o: em *Stalker* só há quatro planos em que se vê o céu. No prólogo de *Andrei Rublev*, o voo no balão de ar quente, a câmara aponta para as terras e o rio que se vêem do ar: também ali quase não há céu. Tarkovski gosta de desafiar a gravidade: muita coisa voa e gente levita nos seus filmes. Também gosta de intempéries: nos seus filmes chove muito e há muito vento. E de incêndios: casas ardem em *O espelho* e *O sacrifício*. Por vezes, chuva e fogo coexistem no mesmo plano. Mas essa natureza, com as suas chuvas, ventos e nevoeiros mais o que nela arde e fumega, é sempre uma construção artificial e premeditada, produzida por regadores e máquinas de vento, helicópteros, dispositivos técnicos, como qualquer *making of* mostraria. *Ver o real como ele é* resulta, assim, de um complexo e deliberado artifício criativo, modulado e regulado para produzir um efeito de realidade a que depois se subtraem intensidades de cor e se altera o som. Os edifícios das suas histórias estão quase em ruínas ou em manifesta decadência (por exemplo chove dentro deles), a caminho de "reintegrar" a natureza. Os interiores domésticos repetem-se, por exemplo espaços constituídos por duas ou três salas contíguas ligadas por grandes portas abertas. As grandes cidades não o interessam (única excepção, o longo regresso a Moscovo, aliás Tóquio, na parte terrestre de *Solaris*): prefere-lhes locais isolados, não contaminados pela vida urbana, sobretudo *datchas* como a da sua infância. O retrato do rosto humano é outro grande tema do realizador, filmado em planos longos que dão tempo a sucessivas transfigurações. Mas os retratos estão também presentes na pintura que ele filma: a de Dürer, Da Vinci, Piero della Francesca, Pieter Bruegel, os ícones de Rublev.

O chão

As obsessões de Tarkovski estendem-se também aos objectos — à colecção de adereços que ressurge de filme em filme. Numa entrevista conduzida por Tonino Guerra (1979), diz-lhe o argumentista:

Objectos

> T. G. — "Há objectos que estão sempre a regressar aos seus filmes".
>
> A. T. —"É verdade. No *Solaris*, no *Espelho* e no *Stalker* há os mesmos objectos, sempre os mesmos. Certas garrafas, certos livros velhos, espelhos, diversas coisas em prateleiras e sacadas de janelas. Só o que gostaria de ter em casa ganha o direito a entrar nos meus filmes. Se não gosto de um objecto, ele não entra no filme, apesar dos meus personagens serem muito diferentes entre si e não se parecerem comigo. Elimino e anulo (...) aquilo de que não gosto".

Figuras maiores nos filmes de Tarkovski são a criança e o louco, auto-centrados e que pouco dizem de si aos espectadores. O louco é por vezes profeta, como sublinhou De Baecque (1989), mas sobretudo *Yurodivy* (*louco de Deus*), como disse o próprio realizador — uma personagem multissecular na cultura e na literatura russa. Outra figura maior é o homem frágil (em *Stalker* e *Nostalgia*), ou que as circunstâncias fragilizaram (em *Solaris* e *O sacrifício*). E, face a ele, ergue-se a *mãe*, mais que *a mulher*; salvo nestes dois filmes, há pouco espaço para o amor homem-mulher em Tarkovski; em *Nostalgia*, a guia italiana que acompanha o visitante russo, Eugenia, bem gostaria de ter com ele um caso, mas ele rejeita-a e declara-a louca quando ela assume um discurso auto-destrutivo mas também particularmente insultuoso e agressivo. Se há segmento da cultura europeia dos anos 70-80 cuja empatia Tarkovski não pôde conquistar foi o do feminismo militante, devido a essa redução da imagem da mulher à mãe-terra, à amante pobremente louca, à esposa que vive na órbita do marido ou ao eterno feminino da Hari de *Solaris*. Contra estas figurações de mulheres, a *mãe* é quem garante a relação estável com a natureza, refúgio ainda não perdido, sendo que essa natureza, outra figura maior, é o lugar do eterno retorno, aquilo para que tudo propende, a começar pelos progatonistas solitários dos seus filmes. Finalmente, há a presença-ausência de Deus (o Pai ausente) e a esperança de por ele ser ouvido mesmo em troca do auto-sacrifício, como no seu último filme.

Yurodivy

Continuum de registos

OUTRA FIGURA tarkovskiana recorrente é a do sonho, mais precisamente o modo como o realizador lida com as figurações sonhadas pelos seus personagens. Em

Tarkovski, as imagens oníricas foram estando cada vez mais em contínuo com as da realidade e expandem esta última, tornando-a mais vasta e mais aberta. O realizador lida com as imagens dos sonhos como Bergman desejaria ter lidado, dando campo ao inconsciente e esbatendo as fronteiras entre sonho, vigília e *rêverie* diurna. Muito diferente do que Bergman fez no sonho de *Os Morangos Silvestres*, que corta com o estilo, o ritmo e a verosimilhança das imagens da realidade. Em Tarkovski, o que conta é precisamente a fluidez entre esses diferentes registos. "A criação artística — escreveu ele (1987: 120) — nasce de uma necessidade interior, de um processo orgânico que encara e trabalha os materiais como um todo": um todo contínuo feito de vigília, *rêverie* acordada, sonho, memórias, e que não envolve distorções figurais ou icónicas no seu seio.

Ostranenie e *Unheimliche*

Isso não impede que os sonhos dos filmes de Tarkovski sejam também, eventualmente, veículos do *estranhamento* a que a Chklovski (1917, in *A arte como procedimento*) chamou *Ostranenie* e a que Freud (1919) chamou *Unheimliche* (cf., *supra*, *Duplos e estranhamentos*...), produzida pela passagem subtil de um estado perceptivo a outro em que as coisas mudam de natureza sem perderem a continuidade que as integra. A *Unheimliche* freudiana envolve uma transfiguração e produz uma metamorfose do sentido, uma lenta surpresa que desvia conteúdos do seu espaço familiar para outro, surpreendente ou ameaçador: designa o despaisamento psicológico, a passagem desestabilizadora do familiar ao inesperado. Em Chklovski, a *Ostranenie* designa o efeito literário que, também por deslizamento, nos transporta da percepção corrente das coisas para uma nova dimensão perceptiva a que só o olhar estético pode aceder. Mas Tarkovski prefere a fluidez ao despaisamento, gosta que a realidade absorva o sonho (ou *vice-versa*) sem sobressaltos. O mesmo se passa quando ele abandona o plano geral de uma paisagem e passa a percorrê-la em pormenor, tropeçando em motivos figurais que provocam alguma *Ostranenie* (os novos rostos de uma fogueira, de pedras, de riachos, de detritos de toda a espécie). A "lógica do sonho" de que fala Tarkovski é a do "trabalho do sonho" que Freud descreveu na *Traumdeutung*, mas "naturalizada". É assim que até a *zona* de *Stalker* é "apenas a vida", como várias vezes sublinhou o realizador: a vida marcada pelo *estranhamento*, pela *Ostranenie* ou pela *Unheimliche*. A *zona* não "simboliza" nada para além do que é: um *topos* investido por poderes que o "trabalho do sonho" lhe deu. Mas, naturalmente, o realizador, convicto de que compete ao ser humano encontrar, por si só, a "verdade", várias vezes se referiu aos psicanalistas como "charlatães".

Datchas

Tome-se o caso polivalente das *datchas* nos seus filmes: ora cenários reais, ora evocados em anamnese, ora objectos de desejo expressos em sonhos, as *datchas* atravessam quase toda a obra de Tarkovski, impondo o regresso fantasmático à dos seus avós, onde nasceu. São uma das grandes âncoras do seu imaginário: no final de *Solaris*, o planeta oferece a Kelvin um "mimóide" da *datcha* de seu pai, rodeada de árvores, numa ilha do seu oceano, convidando-o a ficar lá. No final de *Nostalgia*, Gorchakov, acompanhado pelo cão que herdou de Domenico, repousa finalmente diante da *datcha* de que tem saudades; mas a casa e o seu bosquezinho estão agora, implausivelmente, dentro das ruínas da igreja de San Galgano, não longe das termas sulfurosas de St.ª Catarina — há despaisamento e estranhamento na nova moldura das suas memórias e fantasmas de expatriado.

Os diários de Itália do realizador mostram bem os incompossíveis da vida por que optou: "Belíssimos lugares que me tiram o fôlego: tantos, que a minha percepção começa a estar saturada deles". E dias depois: "Tenho medo e terríveis pensamentos. Sinto-me perdido. Não posso viver na Rússia nem aqui". Tinha-se expatriado voluntariamente mas medira mal o peso da sua doentia *homesickeness*.

Em *O espelho*, a *datcha* mergulhada na natureza idílica é o espaço do crescimento e formação de Aliocha. Mas no seu último filme, Alexander deita fogo e sacrifica, para pagar a Deus a promessa que lhe fez, a casa de madeira tão gabada pelos amigos e que se tornou no seu mundo. E, por o ter feito, enlouquece: a perda da casa fá-lo perder-se de si mesmo. A *rêverie* em torno das *datchas* como objectos de desejo a que se renunciou, mas que insistem em regressar, é uma das obsessivas recorrências figurais de Tarkovski: espaços de inocência perdida, *lost paradises* que seria indispensável reaver para que qualquer redenção fosse possível.

Outros interesses de Tarkovski por disciplinas algo esotéricas e fenómenos para-normais compõem com este conjunto de obsessões e de figuras: para além das levitações, no início de *O espelho* uma terapeuta usa um misto de hipnotismo e magnetismo para devolver a um adolescente gago o uso normal da palavra; a filha doente do *stalker* tem poderes telequinésicos, e seu pai poderes psíquicos talvez adquiridos na intimidade com a *zona*; a Maria de *O sacrifício*, "feiticeira", é suposta fazer "milagres"; e por vezes objectos inanimados caem sozinhos de mesas, parecendo dotados de vontade própria. Conhecimento e velhas crenças caminham assim de mãos dadas, numa zona indecidível onde o animismo a cada passo se insinua.

Imagens *versus* símbolos

VALE A PENA perder um minuto com a desejada inexistência de segundos significados pré-definidos nas imagens de Tarkovski: ele próprio (1987: 212) insistiu quanto pôde em que as suas imagens, por exemplo as imagens da natureza, não *simbolizam* outra coisa senão o nelas se vê:

> "Chuva, fogo, água, neve, o vento rasteiro que move as ervas, tudo isso faz parte do cenário material em que nos movemos, diria mesmo da *verdade* das nossas vidas. Fico perplexo quando me dizem que as pessoas não conseguem apreciar simplesmente a natureza quando a vêm no ecrã, e se põem à procura de qualquer sentido escondido que acham que as imagens precisam de ter".

Porque é que chove tanto nos seus filmes, perguntavam-lhe. Ele rodeava a questão: porque na Rússia onde nasci chove muito, a chuva faz parte da minha paisagem de sempre, respondia ele. Porque é que filma tantos cavalos? Ele fugia outra vez: porque há imensos cavalos nos campos russos e são dos meus animais preferidos. Porque há pessoas a levitar? É a coisa mais normal deste mundo, as mulheres russas passam a vida a levitar, dizia ele. Porque é que filma tanto a terra, o chão? Porque a terra é o pó a que voltaremos. Porque é que há tanta água nos seus filmes? Porque…

Numa entrevista de 1983 feita por Hervé Guibert do *Le Monde*, o realizador tentou explicar o que entendia por oposição entre imagens e símbolos:

Recusa dos sentidos escondidos

> "Podemos exprimir os nossos sentimentos sobre o mundo de modo poético ou de modo descritivo. Mas eu prefiro exprimir-me por metáforas. Sublinho: por *metáforas*, não por *símbolos*. O símbolo contém um sentido pré-definido, uma fórmula intelectual; a metáfora é uma imagem, e a imagem possui as mesmas figuras distintivas do mundo que representa. Opõe-se ao símbolo porque não tem sentidos pré-definidos. Não conseguimos falar da infinitude do mundo usando ferramentas finitas e com sentido pré-definido. Podemos descrever a fórmula que o símbolo constitui, mas a metáfora [imagética] é um ser-em-si-mesmo, um monómio. Escapa a qualquer tentativa para a circunscrever".

Mais tarde, em Londres (1984), falando do *Apocalipse* de João numa retrospectiva dos seus filmes, Tarkovski reitera a mesma ideia:

> "No *Apocalipse* não há símbolos, há imagens. Se é possível interpretar símbolos, não é possível fazê-lo com imagens. Podemos decifrar um símbolo (…) mas somos incapazes de compreender uma imagem embora a sintamos e recebamos. A imagem contém uma infinidade de possíveis interpretações. Exprime uma infinidade de ligações com o mundo, o absoluto, o infinito".

Tarkovski invocava assim, não sei se sabendo-o, a Susan Sontag de *Against Interpretation* (1964), que também se insurgira contra a hermenêutica das imagens, contra a compulsão para encontrar, nelas, sentidos ocultos que seria necessário interpretar. A natureza não-simbólica das imagens de Tarkovski foi também abordada por Gerard Loughlin em «Video Divina: Viewing Tarkovski» (2007: 190-191) em termos que, embora longe dos do realizador, as aproximam dos antigos ícones bizantinos e russos:

> "Os *símbolos não-simbólicos* de Tarkovski — que mostram apenas o que há para ser visto — são como representações sem original, ícones. Os ícones eram imagens sem modelo, no sentido em que o que mostram *não pode ser visto senão na própria imagem*. (…) Os filmes de Tarkovski são ícones, séries de imagens não-simbólicas (…)

> onde o invisível é mostrado (...). O transcendente de Tarkovski é inteiramente material (...)".

Eis o sentido da "teologia materialista" de que falava Žižek (2006). Tarkovski optou deliberadamente por uma *redução ao visível*, pela *epokhé* (suspensão, colocação entre parêntesis) de tudo o que não fosse convertível em imagem. A sua guerra contra os *símbolos* tal como os entendia, ou contra as significações pré-definidas das imagens, é também um combate pela abertura e a polissemia imanente destas últimas. Por vezes, no entanto, será difícil evitar leituras simbólicas das suas composições: como ver, por exemplo, o último plano de *Nostalgia*, inspirado no quadro *Ruínas de Eldena*, de Caspar David Friedrich (1825) com Gorchakov e a sua *datcha* russa dentro das ruínas monumentais da igreja italiana?

Contra Eisenstein e a montagem

O CAPÍTULO «Tempo, ritmo e montagem» de *Sculpting*... (pp. 113-124, que também se ocupa de *mise en scène*), é uma introdução geral à sua teoria do cinema e aos seus filmes. E é também uma lição do autor sobre a estrutura e a construção do plano-sequência, mais à luz de pressupostos filosóficos do que de fontes narrativas e/ou dramatúrgicas. Contra Eisenstein, que em «O princípio cinematográfico e o ideograma» (1929), declarava: "A cinematografia é, em primeiro lugar e sobretudo, montagem", responde Tarkovski décadas depois (114):

> "Não posso aceitar a ideia de que a montagem seja o principal elemento formativo do filme, como disseram os defensores do *cinema de montagem*, na sequência de Kuleshov e Eisenstein (...); como se o filme fosse feito na mesa de montagem. Muitas vezes se disse que toda e qualquer forma de arte envolve montagem, no sentido de selecção e colagem, ajustamento de partes e parcelas. Mas a imagem cinematográfica torna-se no que é durante a filmagem, existe *no seio do enquadramento* (*within the frame*). Ao filmar, (...) concentro-me no fluir do tempo no plano (...). A montagem articula planos que já estão cheios de tempo e organiza a estrutura unificada e viva inerente ao filme. (...) A ideia do cinema de montagem — a de que ela junta dois conceitos e assim engendra um terceiro, novo — parece-me incompatível com a natureza do cinema. A arte nunca tem, como objectivo último, a articulação de conceitos."

A questão de fundo entre a ideia de cinema de Eisenstein e a de Tarkovski é, assim, a de saber de que são, fundamentalmente, feitos os filmes. Para o primeiro, a criação de imagens tem menos relevância do que a capacidade para as montar, sendo a montagem a responsável pelo sentido do que o filme transmite. Para o segundo, são os conteúdos imagéticos e sonoros de cada plano, considerado como unidade criativa, que fazem o filme: é no seio de cada plano que o filme se faz, passando a montagem para um papel menor, embora se mantenha como ferramenta associativa. A montagem ainda desempenha um papel articulador no cinema e na estética de Tarkovski, mas o que para ele é determinante é lidar com as diversas pressões temporais já estabelecidas em cada plano, mais do que combinar esses planos de modo conceptual ou "inteligente".

Da narrativa fragmentada ao *plot* minimalista

DO PONTO DE VISTA NARRATIVO, a ideia central de Tarkovski é a de segmentação. O seu cinema põe em evidência a dialéctica entre continuidade e descontinuidade, entre a presença dos acontecimentos nos seus planos longos e a sobreposição de memórias ou de sonhos. Em *Andrei Rublev*, montou uma narrativa feita de grandes fragmentos episódicos, em grande parte ficcionados, sobre a vida do pintor. Em *Solaris*, afastou-se do "cientismo" de Stanislw Lem e criou um filme em duas partes, ampliando o dia que precede a partida do protagonista para a estação orbital, para acentuar a nostalgia da Terra que marca a segunda parte (cujos temas são, metaforicamente, a morte, a ressurreição e a culpa). *O espelho* é o grande exercício de mistura de memórias, num clima acentuadamente onírico, marcado pela reaparição de espectros, quer pessoais quer históricos. *Stalker* é o primeiro grande exercício de minimalização do enredo, reduzido a uma viagem iniciática à "vida" tratada como "zona" catastrofada. Esse minimalismo do *plot* ganhará ainda mais relevância em *Nostalgia*, que o realizador escreveu com Tonino Guerra, e em

O sacrifício: em *Nostalgia*, o protagonista, poeta russo que veio a Itália investigar a vida de um compositor seu conterrâneo, cruza-se com um louco que lhe pede que o substitua numa tarefa aparentemente sem sentido; os motivos que levaram o poeta a Itália desaparecem do filme, e o compromisso assumido com o louco substitui-os, tornando-se numa obsessão que produz o desfecho. Em *O sacrifício*, uma quase *straight story* que se passa em 24 horas, com muito forte unidade de tempo, lugar e acção, uma promessa feita em troca de um pedido de milagre tem de ser cumprida, apesar de não ser claro quem operou esse milagre.

Redução de meios

A progressiva redução dos meios — segmentação e simplificação extrema da narrativa, rarefacção do número de planos e do uso da cor, recurso cada vez mais moderado à música (por exemplo no *Sacrifício* a única música é de Bach no início e no fim, além da música diegética que Alexander toca numa cena ou da que ouve num gravador), — cede cada vez mais espaço à multiplicação de motivos figurais metafóricos que vêm dar substância pictórica aos *long shots*. E boa parte destes estão no chão, na lama, na terra ensopada: saco de dinheiro enterrado em *O sacrifício*, xale de renda e cálice de vinho em *Nostalgia*.

Vejamos com mais detalhe como abordou Tarkovski a narrativa em *Andrei Rublev*: o *script* da obra foi aprovado (em 1964) porque o filme seria um monumento à memória do maior pintor de ícones do séc. XV russo; não uma biografia, mas uma série de episódios que mostraria Rublev na Rússia do seu tempo: Tarkovski queria evidenciar como o contexto histórico influenciara a vida e a obra do pintor, sem se preocupar com a cronologia. Também não filmaria o pintor trabalhando nos seus quadros: um epílogo a cor mostraria, como um documentário, alguns dos seus principais ícones. Seria a oportunidade para afirmar o cristianismo ortodoxo como principal marca identitária russa. Tarkovski queria, também, fazer um grande filme histórico que emulasse o *Ivan o Terríve*l de Eisenstein, cuja primeira parte estreara em 1944 mas cuja segunda esperou até 1958 para ser mostrada, porque fora interdita por Stalin. Com a morte de Eisenstein em 1948, o que fora filmado de uma terceira parte terá sido destruído.

Escreve Denise J. Youngblood (1996) *in* «Andrei Rublev: The Medieval Epic as Post-Utopian History» que a estrutura fragmentária do filme, seleccionando momentos (por vezes separados por anos) da história da Rússia que o protagonista testemunha, deixa ao espectador boa parte da interpretação do que está a ver — o realizador prescinde de qualquer *voice over* narrativa e deliberadamente não articula os segmentos que vai criando, propondo uma visão brutal do fim da Idade Média russa (primeiro quartel do séc. XV, antes dos primeiros alvores do Renascimento), com o seu povo miserável e inculto, a sua *intelligentsia* monástica, as bárbaras invasões tártaras e os *boyards*, ora patriotas ora traidores.

Para conhecerem a conturbada Rússia do seu tempo, Rublev (*circa* 1370 – 1430) e dois outros monges-pintores (Cirilo e Danilo) partem do seu convento de Andronikov, hoje uma periferia de Moscovo. A *trindade* humana é uma figura recorrente nos filmes de Tarkovski: volta em *Solaris* com os três cientistas da estação orbital (Kelvin, Snaut, Sartorius) e em *Stalker* com os três homens que visitam a *zona* (o *stalker*, o "cientista" e o "escritor"). *A trindade* é também um dos ícones de Rublev, que representa os três anjos que visitam Abraão (Génese, 18: 1-18) e vale como metáfora da trindade divina (Pai, Filho e Espírito santo), que não pode ser representada. Recordemos a estrutura do filme — duas grandes partes feitas de oito episódios ou segmentos, mais um prólogo e um epílogo:

Prólogo (sete minutos) — Voo suicida de um camponês num balão de ar quente. Metáfora de Ícaro: é um acto de crença — "sim, vou conseguir" e o atingimento do impossível — ele consegue voar. Mas o preço do voo é a morte — o balão despenha-se. Perto, um cavalo, "o animal que mais representa a vida" para Tarkovski, e que também caíu, revira-se no chão e reergue-se.

Parte 1

O bobo, 1400 (12 minutos)— Os três monges pintores em viagem refugiam-se da chuva num barracão onde um camponês diverte outros. Rublev observa-o. O bobo

é agredido por cavaleiros do Grande Príncipe que o levam inconsciente. Os três monges retomam o seu caminho.

Teófanes o Grego, 1405 (34 minutos) — Cirilo, que inveja o talento de Rublev, encontra-se com o célebre pintor de ícones grego e convence-o a aceitá-lo como seu assistente. Mais tarde, Teófanes confirma o convite a Rublev e Cirilo, despeitado, abandona o convento e mata à paulada um cão que o persegue.

A paixão segundo Andrei, 1406 — Rublev e Teófanes dialogam sobre as contradições e falsidades humanas enquanto uma crucificação do Cristo (inspirada num quadro de Bruegel) tem lugar na neve. Do diálogo entre os dois: "Se Cristo voltasse à terra crucificavam-no outra vez" (alusão a *O grande inquisidor*, dos Karamazov de Dostoievski).

Pieter Bruegel (*A procissão para o Calvário*) em *Andrei Rublev* (fotograma reenquadrado do filme).

A Festa, 1408 (17 minutos) — Rublev assiste, fascinado, a um ritual pagão nocturno (uma festa da Primavera) em que todos os participantes dançam nus ou se entregam à orgia sexual. É tentado por uma mulher. Na alvorada seguinte ela é perseguida mas ele não a ajuda.

O Juízo Final, 1408 (27 minutos) — Rublev mostra relutância em pintar o Juízo Final nas paredes da catedral, porque não quer assustar o povo. Homens do Grande Príncipe cegam pedreiros que abandonam o trabalho. O pintor decide que tornará o Juízo Final numa "festa".

Parte 2

O ataque, 1408 (33 minutos) — A cidade de Vladimir é saqueada pelos tártaros com a conivência do irmão do Grande Príncipe. Episódio de grande violência e crueldade. No final, na catedral, apenas três sobreviventes, um deles Rublev.

O silêncio, 1412 (17 minutos) — O voto de silêncio de Rublev, a fome e a devastação na Rússia. De volta ao mosteiro, Cirilo tenta ser reaceite. Um grupo de tártaros, de passagem, leva consigo uma mulher da aldeia, uma pobre louca que se interessou por um dos soldados. Rublev tenta, sem êxito, impedi-la de partir.

O sino, 1422-1423 (47 minutos) — A construção de um novo grande sino para o Príncipe põe em cena Boriska, orfão de um sineiro que garante ser o único a quem o pai, morto na peste, confiou os segredos do bronze. O rapaz é encarregue da fabricação do sino e Rublev observa-o, percebendo que Boriska está tomar decisões arriscadas e que não herdou, de facto, o segredo do pai. Um laço de perigoso autodidatismo liga o pintor e o jovem sineiro, que no fim é bem sucedido.

Epílogo (9 minutos) — A cores, os frescos e ícones de Rublev (entre eles, a *Trindade*). Último plano: também a cores, cavalos à chuva nas margens de um rio.

Mesmo nos seus filmes adaptados de novelas, o realizador sempre fugiu à narrativa e ao *plot* convencionais do *mainstream* americano ou do realismo soviético,

preferindo-lhes uma abordagem fragmentada ou segmentada e interrogativa, reflexiva e enigmática das motivações das suas criaturas.

Histórias de financiamento e de censura

EM BOA PARTE devido à sua fidelidade religiosa à antiga "alma russa" e ao "personalismo ortodoxo", as relações de Tarkovski com o financiamento do Estado soviético ao cinema (em plena era da estagnação, a do neo-estalinismo de Leonid Brezhnev), foram desde o início recheadas de dificuldades. Tarkovski nunca foi propriamente um *dissidente*, mas, *sacerdos* e demiurgo da antiga Rússia, dostoievskiano que acreditava na redenção pelo sacrifício e pelo sofrimento, foi sempre *persona non grata* para o *establishment* cinematográfico soviético — no mínimo, um mal-amado. Como sucedeu com muitos outros artistas na URSS, a sua *œuvre* tornou-se em motivo de conflito permanente com a *nomenklatura* cultural e política do país dos sovietes. A história do financiamento de *Andrei Rubl*ev, da pressão ideológica exercida sobre o realizador, dos cortes censórios e dos obstáculos levantados à sua distribuição e exibição é exemplar, e algo de comparável se passou, a seguir, com *Solaris*.

O orçamento inicial de *Rublev* era de 1.6 milhões de rublos, mas foi sucessivamente cortado até ficar em um milhão (Serguei Bondarchuk pôde contar com 8.5 milhões para o seu *Guerra e Paz*). Devido a esses cortes, a cena inicial do *script*, a batalha de Kulikovo, foi suprimida, bem como uma cena de caça aos cisnes com o irmão do Grande Príncipe e outra em que camponesas ajudavam uma mulher a dar à luz o seu filho russo-tártaro. Estas alterações atrasaram as filmagens, mas a primeira versão do filme, com 205 minutos, ficou pronta no Verão de 1966 — tinha Tarkovski 34 anos. O *Goskino* (Comité de Estado para o Cinema) exigiu cortes alegando que o filme ficara longo de mais, era basicamente negativo e demasiado violento, além de conter cenas de nudez (a festa nocturna dos feiticeiros pagãos). Tarkovski protestou mas diminuiu o filme para 186 minutos e pôde estreá-lo numa única exibição em Moscovo ainda em 1966. Mas no ano seguinte voltou a protestar porque o filme ainda não obtivera autorização para ser comercialmente distribuído e exibido. O realizador recusou cortar mais, como lhe era exigido, o que levou *Andrei Rublev* a esperar cinco anos por exibição normal na URSS, enquanto o seu caso era discutido na Mosfilm, no Goskino e até no comité central do PCUS.

Cinco anos à espera

Em 1967, Cannes seleccionou o filme para uma retrospectiva (o festival celebrava os 50 anos da Revolução de Outubro). A resposta do *Goskino* a Cannes foi que o filme ainda não estava acabado e não podia ser exibido. Dois anos depois, os programadores de Cannes insistiram e Moscovo permitiu então a sua exibição no festival, desde que fora de competição: foi mostrado ali, uma só vez, às quatro da manhã do último dia dessa edição de 1969. Mas um distribuidor francês comprou os seus direitos: a partir daí, Moscovo não conseguiu impedir a sua exibição em França e noutros países.

Em Moscovo, admiradores influentes do realizador (o seu colega Grigori Kozintsev, o compositor Dmitri Shostakovich e Yevgeny Surkov, editor da revista *Iskusstvo Kino,* pressionavam entretanto a favor da estreia do filme; o casal Tarkovski escrevia cartas a pedir apoios à estreia e Larissa chegou a interceder pessoalmente junto de Aleksei Kosygin, tido como um dos "progressistas" do PCUS. Escreveria David A. Cook (1996: 768-769):

> "*Andrei Rublev*, feito a partir de um *script* de Konchalovsky, produziu um escândalo oficial. Tarkovski usou a evocação da vida do pintor em episódios vagamente inter-conectados para pôr em cena o conflito entre barbárie e idealismo da Rússia. O filme foi proibido na URSS por ser um relato 'inadequado' (negativo) da história da Rússia medieval (...)".

O filme estreou finalmente na URSS em Dezembro de 1971, na versão de 186 minutos de 1966, queixando-se Tarkovski, no seu diário, que apesar das 277 cópias distribuídas e dos quase três milhões de bilhetes vendidos, nem um só cartaz anunciou o filme em Moscovo, embora as salas tivessem esgotado. O realizador veio, depois, a assumir a versão então estreada:

> "Nunca ninguém, a não ser eu, cortou nada no *Andrei Rublev*. Comecei por reduzir a versão inicial de 3h20 para 3h15. Depois reduzi esta nova versão para 3h06 minutos. E acho que esta última versão é a melhor e mais bem sucedida. Limitei-me a reduzir certas cenas mais longas. O espectador nem nota o que foi cortado, porque tais cortes não mudaram nada no tema nem no que era importante no filme. Ou seja, removi coisas que não eram relevantes".

Mas a saga continuou: a televisão soviética passou o filme em 1973, numa versão de 101 minutos não autorizada pelo realizador. Desapareceram do filme, entre outros, o raide dos tártaros e a festa dos pagãos nus. O epílogo, que mostrava a cores os quadros de Rublev, passou a preto e branco, porque a TV soviética ainda não concluira a transição para a cor. Mas em 1987 voltou a passar na TV, ainda sem cor. E acrescentaram-lhe uma nota redigida inicial, apresentando Rublev e o seu contexto histórico. Também em 1973, a Columbia distribuiu o filme nos EUA e noutros países, mas cortando-lhe mais 20 minutos, o que o tornou numa montagem incoerente, mal recebida pela crítica.

Solaris: as pressões de Lem e do Goskino

Romadin

MIKHAIL ROMADIN, que veio a ser o director de arte (*art producer*) do filme seguinte, *Solaris*, explica («Film and Paintig» in *Dunne*, 2008) que Tarkovski ia submetendo projectos: queria fazer um filme sobre desertores e adaptar *Um adolescente* de Dostoievsky. Mas o *Goskino* e seus *apparatchiks* nunca apoiaram nenhuma das suas propostas. Só quando ele apareceu, em 1970, com um projecto de ficção-científica — a adaptação da novela *Solaris*, do polaco Stanislaw Lem (1961) — mudaram de atitude: "Acharam que era um género que dificilmente se levava a sério e destinado a públicos mais jovens, portanto esse sim, podia ser entregue a Tarkovski".

De que trata *Solaris*? A solarística, que estuda o longínquo planeta que dá o título ao filme, está em crise: não regista progressos sensíveis e a estação que o orbita rarefez inexplicavelmente os contactos com a Terra. Kelvin, um psicólogo, é enviado à estação para investigar o estranho comportamento do que resta da sua tripulação. A primeira parte do filme, véspera da partida para a longa missão, é a sua lenta despedida da Terra, na *datcha* do pai. Quando chega à estação (Tarkovski quase não filma a viagem), o protagonista encontra-a em estado de abandono. Os tripulantes não vêm recebê-lo, ocupados com outras coisas. Entre eles estava Guibarian, seu amigo. Mas este suicidou-se pouco antes da sua chegada, deixando-lhe uma enigmática gravação vídeo onde lhe diz: "Nós não queremos conquistar o Cosmos — queremos alargar as nossas fronteiras no Cosmos. Somos apenas homens que procuram. Mas não queremos Outros Mundos, queremos Espelhos".

A "visitante" de Guibarian na mensagem vídeo por ele deixada a Kelvin (fotogramas reenquadrados do filme).

Nesse vídeo, um Guibarian deprimido afasta uma criatura feminina que dele se aproxima. Mas *quem é* ou *o que é* ela, visto não haver mulheres na estação? Guibarian põe Kelvin de sobreaviso sobre os "visitantes" que o planeta materializa

a partir das memórias dos tripulantes da estação (ele próprio, Snaut e Sartorius), dizendo-lhe que, se isso lhe suceder também a ele, não pense que enlouqueceu. Perturbado, Kelvin tranca-se na sua cabina e acaba por adormecer, inseguro e exausto. Mas quando acorda tem a seu lado a réplica viva de Hari, sua mulher, que se suicidou tempos antes — e que não tem quaisquer memórias de si mesma. Incapaz de admitir que a Hari da estação é real, Kelvin tenta por duas vezes fazê-la desaparecer; mas à segunda vê que as feridas que a deviam ter morto regeneram logo a seguir e que ela "ressuscita". Em choque, Kelvin perceberá que Snaut e Sartorius também têm recebido "mimóides" comparáveis. Solaris é, assim, um novo Pigmalião que esculpe Galateias indestrutíveis, pondo em crise os humanos da estação, que não sabem como lidar com as suas dádivas.

De um diálogo entre Rheya (Hari) e Kelvin no *Solaris* de Lem:

> "Eu não sou a Rheya.
> "Então quem és?
> "A Rheya... Mas sei que não sou a mulher que uma vez amaste.
> "Sim, mas isso foi há muito tempo. Esse passado já não existe, mas tu sim, aqui e agora. Não vês?"

Que coisa é Hari?

Que coisa é Hari? "Estou a tornar-me humana", diz ela, a chorar, na biblioteca da estação orbital. Mas o seu estatuto ontológico é incerto. É uma *coisa* amnésica que ganha memória e está *em devir* entre duas entidades, o mimóide criado por Solaris-Pigmalião (ou o simulacro de Baudrillard que rejeita a fronteira entre sujeito e objecto) e a mulher por quem Kelvin se pode reapaixonar. Subsidiariamente é imortal, bebe oxigénio líquido para se matar mas sobrevive, atravessa portas blindadas da estação mas as suas feridas saram no instante seguinte: o seu criador dotou-a de imortalidade para forçar Kelvin a reconhecê-la, habituar-se a ela e aceitá-la. É um dos mais complexos *aliens* da ficção científica, um monstro encantador que está a tornar-se na mulher que Kelvin amou. (Sobre o estatuto ontológico de Hari, v. Steven Dillon, «The Solaris Effect, 2006: 12»).

Tema comparável viria a ser glosado, dez anos depois, no *Blade Runner* de Ridley Scott, adaptado de Philip K. Dick. Em *Solaris*, os cientistas da estação orbital sabem que os seus visitantes são produzidos pelo planeta a partir das respectivas memórias e decidem bombardear o oceano inteligente com raios X, o que interrompe a produção de visitantes. Mas Kelvin, que se sente culpado pelo suicídio da mulher, hesita, apaixona-se pela *doppelgänger* de Hari e no fim, quando esta decide ser aniquilada porque percebe que é uma mera réplica da mulher genuína, escolhe ficar ali em vez de regressar à Terra... e recebe em troca uma réplica da *datcha* do início do filme, para ele surgida numa ilha do oceano inteligente, e que ele imaginariamente revisita como filho pródigo que se ajoelha aos pés do pai (evocação do quadro de Rembrandt, 1662).

Tarkovski não gostava de ficção-científica mas precisava de voltar a filmar. O que o interessou na novela de Lem foi a nostalgia que nela leu, a natureza dos visitantes e a relação de alteridade entre eles e os seus visitados. Todo o filme foi marcado por uma guerrilha contra os clichés do género, recorda Romadin. Mas Lem não gostou da adaptação da novela por Tarkovski (e Gorenshtein): achou que o realizador, místico e obcecado pela culpa de Kelvin, quis torná-la num *Crime e Castigo* vivido na órbita do planeta inteligente. E recusou que o *script* reduzisse a um papel secundário a parte da história que se passaria na estação orbital (para Tarkovski, dois terços do filme passar-se-iam na Terra). Também o *Goskino* recusou a adaptação, que se afastava da "ficção científica". Tarkovski abdicou então das suas opções iniciais, refez a adaptação e construiu a estação espacial, concebida por Romadin, nos estúdios da Mosfilm.

O *Goskino* autorizou a produção do filme em 1970 e Tarkovski acabou-o em Dezembro do ano seguinte. Mas em Janeiro de 1972 o *Comité* voltou a exigir alterações antes da estreia: queria mais "positividade e realismo" na visão do futuro e a supressão das referências a Deus e à religião. Como já fizera com *Rublev*, Tarkovski resistiu e, após algumas mudanças na montagem, o filme foi autorizado a estrear em Cannes, onde ganhou o Prémio Especial do Júri. Foi exibido na URSS

em 1973, onde vendeu 10,5 milhões de entradas em sala. A propaganda de Estado apresentou-o como "a resposta soviética ao *2001* de Kubrick", declaração que Tarkovski em parte subscreveria, porque viu o filme de Kubrick em Moscovo e não gostou — achou-o um hino ao futuro da tecnologia desumanizante e ao desconhecido, ele que preferia o homem que conhecemos e a natureza terrestre. Disse, de resto, sobre *2001 (Dialog s Andreiem Tarkovskim o nauchnoi fantastikie na ekrane* — Nikolai Abramov in *Ekran* 1970-1971, Moscovo 1971, pp. 162-165 , tr. em *nostalghia.com*):

Contra Kubrick

> "Porque é que nos filmes de ficção científica os autores mostram detalhes materiais do futuro? Porque chamam aos seus filmes — como Kubrick fez — *proféticos*? Para os especialistas, *2001* é, a muitos títulos, um *bluff*, coisa que uma obra de arte não deve ser. Em *Solaris* evitarei que os espectadores sintam que estão a ver algo tecnologicamente exótico. Se, suponhamos, filmamos pessoas a sair de um comboio mas nada sabemos sobre comboios porque nunca vimos nenhum antes, obtemos o resultado de Kubrick na cena da alunagem do grupo de astronautas. Mas se filmarmos essa cena como normalmente filmamos comboios, atingimos o resultado correcto. Ou seja: temos de pôr os personagens em cenários reais, e não exóticos, porque só assim a cena se torna entendível para o espectador. Mostrar progressos tecnológicos futuros destrói o fundamento emocional do filme."

Em *Solaris*, Tarkovski tentou até evitar uma abordagem plástica "futurista" do guarda-roupa e dos adereços técnicos da estação, por temer que eles envelhecessem rapidamente — o grande computador de bordo, emprestado por um engenheiro aeronáutico, já então vinha dos anos 60. O guarda-roupa envelheceu bem, mas a estação de Romadin, cuja biblioteca imita a de um apartamento abastado de Moscovo, só se tornou num cenário de culto para os fãs — um interior de *charme*, transfigurado pela cena da levitação.

O tema central de Lem fora a incomunicabilidade final entre inteligência humana e alienígena, porque esta pode obedecer a etiologias inteiramente outras, que não permitam a comunicação *interspecies*. Tarkovski mudou-o para a aceitação final, pelo protagonista, das dádivas do planeta. O diferendo entre Lem e Tarkovski foi assumido por ambos: Lem explicitou-o de modo contundente (in Stanisław Bereś, «*Rozmowy ze Stanisławem Lemem*», Wydawnictwo Literackie, Cracóvia 1987, tr. em *nostalghia.com*):

> "Tarkovski conseguiu meter o pai de Kelvin no filme, e até uma tia qualquer... Mas sobretudo a mãe, porque a mãe é *mat'*, e *mat'* é *Rossiya*, *Rodina*, *Zemlya* (Rússia, Mãe Pátria, Terra), o que me deixa à beira de um ataque de nervos. (...) O meu Kelvin decide ficar em Solaris sem qualquer esperança. O de Tarkovski fica lá por causa da imagem de uma ilha que é para ele uma cabana, um último reduto, o que me irrita e me põe fora de mim. Tarkovski submergiu os seus heróis num caldo emocional e amputou por completo a paisagem científica, preferindo-lhe um *estranhamento* que não suporto".

Tarkovski tinha-se entretanto explicado sobre as suas opções (Entrevista: «*Ziemska moralność w kosmosie, czyli Solaris na ekranie*» por Zbigniew Podgórzec, in *Tygodnik Powszechny*, 1972, 42, p. 3, tr. em *nostalghia.com*):

> "Um filme não pode obedecer a um livro como um escravo. Seguir as pegadas de Lem teria prestado um mau serviço ao livro e ao seu autor. Levei ao ecrã a minha versão de *Solaris* enquanto leitor. Para ser fiel ao livro desviei-me dele aqui e ali, à procura de equivalentes visuais para alguns dos seus temas. E precisava da Terra por razões de contraste, mas não só. Quis tornar a Terra algo de verdadeiramente belo para o espectador. Algo de que ele sentisse saudades quando chegasse à atmosfera desolada de Solaris, que o fizesse ter saudades da Terra e do seu quotidiano banal: quis que ele sentisse a influência benéfica da nostalgia. No fim, Kelvin fica em Solaris para continuar as experiências a que se sente obrigado (...). E eu precisava da Terra para que o espectador entendesse o significado dramático e brutal dessa decisão de não voltar ao planeta que é o nosso lar primordial".

E mais tarde clarificou a sua posição sobre a ficção científica (Entrevista: «*Andrzej Tarkowski — spotkanie z rezyserem*», por Wiesława Czapinska, in *Ekran*, 1980, pp. 18-19, tr. em *nostalghia.com*):

> "Não gosto de ficção científica (...) nem dos seus jogos com a tecnologia e com

> dispositivos e invenções futuríveis e artificiais. (...) Quando fiz o *Solaris*, as minhas precupações eram as mesmas que em *Andrei Rublev*: o ser humano. Os dois filmes só estão separados pela época em que a sua acção decorre".

Tendo em conta o diferendo entre adaptado e adaptador, Romadin assume (loc. cit.) parte das opções feitas, a favor do realizador, para a concretização do filme:

> "Sugeri que transportássemos o habitat terrestre para o espaço longínquo e que criássemos, na estação espacial, uma área como num apartamento familiar da Moscovo daquele tempo, uma sala de estar com estantes (...). Essa ideia foi preservada na biblioteca da estação (...). Tarkovski sempre se interessou pelo tema da nostalgia (...), das saudades de casa e da pátria. No *Solaris* há uma nostalgia pela civilização terrestre globalmente considerada".

Nostalgia da Terra

Jonathan Jones (*in* «Out of this world», *The Guardian*, 12.02.2005) foi dos poucos a pôr em evidência essa ligação à Terra, às saudades da Terra, que marca o *Solaris* de Tarkovski, relacionando-o com o prévio *Andrei Rublev*:

> "É a paisagem da Terra que nos assombra durante todo o filme. As vistas tomadas da estação orbital mostram-nos turbilhões de nuvens e um mar fervilhante. Mas há aquela pintura de caçadores na biblioteca [de Bruegel] — talvez o que desejaríamos ter connosco numa estação espacial a anos-luz da Terra. E os *Caçadores na neve* não são o único artefacto artístico a bordo da nave estacionária. Na cabine de Kelvin há um ícone de Andrei Rublev. É uma das muitas conexões que Tarkovski estabelece entre o seu filme de ficção científica e o outro, histórico. (...) Ambos os filmes nos mostram a Terra como se a estivéssemos a ver pela primeira vez.
>
> "Na *datcha* do princípio de *Solaris* há pinturas de balões do séc. XVIII. E *Andrei Rublev* começa com um homem que tenta voar num balão feito de peles de animais, na Rússia de há 600 anos, a das invasões tártaras, com monges e loucos sagrados. (...) Claro que o balão cai como um anjo rebelde, e a última coisa que dele vemos é uma espécie de pulmão fumegante nas margens sujas de um rio. Lama, água, fumo e mosteiros — singular visão da Terra. (...) [Mas também em *Solaris*] é a muito lenta revelação do seu cenário terrestre que torna o filme excepcional".

Na verdade, não são só os *Caçadores na neve* que decoram a biblioteca da estação orbital, embora seja a esse quadro que Tarkovski dedica especial atenção, filmando-o como Resnais filmou os de Van Gogh em 1948. Está lá, na cena da levitação, todo o *Ciclo dos Meses* de Bruegel: *Dia sombrio*, *A ceifa do feno*, *A colheita*, *O regresso do rebanho* e pormenores da *Queda de Ícaro*. Em cada filme de Tarkovski há pelo menos um quadro (sempre clássico, pré-moderno) que exprime, a seu modo, a ideia central que o anima: em *A infância de Ivan* é *Os quatro cavaleiros do Apocalipse* de Dürer; no *Rublev* os ícones do pintor; no *Solaris* o quadro de Bruegel; em *Nostalgia* a *Madonna del Parto* de Piero della Francesca; em *O espelho* e *O sacrifício* pinturas de *Da Vinci* (neste último, *A adoração dos Magos*) e ícones russos. E certas atmosferas que Tarkovski pretendia criar inspiravam-se em pintura: por exemplo, — recorda Romadin — ele queria originalmente que Solaris *tivesse* a cor e a luz dos quadros de Carpaccio. E na já entrevista conduzida por Tonino Guerra (1979) diz Tarkovski a propósito de Bruegel:

> "Em *O espelho*, no episódio da aula de tiro com um instrutor, há planos directamente inspirados em Bruegel: o garoto, as figurinhas das pessoas na neve, as árvores nuas, o rio distante. Construí esses planos muito conscientemente, deliberadamente, não para roubar uma imagem ou para mostrar como sou culto, mas para testemunhar o meu amor por Bruegel, o quanto dependo dele, a marca profunda que deixou na minha vida".

Mas Romadin diz que o interesse de Tarkovski pela pintura era muito selectivo: "ele gostava de ícones russos, de Arcimboldo e de La Tour, de alguns surrealistas e dos *cartoons* de Saul Steinberg, e preferia os clássicos aos românticos. Entre os modernos e contemporâneos gostava dos que mantinham um diálogo com os velhos mestres: Dali, Magritte, Moore". E o realizador sempre evitou estabelecer ligações entre diferentes artes, separando delas a abordagem cinematográfica; ao contrário de Canudo, "nunca achou que o cinema fosse a síntese das diversas artes e desagradava-lhe que os seus filmes fossem vistos como *poéticos*". Eis o que, segundo Romadin, distancia Tarkovski de Pasolini e Fellini:

Pasolini, Fellini

> "Pasolini elevou a linguagem dos filmes ao patamar da literatura e da escrita com a sua preocupação com a sintaxe, a semiótica, etc.. Fellini construía as suas cenas como pinturas sobre tela, e isso era ainda mais inaceitável para Tarkovski: que se ganha ao fazer assim? Um actor em movimento em vez duma figura pintada; mas isso é um substituto da pintura, um quadro animado".

Sobre *Solaris* escreveu ainda Peter Green (autor de *Andrei Tarkovski: The Winding Quest*) no obituário do realizador:

> "É talvez, no dizer do próprio Tarkovski, o menos convincente e satisfatório dos seus filmes. Como outros trabalhos seus, ocupa-se de uma jornada (aqui, até um planeta distante) mas que pode ser vista como uma jornada interior (...). A dimensão metafísica dessa jornada e os fenómenos nela mostrados (materializações de visões e de memórias) interessavam evidentemente o realizador, mas ele não conseguiu escapar completamente às armadilhas da ficção científica como género, nem pôde dedicar-se aos problemas psicológicos e humanos que mais o interessavam".

Esta menorização de *Solaris* nunca foi, porém, partilhada pela cinefilia europeia nem pela *European Art House*, que viram no filme uma obra maior, que ora iludia o *género* de onde fora extraída, ora, como dizia a sua apresentação pelo Goskino, constituía "a resposta soviética" ao *2001* de Kubrick.

O espelho

O ESPELHO, onde Tarkovski mistura tempo pessoal e tempo histórico, articulando memórias de infância com *found footage* de arquivo, atento ao ritmo a que monta as diferentes componentes, é o seu filme mais auto-biográfico (ele é, ali, Aliocha-Alexei, o narrador, cujas memórias acompanhamos). O filme cobre, de forma não-narrativa e em registo de *stream of consciousness*, três períodos (1935-6, tinha o realizador 3 e 4 anos; 1943-5, a guerra – tinha ele 11-13 anos; e 1969, tinha ele 37 anos). Tarkovski pensou primeiro escrever uma novela com as suas memórias de infância do tempo da guerra, mas preferiu transformá-las num filme que confrontasse recordações suas e de outros com material documental. Poemas de seu pai e memórias de sua mãe e de outros, confrontadas com imagens documentais desses períodos, estabelecem uma relação subjectiva, mnésica, com *memorabilia* documental, traços do passado objectivo gravados em película: — *found footage* do documentário sobre o Exército Vermelho a atravessar do lago Sivash (o "mar podre"), restos de *news reel* da guerra civil espanhola e de touradas, imagens da tomada de Berlim, do cogumelo atómico e das celebrações da vitória em Moscovo, de maoístas chineses brandindo os seus livrinhos vermelhos em Damanski, durante a ruptura sino-soviética —, imagens de refugiados espanhóis fugidos à guerra e exilados na URSS. Tarkovski não apresenta cronologicamente essas memórias, antes as mistura, acentuando a relação livre entre anamnese pessoal, ficções e material de arquivo. As memórias de infância são oníricas e hipnóticas, expandindo o que o realizador explorara no seu primeiro filme. Em *O espelho*, o tempo não é passado nem presente: é uma "zona" temporal complexa e de fusão, onde o passado se mantém vivo no presente e o presente não vive sem o passado. O cineasta "cria" o tempo do filme, lidando com a duração das imagens que capta ou que recuperou. A montagem dessas durações estabelece a relação do olhar do filme com o mundo objectivo, transformando o filme numa experiência única (embora repetível). O fluxo contínuo do tempo entra em disrupção, desvia-se para *flashbacks* ou para sonhos, segue a lógica de uma jornada mnésica onde as memórias se associam por simpatia e não por imperativo narrativo, mergulhando-nos no filme interior de cada personagem onde se misturam percepção pura, materais de arquivo, memória involuntária. Certa imagem forma-se no ecrã e desvanece-se até desaparecer: já lá não está, mas tornou-se memória indelével para o espectador. Numa das entrevistas reeditadas por Gianvito, diz Tarkovski sobre *O espelho*:

Mistura mnésica

> "Uma vez, num debate a seguir à projecção de *O espelho*, a discussão eternizou-se. Passava da meia-noite e a mulher da limpeza chegou para tentar pôr-nos fora e limpar a sala. Ela já tinha visto o filme e não percebia porque havia tanto a discutir. Disse ela: 'É muito simples. Alguém adoece e fica com medo de morrer; então lembra-se do mal infligido a outros, e pela parte que lhe toca quer expiar o que fez e ser perdoado'. Ela tinha percebido tudo, a importância do arrependimento no filme".

O filme é o primeiro grande "mosaico de tempos" realizado por Tarkovski a partir de memórias pessoais e de memórias de outros (o pai, que partiu para a guerra e não voltou, mas que está vivo e disputa à antiga esposa a tutela de um filho; a mãe, que se interroga sobre se deve casar com um escritor inédito chamado Dostoievski, que o antigo marido deprecia). Parte das memórias que compõem esse *puzzle* são histórias que o realizador não viveu e que terá ouvido de outros: por exemplo, o episódio da ida da mãe, ansiosa, à editora-tipografia onde trabalha, para confirmar se deixou passar uma gralha importante num texto que reviu e já está a ser impresso: ela confirma nas provas que está tudo bem e, aliviada (livre da *culpa* que já a assaltava), conversa com colegas — mas a conversa azeda quando uma delas a ataca a propósito da vida que anda a fazer e das suas responsabilidades. Um homem presente na cena é identificado como Fiódor Mikhailovitch, ou seja, Dostoievski, embora o apelido não seja mencionado. Ora, o Dostoievski do séc. XIX explorou precisamente a ligação entre doença, culpa e arrependimento que a mulher da limpeza pôs em evidência, e sabe-se que, nos anos 70, Tarkovski tentou desesperadamente adaptar *O Idiota*, o que nunca conseguiu (foi talvez o seu principal projecto não concretizado). Mas típico de Tarkovski é que a dupla referência a Dostoievski em *O espelho*, parecendo acidental, estabelece a centralidade da influência do escritor e dos seus temas no discurso do narrador do filme e do seu realizador. Escreveu Peter Green (loc. cit.):

> "Parece não haver em *O espelho* um único episódio inventado. É o trabalho mais auto-biográfico de Tarkovski. Foi muito criticado, particularmente na URSS, pela sua subjectividade. Mas é um retrato excepcional da infância e da visão mágica de uma criança sobre o mundo — uma chave para a compreensão (...) de toda a obra do realizador" (tr. adaptada).

The Tree of Life

O espelho foi mais tarde considerado o filme que, por exemplo, mais directamente inspirou *The Tree of Life* de Terrence Malick (2011). E é um facto que Malick decalca e refaz enquadramentos, situações, momentos de cinema que invocam directamente o filme de Tarkovski. Mas Tarkovski lidou com as relações entre uma família e o *seu* tempo; Malick lidou com as relações entre uma família e um tempo cósmico de milhões de anos. A relação que Tarkovski propõe é vivencial e refere uma experiência objectivamente vivida do mundo; a que Malick propõe é uma efabulação que não se apoia em qualquer experiência, em qualquer *Lebenswelt*.

Os dois conselhos que Tarkovski dá a jovens realizadores no documentário que co-realizou com Tonino Guerra ajudam a perceber, à maneira da *ética para um jove*m de Savater, as suas principais preocupações nesta matéria:

> "Não separem nunca o vosso trabalho, o vosso filme, da vida que vivem. Nunca criem distâncias entre o filme e a vida. E não se esqueçam de que serão sempre moralmente responsáveis pelo que fizerem acontecer nos vossos filmes" (tr. adaptada).

Stalker e *Nostalghia*

STALKER, feito a seguir a *O espelho* e adaptado da novela *Roadside Picnic* de Boris e Arkady Strugatsky (também co-argumentistas), é o primeiro caso de rarefacção do *plot*, lidando com conflitos interiores de personagens que não estão à altura de concretizar os seus desígnios e desafios: uma *zona* catastrofada, pós-apocalíptica ou pós-nuclear, que é proibido visitar, é alvo de incursões clandestinas por visitantes conduzidos por guias e que pretendem chegar ao seu âmago, o *quarto*, onde os desejos de quem nele entrar serão realizados. O filme mostra uma dessas incursões, contratada por um escritor e um cientista a um desses *stalkers*. Mas no fim nenhum dos três consegue entrar no *quarto* — têm medo dos desejos desconhecidos que possam ver satisfeitos — e o *stalker* volta para casa, para junto da sua filha nascida deficiente (mas dotada de poderes telequinéticos) talvez devido à permanente exposição do pai à atmosfera tóxica da *zona*. O labirinto da *zona*, onde cada passo é uma ameaça de morte, é um território onde as leis da física e a credibilidade do cenário não funcionam — uma espécie de *topos* de ficção científica, expansão de um universo futuro ou metáfora psicológica de um território mental onde o estranhamento e o não-familiar se tornam dominantes. Mas se Tarkovski se declarou insatifeito com *Solaris* por ter tido de aceitar a pressão do

género, em *Stalker* voltou costas a qualquer cedência à ficção científica, apenas se preocupando com a viagem interior a um *coração das trevas* conradiano e animista, onde a percepção do espaço-tempo se torna *excessiva* e geradora de um *pathos* próprio. Esse *excesso* inclui uma concentração de tratamentos oníricos da imagem tal como Petric (1989-90: 29) a descreve:

> [Ênfase] "no carácter bizarro da situação criada, movimento físico inusitadamente forte e/ou *au ralenti*, visão periférica reduzida (por eliminação das margens da imagem), vacilação da pulsação da luz, mudança inesperada da tonalidade cromática, descontinuidade espacio-temporal, distorção pictórica de objectos, foco flutuante (por esbatimento ou desfocagem da imagem)".

Stalker foi filmado em centrais hidroeléctricas abandonadas e em ruínas nas periferias de Talinin, Estónia. A primeira versão do filme, feita em 1977, perdeu-se devido a um erro técnico nos laboratórios da Kodak (ou a "sabotagem"), e o filme foi reescrito e inteiramente refilmado no ano seguinte. Aparentemente, a primeira versão desaparecida estaria mais próxima da ficção científica. A segunda, filmada quase sem orçamento, tornou-se muito mais uma "viagem interior". Apesar do realizador ter insistido em que a *zona* de *Stalker* é simplesmente uma metáfora da própria vida, ela antecipou visionariamente a Zona de Exclusão de Chernobyl, estabelecida em 1986 depois do desastre da central nuclear ucraniana.

Nostalgia põe em cena, com o seu personagem Gorchakov (em quem Tarkovski disse ver-se "ao espelho"), o que significou para o realizador deixar a Rússia e a família para fugir à censura e iniciar uma vida de artista exilado. É um novo exemplo de rarefacção do *plot*: o protagonista, um poeta russo, está em Itália para conduzir uma investigação sobre um músico de há dois séculos atrás, mas já se cansou de visitar a multidão infinita das obras-primas italianas, ao ponto de se recusar, à porta da igreja onde ela está, a ir ver a *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, apesar de ter atravessado a Toscânia para a ver. Ao mesmo tempo vitupera contra as traduções, que desrespeitam inevitavelmente a aura de uma obra ligada a uma língua nacional. E exige que a tradutora professional que o acompanha não lhe fale em russo — "Parla italiano, per favore" — para a impedir de invadir o universo exclusivo da sua Rússia: *Traduttore, traditore*. Ele protege-se, defendendo a intraduzibilidade radical das culturas. Eis o diálogo entre Gorchakov e Eugenia sobre as traduções:

> "Que estás a ler", pergunta ele.
> "Poemas de Arseny Tarkovski [pai do realizador].
> "Em russo?, pergunta ele.
> "Não, numa tradução... uma tradução muito boa.
> "Deita isso fora, diz ele.
> "Porquê? O tradutor é um óptimo poeta.
> "A poesia não pode ser traduzida... A arte em geral é intraduzível, diz ele.
> "Posso concordar quanto à poesia —diz ela— mas a música? A música, por exemplo... (Ele põe-se a cantar uma canção russa.) "Que é isso, pergunta ela, sem perceber.
> "É uma canção russa.
> "Está bem... Mas então nunca teríamos conhecido Tolstoi, Pushkin. Nem teríamos começado a perceber a Rússia, diz ela.
> "Vocês não percebem nada da Rússia, diz ele.
> "Então e Dante, Petrarca, Maquiavel? Os russos também nada sabem da Itália, diz ela.
> "Claro que não. Como poderíamos nós, pobres diabos... diz ele, irónico.
> "Então que teríamos de fazer para nos conhecermos uns aos outros, pergunta ela.
> "Teríamos de abolir as fronteiras.
> "Quais fronteiras?
> "As fronteiras entre Estados..."

Por acaso, Gorchakov encontra Domenico, um velho lunático, no *Bagno Vignoni* de *Val D' Orcia,* as termas sulfurosas de Stª. Catarina. A proximidade entre o artista e o louco (paralela à relação entre Rublev e o bobo) torna-se evidente. Ilustrando uma fórmula que contraria a lógica elementar, "1+1=1", Domenico deixa cair numa mão duas gotas de azeite: "Uma gota mais uma gota fazem uma gota maior, não duas". É um gesto que revela um enorme desejo de fusão, de empatia, próprio de um *louco de Deus*. Gorchakov esquece o que o trouxe a Itália e já só lhe interessa

satisfazer a estranha súplica de Domenico: que atravesse a vaporosa piscina quente com uma vela acesa "para salvar a humanidade" — coisa que a ele, Domenico, não deixam fazer, porque é louco e têm medo que se mate. O *miniplot* inicial esvai-se e é substituído por outro, mais obsessivo e ainda mais simples.

Tarkovski terá tido a consciência aguda do que seria fazer um primeiro filme no estrangeiro e noutra língua, e protegeu-se: para fazer *Nostalgia*, contratou uma equipa técnica muito experiente no cinema italiano, como pedindo ajuda a deuses lares: queria decerto aproximar-se da *fábrica* dos colegas locais para diminuir a sua própria estranheza.

O Sacrifício

MAIS TARDE (1986), o realizador explicou-se muito literalmente sobre o que quis abordar em *O sacrifício*:

> "Para regressar a uma relação normal com a vida é preciso restaurar a relação consigo mesmo. E para isso é preciso encontrar a autonomia face ao estilo de vida material, reconhecer a nossa essência espiritual. Neste filme mostro um dos aspectos desta luta que se vive em sociedade e que é a concepção cristã do sacrifício de si. Quem desconhece esse sentimento, esse desejo, deixa, em meu entender, de ser humano, assemelha-se a um animal e torna-se num mecanismo estranho, num objecto experimental nas mãos das sociedades e seus governos. Mas quem adquire autonomia moral descobre em si a capacidade de se oferecer em sacrifício a outros".

Em fundo, no genérico, Tarkovski filma um pormenor da *Adoração dos magos* de Da Vinci: um dos reis estende a sua oferta ao recém nascido, que avança uma mão para a tocar. Depois a câmara sobe até à frondosa árvore do fundo.

Quando o filme (feito na Suécia e falado em sueco) começa, no dia de aniversário de Alexander, um intelectual a caminho dos 60 anos, ele e o seu pequeno filho temporariamente mudo devido a uma operação à garganta (outro *infans* sem voz, como o adolescente do início de *O espelho*), plantam uma árvore japonesa junto ao mar. Alexander conta ao garoto uma história em que um velho monge pede a um seu jovem discípulo que regue todos os dias uma árvore que acabou de plantar. O discípulo assim faz, e, na história, um dia descobre a árvore florida e cheia de vida. Chega um amigo carteiro que inicia com Alexander uma conversa inspirada no eterno retorno de Nietzsche, sobre um pano de fundo kierkegaardiano onde, como em outros filmes seus, *temor* e *tremor* mostram recorrentemente a sua face.

Outros amigos juntam-se-lhes para celebrarem o aniversário de Alexander. Mas o noticiário televisivo anuncia que a Terceira Guerra Mundial estalou e que um holocausto nuclear pode ocorrer em qualquer instante — talvez já haja mísseis a caminho dos seus alvos. O fantasma do *Armagedão* poderia já parecer algo tardio em 1985 (a Guerra Fria acabou com o início do mandato Gorbachev), mas estivera muito vivo nos anos 70 e Tarkovski resolveu ressuscitá-lo para *O sacrifício*.

Alexander, que antes dissera que a sua relação com Deus era "inexistente", oferece a Deus tudo o que tem se ele impedir a catástrofe. Eis a sua súplica, feita na solidão da noite, em "diálogo" com *A adoração dos Magos*, de Da Vinci:

> "Senhor, livra-nos desta terrível hora. Não deixes morrer os meus filhos, os meus amigos, a minha mulher. Dar-te-ei tudo o que tenho. Deixarei a família que amo. Destruirei a minha casa e abdicarei do meu filho. Não voltarei a falar, nunca, com ninguém. Direi adeus a tudo o que me liga à vida, se deixares as coisas serem como eram antes, como eram esta manhã e ontem, se me livrares deste mortal e sufocante estado de medo animal".

Mas, na mesma noite, um amigo vem secretamente dizer-lhe que uma vizinha, Maria, "feiticeira no melhor dos sentidos", pode evitar o pior se Alexander lho fôr pedir e dormir com ela. Ele sai de casa pela calada da noite para a visitar, mas Maria não ouviu o noticiário e não percebe o que Alexandre lhe está a pedir. Então ele encosta uma pistola à cabeça e pede-lhe em desespero "salva-nos, Maria", e ela acolhe-o nos seus braços: "Pobre homem, o que pode ter-lhe feito tanto medo?" Fazem amor levitando (mais uma levitação no cinema de Tarkovski, depois da da

mãe em *O espelho* e da de Kelvin e Hari em *Solaris*). Na manhã seguinte ele acorda sozinho em sua casa, constata que a energia eléctrica foi restabelecida e que tudo parece ter voltado à normalidade e estar como na véspera, antes do anúncio do holocausto eminente. Alguém fez o milagre que ele pedira. Foi Deus ou foi Maria quem operou esse milagre? O filme não oferece resposta à pergunta. Mas, fiel à promessa que fez a Deus e seu pagador, Alexander persuade a família e os amigos a irem dar um passeio e, sozinho, deita fogo à casa. Os outros regressam precipitadamente e ele admite ser o autor do incêndio. Uma ambulância chega ao local e dois paramédicos levam Alexander, que parece ter perdido a razão e o controlo sobre o que faz. Maria, que entretanto ali surgiu, persegue a ambulância de bicicleta mas desiste para observar o filho de Alexander a regar a árvore que plantou com o pai. Diz o miúdo, que retomou a voz, e o filme acaba: "No princípio era a Palavra. Que quer isto dizer, pai?" (citação da abertura do Evangelho de João: *No princípio era o Verbo*).

Deus e/ou a bruxa

Escreveu Tarkovski, num capítulo acrescentado a *Sculpting in Time* pouco antes da sua morte, que a ideia inicial para *O sacrifício*, esboçada ainda na Rússia, era contar a história de um homem que se veria curado de uma doença mortal por ter dormido uma noite com uma bruxa: atracção pelos poderes mágicos do paganismo medieval que já o tinham fascinado em Andrei Rublev. O filme chamar-se-ia, precisamente, *A bruxa*. A ideia de um protagonista que faz um pacto com Deus só terá surgido muito depois, acrescentando-se à primeira sem a substituir. É particularmente relevante que Tarkovski tenha querido manter as duas ideias em pé de igualdade no seu último filme. No final, diante da casa que arde em cumprimento da promessa feita a Deus, Alexander ajoelha, agradecido, frente a Maria, com quem levitou na noite anterior.

Interessante desvio pagão para um crente educado na tradição ortodoxa russa: Tarkovski sempre foi um "homem de fé"; mas, em *O sacrifício*, só aparentemente o cristão ortodoxo ganha ao seu duplo pagão. Na colectânea de entrevistas que publicou em 2006, Gianvito faz questão de sublinhar que, no centro do trabalho do realizador, sempre esteve "nada menos do que a busca quase-messiânica da redenção da alma humana". Assim terá, talvez, sido. Mas redenção por via de Deus, de Maria, ou de ambos? E sobretudo, independentemente de quem fez o milagre, de que servirá ele, visto que, se tudo recomeça e se repete, a ameaça do holocausto iminente também regressará? Por isso Slavoj Žižek (in *The Parallax View*, 2006) se interrogou sobre a utilidade do sacrifício de Alexander.

Teve longa gestação *O sacrifício*, que só avançou com Tarkovski já exilado há um par de anos e na terra de Bergman, produzido pelo Instituto Sueco do Cinema. Significativamente, o realizador convidou para director de fotografia Sven Nykvist, que tanto trabalhou com Bergman (e que deu ao filme uma tonalidade acentuadamente bergmaniana), e um dos actores mais recorrentes nos filmes deste, Erlander Josephson, que já participara em *Nostalgia*. As filmagens decorreram em Närsholmen, Gotland. Daniel Bergman, filho do realizador sueco, foi assistente de câmara e Anna Asp, *designer* de produção de Bergman, também se juntou à equipa. Mas nem tudo correu bem: o incêndio final da casa teve de ser refilmado, porque a única câmara usada na primeira tentativa avariou a meio e as imagens perderam-se. A casa foi reconstruída para ser novamente incendiada, mas desta vez Nykvist exigiu filmar com duas câmaras. O filme estava ainda em pós-produção quando foi diagnosticado o cancro de que Tarkovski viria a morrer, um ano depois.

Volto por instantes à cena inicial e ao eterno retorno: no plano-sequência que abre o filme (nove minutos e meio, talvez o mais longo alguma vez feito por Tarkovski), Alexander e o filho, sempre filmados de muito longe, já plantaram a árvore e voltam a pé para casa. Chega Otto, o filósofo-carteiro-em-*partime*, de bibicleta. Traz a Alexander correspondência de amigos que o felicitam pelo aniversário. Depois, andando à volta deles de bicicleta, Otto começa a glosar livremente o Nietzsche de *Assim falava Zaratustra*:

> "Vivemos, temos os nossos altos e baixos, temos esperança em qualquer coisa. Perdemos a esperança, ficamos mais perto de morrer. Depois morremos, mas

> nascemos outra vez. Mas não nos lembramos de nada. E tudo começa outra vez desde o princípio, não exactamente do mesmo modo, ligeiramente diferente, mas outra vez sem esperança sem que saibamos porquê. Sim... mas não, de facto é exactamente a mesma coisa, literalmente a mesma. É só a performance seguinte, por assim dizer. Se fiz isto e aquilo, já tinha feito tudo da mesma maneira. Tem piada, hã?"

Tudo começa outra vez: são várias, na obra de Nietzsche, as passagens sobre o eterno retorno. Mas no célebre § 341 da *Gaia Ciência*, escreveu ele:

> "Se um dia ou uma noite um demónio se intrometesse na tua maior solidão e te dissesse: 'Esta vida, tal como a vives agora e como já a viveste, hás-de vivê-la ainda mais uma e inúmeras vezes; e nada haverá nela de novo: cada dor, cada prazer, cada suspiro e pensamento, tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande na tua vida há-de retornar, pela mesma ordem e na mesma sequência: esta aranha e este luar entre as árvores, este instante e eu próprio..."

Mas o eterno retorno não é necessariamente uma condenação punitiva à eterna repetição do mesmo: é também um antídoto contra o niilismo e a inação. Se não nos lembramos de nada e recomeçamos, ele significa uma nova hipótese, uma segunda oportunidade, uma reabertura de possíveis. No seu *Enten-Eller* (Either/Or, *Ou...Ou...*), 1ª parte, Kierkegaard escreveu que "tudo vai certamente voltar outra vez, mas de outro modo; o que já antes fez parte da rotação mantém-se, mas modificado pelo método de cultivo".

É talvez o que Alexander parece ter garantido em *O sacrifício*: o retorno ao dia anterior ao apocalipse. Mas por qual dos dois sortilégios, pelo favor divino ou pelo da bruxa? No seu artigo «Zarathustra's gift in Tarkovski's *The sacrifice»,* Gino Moliterno (2001) glosa o tema do eterno retorno no filme, independentemente da simplificação que Otto faz da ideia de Nietzsche. Também Ralph Emmerson (2013) discute o tema em «The Eternal Recurrence in Tarkovski's *The Sacrifice*».

Segunda consagração

EM 1982, Tarkovski deixou definitivamente a Rússia para tentar trabalhar longe da censura soviética, o que se concretizou com *Nostalgia* e *O sacrifício*. Mas não gostou do expatriamento e passou os últimos anos da vida em novo conflito com as autoridades de Moscovo, desta vez tentando obter autorização para que a família, especialmente o seu filho mais novo, se lhe pudesse juntar na Europa — o que acabou por acontecer em 1986, já depois de diagnosticada a sua doença. Em 1984, convocou em Milão uma conferência de imprensa para anunciar que não voltaria à URSS. Da narrativa do episódio por James Macgillivray (in *nostalghia.com*):

> "Quando um jornalista lhe perguntou se tencionava pedir asilo político em Itália, Tarkovski respondeu: Estou a contar-vos um drama. Não me façam perguntas burocráticas. Que país? Não sei. É como se me perguntassem em que cemitério desejo enterrar os meus filhos".

Ainda assim, as autoridades de Moscovo não lhe retiraram, nem à mulher, como fizeram com outros, a cidadania soviética. Tarkovski sabia que, não regressando à Rússia, passaria a ser visto por muitos como mais um dissidente, um expatriado voluntário. Mas, se voltasse à sua pátria, continuaria com pouco trabalho, sob a tenaz do Goskino, e a ser mal pago. Durante anos, sobrevivera com grandes dificuldades económicas.

Morreu de cancro pulmonar, em Paris, nos últimos dias de 1986, e são conhecidas as suspeitas, tornadas públicas a seguir ao golpe de Moscovo de 1991, de que o KGB não foi alheio à sua morte. Foram antigos agentes da polícia política soviética que divulgaram essa informação. Também o médico russo do realizador disse mais tarde que o cancro que o vitimou não terá tido causas naturais. A mulher do realizador, Larissa Tarkovskaya, e o actor Anatoli Solonitsyn, morreram do mesmo tipo de cancro. Durante anos pôs-se também a hipótese de contaminação de todos por químicos tóxicos durante as filmagens de *Stalker*.

O sacrifício estreou em Cannes em Maio de 1986 e foi o primeiro filme da história do festival a arrebatar quatro prémios: Grande Prémio Especial do Júri, Prémio da

Crítica Internacional, Prémio pela melhor participação artística e Prémio do Júri Ecuménico. Sob a presidência de Sydney Pollack, a Palma de Ouro foi para *A Missão*, de Roland Joffé, e o prémio de melhor realizador para Martin Scorsese, com *After Hours*. Escreveu Peter Green (*id. ibid.*) sobre Tarkovski:

> "Sucessor do seu próprio Rublev, comentador da nossa condição moderna, pintor de ícones em filmes e homem de profunda crença, Tarkovski quis pôr o mundo interior e espiritual em harmonia com o mundo exterior e material. Talvez mais que qualquer outro, apercebeu-se do potencial dos filmes para o mapeamento da dimensão espacio-temporal que habitamos".

Quase dez anos depois, em 1995, para as celebrações do centenário do cinema, o Vaticano elaborou uma lista dos 45 "grandes filmes" que se distinguiram nas áreas da *religião*, *valores* e *arte*. *Andrei Rublev* e *O sacrifício* foram incluídos na primeira. E *Stalker*, *Nostalgia* e *O sacrifício* tinham recebido o prémio do Júri Ecuménico, criado por cineastas e críticos católicos e protestantes e associado, entre outros, ao festival de Cannes. Já em tempos da *glasnost* e da *perestroika* de Gorbachev, até a URSS acabou por dedicar a Tarkovski, poucos meses antes da sua morte, uma retrospectiva em Moscovo. E pouco depois da sua morte, a revista *Iskusstvo Kino* dedicou-lhe um número especial, enquanto o Comité para o Cinema do Conselho de Ministros da URSS e a União dos Realizadores Soviéticos lamentavam que Tarkovski tivesse sido obrigado a viver os seus últimos anos no exílio. A este reconhecimento tardio seguiu-se a criação de um prémio com o seu nome no Festival de Moscovo, a atribuição do seu nome a um pequeno planeta recém-descoberto (!), a inauguração de um Museu Tarkovski na sua cidade natal (Yuryevets, Ivanovo), e em 1990, um ano antes do afastamento de Gorbachev por Boris Ieltsin e do fim da URSS, a atribuição póstuma do maior galardão soviético, o Prémio Lénine. Mais tarde, uma estátua sua e de dois outros cineastas russos (Vasily Shukshin e Gennady Shpalikov) foi instalada à entrada do VGIK (o Instituto Cinematográfico Gerassimov), em Moscovo. ■

Nota

1. Krzysztof Kieslowski (1941-1996) conviveu com duas influências complementares para além das de Bergman (sobretudo o do *Silêncio*, que reconheceu como a mais importante) e de Bresson: a de Krzysztof Zanussi (seu amigo desde os tempos da escola de Łódź), realista interessado nas rotinas do quotidiano, e a de Tarkovski, formalista apostado no poder das metáforas visuais. Disse Kieslowski sobre este último, referindo-se aos realizadores que conseguiram "ultrapassar a literalidade e saltar para a metáfora, a verdadeira arte":

> "Orson Welles conseguiu esse milagre em *Citizen Kane*. Mas só um realizador conseguiu realizá-lo nos últimos anos: Tarkovski. Bergman e Fellini também o conseguiram por vezes, e Ken Loach em *Kes*". (Stok, 1993: 195).

Mas a proximidade entre o realizador polaco e o russo não é sobretudo estilística: Kieslowski começou como documentarista e trabalhou muitas vezes para a televisão, coisa que Tarkovski quase ignorou. O ritmo dos filmes de Kieslowski é mais rápido, e mais convencional o seu uso da montagem. E os seus filmes têm traços de humor, inexistentes em Tarkovski. O que eles têm em comum é o interesse central pelos temas metafísicos, pela possibilidade da pessoa humana experimentar directamente o transcendente fora das instituições religiosas (próximo do que Martin Buber defendeu em *I and Thou,* 1923) e pelo *numinoso*.

Depois, há traços biográficos comuns que estabelecem outro tipo de ponte entre os dois homens: Escreve Nick James para a Sight & Sound (2015), em «Tarkovsky legacy» (disponível em <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/tarkovsky-legacy>):

> "Admitindo que a influência seja um processo continuado entre contemporâneos próximos, há um realizador que deve ser mencionado e cuja carreira se cruzou com a de Tarkovski: Kieslowski era só nove anos mais novo do que o seu colega russo: ambos morreram aos cinquenta e poucos anos, tendo partilhado a experiência de trabalhar, primeiro no bloco soviético, depois como emigrados na Europa ocidental. (...) Kieslowski trabalhou sempre mais focado nas pessoas como protagonistas do que Tarkovski, que preferia tratá-las como charadas cifradas. Mas tinham em comum a importância central das questões metafísicas e em Kieslowski também as consequências morais das decisões, preocupação que partilhava com o seu argumentista Krzysztof Piesiewicz (...)".

7 Filmes que filosofam

> "Entre os bebedores da sala do banquete já só três se aguentam: Sócrates, que representa a filosofia, Aristófanes e Ágaton, a comédia e a tragédia; o primeiro está lúcido, os dois outros quase a adormecer. Diz-lhes Sócrates que eles representam artes incompletas — nenhum deles pode substituir o outro: isso só a filosofia pode. (...) Tudo ficará melhor no dia em que os filósofos forem também poetas trágicos e cómicos, ou em que estes se tornem filósofos autênticos".
>
> Léon Robin, *Platon, Le Banquet*, «Notice», Les Belles Lettres, 1989, 1999.

> "...Os primeiros grandes autores de cinema foram ao mesmo tempo grandes pensadores: isto é algo em que pouca gente hoje acredita (...). Eis uma arte que de início manteve uma relação directa com o pensamento; sobre tal relação quase não subsiste bibliografia. (...) Esses pioneiros diziam que o cinema ia renovar (...) a imagem do pensamento (...). Acreditavam que trabalhavam numa nova língua universal, ideia destruída pela semiologia baseada na linguística, sobretudo a de Christian Metz, que considerou essa convicção *naïve* e mal apoiada".
>
> Gilles Deleuze, *L'image-pensée*, Séance 1, 1984.

> "Tarkovski focou-se no (...) sacrifício inútil como última garantia do sentido. Os seus últimos filmes, *Nostalgia* e *Sacrifício*, são densamente kierkegaardianos".
>
> Slavoj Žižek, *The Parallax View*, 2006.

> "Mas eu só tive a intenção de tomar da filosofia um pouco da sua cor".
>
> Paul Valéry, *Le cimetière marin*, 1920.

QUE FASCÍNIO, o exercido pelos raros filósofos que também foram dramaturgos e ficcionistas. Deleuze reconheceu-se fascinado por J.-P. Sartre (*Le Nouvel Observateur*, 16-22/11/1995), em palavras que Tito Cardoso e Cunha recuperou para epígrafe do seu *Universal Singular* (1997), onde revisitou os multiformes investimentos e a "casa das máquinas" do filósofo "inventor" do existencialismo:

> "*L'Être et le Néant* [*O Ser e o Nada*] foi como uma bomba. (...) Todo um livro de pensamento novo. Que choque! Li-o mal saiu. (...) Devorámo-lo. (...) Sartre obcecou a minha geração. Ele escrevia romance e teatro quando toda a gente queria escrevê-los. Toda a gente o imitava. (...) Fascinou-me. Para mim, há uma novidade de Sartre que nunca se perderá, uma novidade para sempre (...), uma novidade eterna".

"Uma novidade para sempre", "eterna", é literalmente um evangelho: *boa nova* carismática que altera irreversivelmente a definição do que é o homem e a responsabilidade da sua aventura no mundo. *O Ser e o Nada* foi, em 1943 — em plena Segunda Guerra — o evangelho filosófico do mundo pós-nietzscheano sem Deus, do novo materialismo humanista que recusava a transcendência vertical e que tornava o homem na única "medida de todas as coisas", responsabilizando-o e afirmando-o como *projecto*, na sua irredutível liberdade contra quaisquer determinismos. Sartre foi um filósofo ensaísta, romancista, dramaturgo, biógrafo, comentador e crítico literário e do pensamento, fundador-director da revista *Les Temps Modernes*, politólogo e activista político tardiamente militante, polemista, professor, conferencista; foi a personificação emblemática do que era então o multifocado *intellectuel engagé* (*intelectual comprometido*), que recusou o Nobel da literatura em 1964 como recusara a *Legião de Honra* em 1945 e que nunca quis ter assento no *Collège de France* para não se tornar numa "instituição" e para manter a autonomia e a radicalidade do seu pensamento.

• • •

"ROMANCE FILOSÓFICO", "CONTO FILOSÓFICO", eis designações pouco problemáticas na história e na teoria da literatura. Referem-se a textos ficcionais que reflectem sobre o sentido da existência, a natureza de entes e seres, o caminho seguido pelas sociedades, questões políticas ou religiosas. O discurso autoral, amiúde atribuído a "egos experimentais" (Kundera 1986) ou personagens, abandona, pelo menos em parte, a narrativa de acontecimentos e torna-se explanatório, argumentativo, por vezes instrumento de combate e persuasão em forma monologal ou dialógica, assumindo-se como tais numa *disputatio*. Esse exercício foi muitas vezes feito em forma digressiva, ou exprimiu a intenção principal do projecto narrativo. Parte da cinefilia contemporânea quer estender essa definição ao cinema: se há "romance filosófico", porque não haverá "filmes que filosofam"? Este capítulo propõe uma tentativa de abordagem compreensiva desta reivindicação.

Entre outros, o colóquio *FilmPhilosophy — Thinking Reality and Time throught Film* (Lisboa, 2014) mostrou a nova atenção hoje dada às relações entre cinema e filosofia. O filme-ensaio que inclui discurso filosófico ou se dedica a enunciações argumentadas sobre o sentido da vida e do mundo filosofa? Há "imagens filosóficas"? Questões como estas pedem respostas desde os dois livros de Deleuze sobre o cinema e desde que, meia dúzia de anos depois, ele e Guattari voltaram a co-assinar, desta vez em *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), páginas wagnerianas sobre a relação entre a filosofia e as artes, e de ambas com a ciência. E há também os livros de Stanley Cavell, *The World Viewed* (1971), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981), *Themes out of School* (1984), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996) e o mais recente *Cities of Words* (2005), que estabelecem uma relação directa entre os problemas filosóficos e a sua tradução, via filmes, em vida quotidiana — na *imago*, dramaturgia e melodramas do dia-a-dia. E o *On Film* (2002) de Stephen Mulhall ou o *Filmosophy* (2006) de Daniel Framton, onde os autores defendem que os filmes podem discutir questões e problemas filosóficos.

Embora seja apetecível fazê-lo, não creio que seja na obra *editada* de Deleuze que uma *cine-filosofia* ou uma *filmosofia* se possa *literalmente* fundar (outras fontes serão decerto entrevistas e conferências gravadas, coisas por ele ditas em contextos de comunicação oral). É verdade que, no seu segundo livro sobre o cinema, escreveu páginas cruciais sobre a relação entre "imagem e pensamento" (203-245) e sobre "cinema, cérebro e pensamento" (246-291), onde aproximou a geração de imagens e sons cinematográficos da expressão de ideias (designadamente salientando a importância que "filmar a palavra" adquiriu em autores modernos e contemporâneos), ou da criação de *perceptos* (cf., *infra*, «perceptos, conceitos e funções») pré-conceptuais. Mas, como ele diz a fechar esse livro — e não foi por acaso que o fechou assim — se cineastas falaram sobre o que faziam ou fazem e assim se tornaram, para além de cineastas, em filósofos ou teóricos do cinema, as relações entre filosofia e cinema mantêm-se relações entre duas práticas distintas, mesmo se é apropriado questioná-las sobre o que são e o que fazem:

> "…Há sempre uma hora (…) a que já não é preciso perguntar 'o que é o cinema', mas sim 'o que é a filosofia'. O cinema (…) é uma prática das imagens e dos signos, de que a filosofia deve fazer a teoria na sua qualidade de prática conceptual. Porque nenhuma determinação técnica nem aplicada (psicanálise, linguística) é suficiente para constituir os conceitos do cinema" (*Cinéma 2*, *L'image-temps*, p. 366).

Como escrevi atrás em *Que coisa é o filme*, a um passo de gerar o que poderia tornar-se numa *cine-filosofia* ou numa *filmosofia*, Deleuze parece ter redesenhado o seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar o ser e o pensamento. Mais próximo de Deleuze que de Cavell, Montebello (1998) propõe a este respeito uma formulação relevante: escreve ele que o cinema não "faz" filosofia, mas diz respeito à própria essência e ao devir da filosofia ocidental, com que sistematicamente se cruza ao ocupar-se "do idealismo dos afectos, do naturalismo das pulsões, do surrealismo da visão, das relações entre tempo e movimento ou entre o tempo e o intemporal".

Uma área de reflexão menos problemática e mais ampla é, na esteira de Deleuze, a das relações entre cinema e "pensamento". Em 2002, um ciclo de filmes subordinado à questão "pode o pensamento ser filmado?" propiciou na Culturgest,

em Lisboa, o visionamento e a discussão de filmes como *Philosophie et verité*, com Jean Hippolite, Michel Foucault, Alain Badiou, Paul Ricœur, Georges Canguilhem, de Jean Fléchet (1965); *René(e)s*, de J.-L. Godard (1976); *Le mythe d'Antigone,* com Georges Steiner e Pierre-André Boutang, de Guy Séligman (1987); *Hanna Arendt*, de Jean-Claude Lubtchansky (1995); ou *D'ailleurs, Derrida*, de Safaa Fathy (1999). O que estes filmes têm em comum é que se situam entre a entrevista individual ou colectiva, a filmagem da discussão de ideias, a *mise en scène* documental ou metafórica de ideias-chaves expostas e o retrato biográfico-intelectual.

Filmar a palavra

Trata-se, nestes casos, de "filmar a palavra", dando importância às enunciações dos convidados ou dos evocados, mas num registo filmicamente construído e objecto de montagem, não comparável à mera gravação audiovisual de cursos ou conferências, muitas vezes feita por uma câmara fixa em auditório. Entre o *retrato*, a *aula* e o *documentário*, filmes como estes tornam-se automaticamente *documenta* arquiváveis numa *memorabilia* para-universtária destinada a públicos de nicho informados e intelectualmente envolvidos. Mas, como se verá, esta vertente do trabalho cinematográfico não é senão uma parte secundária dos projectos por via dos quais a *cine-filosofia* ou *filmosofia* gostaria de se ver reconhecida.

No *Abécédaire de Gilles Deleuze* (oito horas de entrevistas feitas por Claire Parnet e filmadas para a televisão por Pierre-André Boutang, 1988-1989), a câmara move-se para seguir os movimentos da cabeça do filósofo, por vezes faz um *zoom* sobre o seu rosto enquanto ele pensa, hesita, responde. Na montagem são respeitadas essas hesitações, a oralidade que por vezes o leva a não concluir uma frase, os seus silêncios reflexivos. É cinema, mas um cinema assente na palavra, no som: é fácil desprezar a imagem para nos concentrarmos no que o entrevistado diz. Mas no *Wittgenstein* de Dereck Jarman (1993), retrato semi-biográfico-semi-intelectual, o filósofo é representado por actores (Clancy Chassey é Wittgenstein jovem, Karl Johnson é Wittgenstein adulto) com base no *script* de Terry Eagleton: aqui estamos diante de um retrato reconstruído, produzido por um cinema que aposta na teatralização e que não anda longe do *docudrama*: as ideias e parte da vida do filósofo são dramatizadas num exercício de *theatrum philosophicum*.

Três filmes filosóficos de Rosselini

Em «Le corps du philosophe: les films philosophiques de Rosselini», publicado em *Les écarts du cinéma* (2011), Jacques Rancière analisa três dos filmes "pedagógicos" feitos pelo realizador, para televisão, sobre vida e o pensamento de grandes filósofos: *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971) e *Cartesius* (1974), explicando que há três maneiras de tornar a filosofia cinematograficamente "sensível": por ilustração, por documentação ou por subjectivação. Entre as três, a que ele prefere é a via da documentação, quando esta propõe uma imersão do espectador no tempo do filósofo abordado à maneira da "nouvelle histoire" dos *Annales*. Mas de novo há, para Rancière, três maneiras de o fazer: ou se mostra o filósofo *com o seu tempo* (Descartes e Pascal embrenhados nos "problemas materiais da razão" sua contemporânea), ou *contra o seu tempo* (enfrentando a resistência da sabedoria tradicional, das ideias feitas, crenças e superstições) ou — abordagem que Rancière considera mais interessante — como *inovadores no seu tempo*. Esta última abordagem consiste em mostrar…

> "…a razão em curso apanhada na espessura material de um tempo, na materialidade de um modo de vida, mas também num sistema de rituais e em todo um mundo de emoções e afectos (…). Trata-se, assim, de colocar [os filósofos], na verdadeira acepção do termo, no *seu* tempo, esse tempo com o qual, dizia Marc Bloch, os homens se parecem mais do que com seus pais" (ed. port., pp. 118-119).

Por outras palavras trata-se, nesta terceira abordagem, por um lado de mergulhar no *epistema* (Foucault) ou no *aquário* (Veyne) em que cada um viveu e pensou, por outro de ser capaz de mostrar o *Lebenswelt* das suas épocas com os seus rituais sociais, o ritmo dos seus dias e das suas rotinas domésticas. Aqui contam a *entourage* e o *habitus* de cada um, as formas de relacionamento no meio a que pertenceram, os protocolos e convenções imperantes nas respectivas sociedades de discurso (particularmente relevante no caso de Descartes, sempre preguiçoso e hesitante quanto à edição dos seus escritos depois da condenação de Galileu), o

modo de lidar com a saúde e seus problemas (particularmente relevante no caso de Pascal que viveu doente a maior parte da sua vida), o modo de lidar com o contrato social e político (particularmente relevante no caso de Sócrates, que bebeu a cicuta para obedecer a uma sentença de tribunal a que poderia ter-se furtado). A crítica matizada de Rancière a estes exercícios em que Rossellini "pede às imagens que garantam o elo entre as ideias e os corpos historicizados" conclui-se na dúvida sobre o valor intrínseco da tentativa:

> "Pode pôr-se a questão de saber se esta corrida de um pólo para outro [das ideias para os corpos historicizados, *n. a.*] não coloca o projecto pedagógico cinematográfico num dilema em que, a todo o instante, é preciso escolher entre a pedagogia e o cinema, com o risco sempre presente de não se conseguir uma coisa nem outra" (*loc. cit.*, p. 128).

No *Histoire(s) du Cinéma* de Godard, diferentemente do que é feito nestas experiências "pedagógicas", é o próprio fazer do filme e os rostos da sua inscrição histórica que são questionados: a película avança e recua na moviola, vemos e ouvimos o dispositivo que gera o filme, o ecrã vai frequentemente a negro em silêncio para que o espectador interiorize ou reflicta sobre o que acabou de ver e/ou ouvir. Aqui, o cinema-de-dispositivo desempenha, de facto, o papel de "ecrã da mente", porque o filme dá a ver a complexa mecânica da sua construção. O *Abécédaire* faz parte dos *documenta* que citei; *Wittgenstein* é uma biografia ficcionalizada como as que se fazem sobre pintores ou músicos. *Histoire(s)...* é um filme "que pensa" e que formula um grande número de declarações — as de Godard — sobre o próprio cinema e o modo como este esteve e está no mundo. Trata-se de três tipos de "filmes que filosofam"?

Quatro desafios de Lyotard

NA CORRESPONDÊNCIA publicada sob o título *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, (1986), Lyotard produz quatro declarações que ajudam, directa ou indirectamente, a enquadrar a nossa discussão. A primeira é sobre a relação entre filósofos, artistas e escritores "pós-modernos" e nesta matéria o autor está em linha com a defesa da *autonomia* contra a *heteronomia* (uma distinção kantiana), com a defesa das "pequenas diferenças excessivas" e com a desconfiança perante regras herdadas e academismos:

O artista e o filósofo

> "Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governados por regras já estabelecidas, e não podem ser julgados mediante um *juízo determinante* [Kant, itálico meu], aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito" (*loc. cit.*: 26).

A segunda, mais directamente sobre a fotografia e o cinema, alude simultaneamente à perspectiva e à indexicalidade das imagens, por um lado, e à tradição do fechamento das "grandes narrativas", por outro:

> "A fotografia não foi um desafio lançado, do exterior, à pintura, tal como o cinema industrial não o foi em relação à literatura narrativa. A primeira rematava certos aspectos do programa de ordenação do visível elaborado pelo *Quattrocento*, o segundo permitia aperfeiçoar o encerramento das diacronias em totalidades orgânicas, o que aliás tinha sido o ideal do grande romance de formação [*Bildungroman*] desde o séc. XVIII" (*loc. cit.*: 17).

Lyotard acrescenta que "fotografia e cinema *devem vencer* [itálicos meus] a pintura quando se trata de estabilizar o referente", multiplicando os efeitos de realidade em função de códigos de comunicação partilhados que "sosseguem" o espectador e oferecendo sentidos reconhecíveis por todos. Mas este *dever vencer* é problemático: o autor reconhece que o realismo fantasmático da fotografia e do cinema é terapêutico (para o espectador), mas que quem pinta ou escreve se afasta dessa terapia, interrogando e discutindo as regras da sua arte tal como as recebeu dos seus predecessores (ou seja, tem de se autonomizar destes, emancipando-se da heteronomia), sob pena de aceitar um "conformismo de massa" como fazem a

fotografia e o cinema pornográficos, ávidos de satisfazer o "desejo endémico de realidade" e que, ao satisfazê-lo, se tornam "num modelo geral para as artes da imagem e da narração" (*loc. cit.*: 18).

A terceira declaração exprime aquilo que Lyotard pensa que a filosofia é, e mais vale dar-lhe a forma de uma citação compósita, porque o autor a constrói ao longo de páginas que não transcrevo *in extenso* aqui. Ele começa por definir a filosofia como um espaço intervalar que herda uma história multifacetada e depois interroga-se sobre os lugares onde se filosofa, entre a "escola" e o "mundo":

> "A filosofia não é um terreno recortado na geografia das disciplinas. Todos sabemos isso. (*loc. cit.*: 119) Uma diferença que os filósofos têm relativamente aos psicanalistas é terem muitos pais, demasiados para admitir *uma* paternidade (120). O professor de filosofia terá hoje mais a ver com a escola ou com o mundo? (123)... Filosofar, só ou na aula, obedece a uma procura de regresso à infância do pensamento; [mas] que acontece se o pensamento já não tem infância?" (124).

Regresso à infância ou à falta dela: abordei esta questão com Rilke e Didi-Huberman (nas notas preambulares aos presentes textos). Mas que a filosofia tenha mais a ver com a escola ou com o mundo, eis um tema que ganhou forma na maiêutica socrática reescrita por Platão, esse trabalho de parteira feito na rua e que propunha uma ironia dialogal e reflexiva, partindo da "infância do pensamento", para chegar a declarações assertivas sobre a realidade, os valores e o imaginário. Também Kant, lembra Lyotard, considerava que não se ensina *filosofia*: "ensina-se, na melhor das hipóteses, a *filosofar* (*philosophieren*)" (123). O método, por exemplo a maiêutica, é mais importante que a doutrina, tanto mais quanto o filósofo tem "demasiados pais" — as suas referências heteronómicas. Filosofar, diz ainda Lyotard, é sobretudo uma *autodidática* (120) em que o sujeito se expõe a cada questão que aborda, reatando "com essa estação da infância que é a dos possíveis do tempo" (*id. ibid.).*

Filosofar é uma autodidática

A quarta e última declaração de Lyotard que aqui nos interessa respeita à pedagogia e ao filosofar em aula, quando comparado com o modo como se filosofa na *ágora*:

> "Instruir os professores no sentido de que sejam conviviais, preconizar a sedução, prescrever que captem a indulgência das crianças através de estratégias demagógicas ou de *gadgets*, é pior que mal. (...) O cúmulo seria que se recomendasse aos professores de filosofia que fossem Alcibíades dos alunos. O trabalho de anamnese e a elaboração em acto numa aula, quer seja alegre ou severa, nada deve ao aliciamento" (*loc. cit.*: 124-125).

Nenhuma cedência à sedução comunicacional de que Alcibíades é a efígie, portanto. Isto significa que não se filosofa tornando a filosofia num anedotário, numa antologia de fábulas, numa narrativa repleta de causalidades e continuidades ou em rebuscados jogos ideolectais. Não se *facilita*, não se traduz a linguagem do filosofar para a linguagem comunicacional corrente. Mas, assinala também Lyotard, a razão porque Aristóteles aconselhava o estudo da retórica é que "quem tem razão na escola pode muito bem ser vencido na *ágora*" (no espaço público habermassiano, na política, na *polis*). Ironia suplementar do autor: "Ora a *ágora* está actualmente (1986), se não me engano, na escola" (*loc. cit.*: 125).

Sintetizando as referências aqui transcritas e relacionando-as com os problemas do *cinema que filosofa*: em primeiro lugar, o filósofo, o escritor, o artista contemporâneo — acrescentemos-lhe o cineasta, embora ele faça parte do último dos três — têm em comum a procura das regras daquilo que fazem, autonomizando-se da heteronomia herdada. Em segundo lugar, fotografia e cinema não desafiaram como ameaças exteriores nem a pintura nem a literatura narrativa, antes consubstanciaram programas de uma e outra que vinham respectivamente do *Quattrocento* e do *Bildungroman* do séc. XVIII. Agora compete-lhes afastarem-se desse programa de completude e trilharem os seus próprios *holzwege*. Em terceiro lugar, a filosofia é menos um território herdado com fronteiras fixas (garantidas por tratados assinados por diplomatas interdisciplinares) do que uma maiêutica que, por anamnese e elaboração, refaz o caminho seguido pela infância do pensamento. Em quarto lugar, ensinar essa infância do pensamento não consiste

em seduzir facilitando, nem em ceder à estratégia do *marketing* comunicacional: consiste em preservar a autonomia de um método, embora o discurso escolar possa ser posto em causa e derrotado no espaço público — espaço público que, aparentemente cansado do sistema dos *media*, voltou, em parte, à escola. Finalmente, saído da escola para o mundo, o cinema que deseja pensar esse mundo, seus valores e futuríveis tem de descobrir as regras do trabalho que faz.

A paisagem da reflexão

POR RAZÕES PRUDENCIAIS tenho presente, ao aventurar-me na discussão das relações entre cinema e filosofia, que muito do comentário crítico sobre o cinema e os seus filmes, produzido desde meados do séc. XX, explora um território onde a miscelânea transdisciplinar impera e onde alegorias da *poiesis*, da literatura, das artes plásticas, da filosofia, da política, vêm à tona em parceria com reflexões sobre estética e linguagem. Esse território é pouco marcado por dinâmicas disciplinares autónomas e tornou-se num baldio, numa terra de ninguém onde se apaga a ideia de fronteiras internas em favor de um horizonte redesenhado por enfoques que se entrecruzam ou se escoram uns nos outros *par étayage*. Aqui, constroem-se andaimes discursivos complexos e argumentários que exprimem a "ansiedade de influência" de que falou Bloom; neste novo *melting pot* discursivo, exercícios de *ekphrasis* e referências cruzadas a poetas, artistas, filósofos, psicanalistas, pensadores das humanidades, convergem em pé de igualdade como instrumentos de uma hermenêutica simultaneamente ecléctica e de síncrese. E não é especialmente da hermenêutica crítica sobre o cinema e os seus filmes que conhecemos este fenómeno, longe disso: no mesmo período (desde meados do séc. XX), todo o discurso sobre as artes se viu reconfigurado, vagueando o *comentário* nomadicamente entre edições de autor, catálogos de galerias, departamentos universitários, páginas de cultura da imprensa, tertúlias de café.

Ansiedade de influências

Atravessado por inúmeros *holzwege* onde se fazem encontros inesperados, esse vasto território de transversalidade e miscelânea é também um desvio em relação à divisão de trabalho académico-feudal anterior à interdisciplinaridade contemporânea: no *senhorio* académico, cada saber entrincheirado observa(va) os outros com desconfiança, como rivais, ameaças externas à sua integridade. No eclectismo do comentário transdisciplinar, pelo contrário, todos os saberes são convocados para o *melting pot* hermenêutico, mesmo se esse movimento merece a Lyotard alguma ironia, porque ele o associa metaforicamente ao cosmopolitismo ecléctico contemporâneo:

> "O eclectismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se McDonald ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio e roupa *retro* em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras eclécticas. (...) A hora não é favorável ao rigor" (*loc. cit.*: 19).

É neste simpático baldio que a reflexão sobre as relações entre filosofia e cinema maioritariamente se inscreve, respirando o mesmo *élan* reformulador e o mesmo *Zeitgeist*: multiplicam-se colóquios e conferências, projectos de investigação, publicações e eventos. Uma jovem comunidade internacional de investigadores-comentadores tenta estabilizar os contornos e os marcadores da nova área de reflexão. A tarefa é tanto mais aliciante quanto se escora num remoto escrito de Barthes («Théorie du Texte», 1974) que promoveu o *comentador* à posição de *co-autor*. Redefinindo então o *texto* como prática significante que passava a designar também a prática fílmica, pictórica, musical, etc. (data deste escrito a adopção de termos como "texto fílmico" para nos referirmos a *filmes*), escrevia Barthes:

Que o comentário iguale a obra

> "*Que o comentário seja ele mesmo um texto*, eis em suma o que é pedido (...): o sujeito da análise (crítico, filólogo, sábio) não pode julgar-se, sem má fé nem em boa consciência, exterior à linguagem que escreve; a sua exterioridade é provisória e aparente: *também ele está na linguagem* e precisa de assumir essa inserção, por mais «rigoroso» e «objectivo» que se pretenda, no triplo nó do sujeito, do significante e do Outro, inserção que a escrita (o texto) concretiza plenamente, sem recurso à hipócrita distância de uma meta-linguagem falaciosa: *a única prática que fundamenta a teoria do texto é o próprio texto*. (...) É em suma toda a «crítica» (como discurso «sobre» a

> obra) que se torna caduca; se um autor é levado a falar de um texto passado, não o faz senão produzindo ele mesmo um novo texto (entrando na proliferação *indiferenciada* do intertexto): já não há críticos, há apenas escritores. Precisemos melhor: (...) a teoria do texto não pode senão produzir teóricos ou práticos (escritores), mas nunca «especialistas» (críticos ou professores); como prática, ela participa na subversão dos géneros que estuda como teoria."

Antigo e novo estado da arte

SOBRE QUE PANO DE FUNDO INSTITUCIONAL evoluem, hoje, *cine-filosofia* e *filmosofia*? A filosofia mais académica é resiliente face a uma "filosofia do cinema" ou "dos filmes". Como escreve Wartenberg (2011) em tom de *caveat*, o primeiro problema da nova área tem origem na tradição filosófica: desde a *República* de Platão, a filosofia negou às artes a capacidade de pensar e alcançar a "verdade", separando-se delas e tratando-as como práticas menores, apesar de desde Kant ter tornado a estética num seu protectorado.

O que a filosofia longamente pensou das artes é sabido desde *O Banquete* de Platão. No fim do simpósio, já só três bebedores se aguentam acordados e bebem de uma grande taça que partiham — Sócrates, filósofo, Aristófanes, autor de comédias, e Agathon, autor de tragédias (223 c d). O primeiro ainda está lúcido, mas os dois outros estão à beira de adormecer. Sócrates diz-lhes que as artes que eles representam são ambas incompletas porque nenhuma delas sabe fazer o que a outra faz — não se apoiam num conhecimento bastante da alma humana, conhecimento que só a filosofia sabe produzir. Mais: se alguém pode atingir a excelência num e noutro género é o filósofo — Platão já o dissera na *República* (V, 473 d): tudo melhorará no dia em que os filósofos forem também poetas trágicos e poetas cómicos, a menos que estes se tornem por sua vez filósofos de modo "autêntico e suficiente" (*Leis*, II, 65g b c). É Léon Robin que chama a atenção para a sintonia entre estas passagens de *O Banquete*, da *República* e das *Leis*, na «Notícia» introdutória ao primeiro dos três textos (1989, póstumo), ele que já em 1935 perguntava: "Que Platão, filósofo, tenha também sido um grande artista, nada há de mais certo; mas porque seria a arte mais incompatível com a filosofia do que esta é com a ciência?", questão que nunca deixará de ser debatida e que ainda Deleuze e Guattari herdaram com esta mesma configuração platónica.

O *Niet* da filosofia herdada

Por outro lado, parte dos autores que contribuíram para a emergência da nova área são não-filósofos, como Chatman ou Murray Smith (1995), o que dificulta o seu reconhecimento pela filosofia institucional. E a *filosofia dos filmes* distingue-se mal, nesta ecosfera académica, dos *film studies* e das *teorias do cinema* que em geral a incluiram: a *Film-Philosophy* não seria necessária, porque duplicaria redundantemente parte da reflexão já desenvolvida noutras disciplinas. Finalmente, para os mais cépticos sobre a "capacidade filosófica" do cinema e dos seus filmes, um e outros, a quem foi difícil, nos primeiros anos, afirmar-se como genuínas práticas artísticas, tornaram-se depois artes "populares", incapazes de se dedicar à reflexão sistemática e disciplinada que seria própria da filosofia.

Quando apreciamos a *Film Philosophy* como área de estudos em constituição e que ainda esboça o seu objecto, alcançamos, distraídos, um território de *trivia* onde saberes tradicionais a cercam e menosprezam: os cognitivistas (Currie, 1995; Bordwell e Carroll, 1996) privilegiam o estudo das operações mentais que os espectadores fazem para compreenderem os filmes; autores vindos da tradição hermenêutica ou que se apoiam no Wittgenstein das *Investigações filosóficas* tendem a considerar que os estudos fílmicos são uma área das humanidades (*humanities*) e privilegiam a natureza *do filme*, a sua ontologia: Kendall Walton, por exemplo, relançou (1984) a reflexão baziniana sobre a indexicalidade foto-cinematográfica. O envolvimento emocional do espectador com os filmes tem sido outra área de que a *Film Philosophy* se ocupa, em torno das ideias de projecção e identificação. A reflexão dos "simulacionistas" herda da teoria das emoções: o espectador gosta de ver *King Kong* no ecrã porque ele é um simulacro; se o encontrasse na rua ficaria em pânico. Era já a convicção de Aristóteles: "Coisas que em si mesmas olhamos com repugnância, deliciamo-nos a contemplá-las quando representadas com minuciosa fidelidade, como os animais mais ignóbeis ou corpos

mortos" (*Poética*, secção I, parte IV). Há autores que sublinham outra vertente do envolvimento emocional com os filmes: é porque pensamos que nos envolvemos emocionalmente (Plantinga e Smith, 1999).

A contrario porém, e como vimos, um novo estado da arte se desenha e muitos investigadores pugnam hoje pela autonomia da nova área de estudos: ouvimo-los em Lisboa em 2014 e na conferência de Amesterdão de 2013, organizada pela revista *Film-Philosophy* (dirigida por David Sorfa). Aqui, por exemplo, dois filmes de 2011, *The Tree of Life* (Terrence Malick) e *Melancholia* (Lars Von Trier) foram objecto de diversas comunicações por, segundo as respectivas sinopses, "apresentarem imagens cosmológicas ou proféticas de um mundo em colapso" ou por se referirem à precaridade e ao vazio por detrás da ordem simbólica que sustenta o mundo. Em «Anatomy of *Melancholia*», Robert Sinnerbrink analisou o filme como exemplo de crítica ética ao optimismo racionalista. Em «The Ark and the Abyss: Nihilism and Ethics in Von Trier's *Melancholia*», Mark Cauchi abordou-o como um exercício de preocupação intersubjectiva e de responsabilidade pelos outros perante a iminência do fim do mundo — reflexão que o autor aproxima de Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas e Jean-Luc Nancy. Em «World, Loss, and Grace: Terrence Malick's Kierkegaardian Repetition», John Caruana defendeu que *The Tree of Life* se inspira em Heidegger e Wittgenstein na tentativa de criar um sentido de admiração espantada [*Erstaunen*] com o mundo, mas que a influência de Kierkegaard se torna ainda mais nítida dado o peso adquirido, no filme, pela atitude "reverencial" que o autor propõe face à ordem natural de um mundo marcado pela morte e pelo trauma, e dado o regresso "à promessa de *graça* e de transcendência" — através da repetição de invocações do bíblico *Livro de Job*.

Cosmologia, profetismo, escatologia, religião

Estas comunicações foram apresentadas num painel deleuzianamente intitulado *Reasons to Believe in this World* e constituem exemplos da reflexão que estudiosos de *Film-Philosophy* hoje desenvolvem: são abordagens monográficas que importam a tradição do *comentário* e da *crítica* para o novo território da presença de questões filosóficas ou de influências filosóficas nos filmes analisados. E que tentam contribuir para a formação de um *corpus* observacional empírico que ajude a consolidar a *filosofia dos filmes* como área academicamente praticável, no seio das teorias do cinema ou se possível fora delas. Nos casos citados, discutiram-se filmes que abordam questões escatológicas, cosmológicas ou místicas em formas que os distanciam da ficção cinematográfica "corrente".

Ora, o regresso da escatologia e da cosmologia a algum cinema, mas também a algum teatro e outras artes de cena contemporâneas, parece intimamente ligado ao regresso de um pensamento que, mais do que filosófico, é de inspiração religiosa, e que diz respeito à procura de uma nova maneira de viver propiciada pela acumulação das crises actuais. Ao apresentar, em 2013, o espectáculo comemorativo dos 40 anos da sua agora extinta companhia, Luís Miguel Cintra, co-fundador e director do Teatro da Cornucópia, comentava nos seguintes termos o ressurgimento do fenómeno:

> "A procura, por tanta gente, de um regresso a valores de natureza religiosa (...), creio que se insere (...) na procura de uma nova maneira de viver e até de combater. O primeiro passo será talvez cada um pensar o que quer, para nos virmos a reencontrar numa nova solidariedade, nalguma vontade de agir. Creio que a Arte pode ser fundamental na reinvenção da sociedade. E seja como for que nos portemos, estamos a tomar posição (...). [Estes] são textos que reflectem também sobre a relação da palavra com a vida (...). A reflexão sobre a metáfora, que o teatro também é, não excluirá a reflexão de uma religião que diz de si própria: No princípio era o Verbo... e o verbo fez-se carne e habitou entre nós."

Vinte séculos de união de facto

Não esqueço, ao abordar a inspiração religiosa nas artes e no pensamento, que filosofia e religião viveram quase vinte séculos em união de facto, sendo a metafísica a cúpula da primeira e ocupando-se da transcendência vertical que ligava o homem a uma ordem que lhe era superior. E que, sobretudo no Ocidente e por via da igreja católica, a religião foi ao longo da história uma das principais máquinas propulsoras das artes, a começar pelas figurativas, pelas iconófilas. Relativamente ao cinema, Deleuze — e não foi ele o primeiro — salientou a sua "catolicidade" congénita, bem como a relevância da reflexão confessional sobre a

sétima arte e seus poderes. Se é verdade que graças a Spinoza (o "Cristo dos filósofos", como Deleuze lhe chamou) e sobretudo no séc. XX, a transcendência se horizontalizou e que a substituimos em boa parte por um pensamento da imanência, não é menos verdade que o "sobressalto místico" nunca desertou das artes e continuará a regressar a elas sob todas as formas. Mas sobre este "regresso da religião" também Lyotard se pronunciou para o rejeitar:

> "Muitos pensam que chegou o momento da religião, o momento de reconstruir uma narração com credibilidade em que se contará a ferida deste fim de século [XX], e em que essa ferida cicatrizará. Faz-se valer que o mito é o género originário, que o pensamento da origem aí se revela no seu paradoxo originário e que é preciso reerguê-lo das ruínas em que o pensamento racional, desmitologizante e positivista o transformou. Esta não é, de todo, a direcção que me parece justa" (*loc. cit.*, 43, trad. modificada).

"Em que se tornam as coisas nos filmes"

COMO PODE um conjunto de planos cinematográficos ser lido como uma forma de pensar é simples de entender: a lógica que os liga pode ser descrita como uma forma de pensamento associativo; descrevemos por palavras as imagens e as operações lógicas que as interligam, os seus *raccords* e *faux raccords* e os seus significados.

Como pode um filme filosofar — tornar-se num *experimento* filosófico — é outra coisa. A questão pode pôr-se nos termos em que Cavell a pôs em 1978: "Em que se tornam as coisas nos filmes?", *i.e.*, qual é a natureza das relação entre as coisas filmadas (os originais ausentes) e a sua projecção fílmica (as suas imagens)? É um problema ao mesmo tempo ontológico e estético: a fotogénese transforma as coisas filmadas noutras coisas porque as feiticiza ou as facializa ou as atmosferiza ou as retira dos seus contextos habituais e as despaiza ou relocaliza. E nem todas as imagens tem esse poder. Têm-no as que oferecem uma percepção universal de um qualquer singular. Por exemplo, diz Cavell, o extraordinário olhar de Buster Keaton sobre as coisas ou o modo como ele "faz máquina" (termo de Deleuze e Guattari) com dispositivos técnicos, aparelhos e mesmo com situações comuns da vida quotidiana sugere a um tempo agilidade e melancolia, esperança e cepticismo. A comicidade de Keaton vem da coalescência de valores contraditórios que a sua personagem anima, interrogando o que Heidegger designou por "mundaneidade do mundo". É diferente da de Chaplin, que na *Gold Rush* se prepara para comer um sapato que cozinhou vendo uma coisa "como sendo" outra, vendo uma coisa "tornar-se outra". A *filmphilosophy* é, por se ocupar de coisas filmadas, uma hermenêutica, não do mundo, mas das suas imagens: lida com os simulacros de Baudrillard, substitutos das coisas que antes representavam ou re-apresentavam. Mas a arte não "discute" nem "argumenta", oferece experiências estéticas (ou seja, perceptivas) individuais ou a uma comunidade de gosto. Quando, numa comunidade de gosto, fazemos empaticamente a hermenêutica de um filme, a estética precede e informa a filosofia e não o inverso.

Um filme não sente, regista sentimentos. Apesar de "artefacto vidente", é um objecto comparável a uma pedra, um cristal ou uma gota de âmbar, com a diferença de que faz parte do conjunto dos artefactos técnicos a que pertencem igualmente uma ponte, uma catedral e um automóvel. A pedra, o cristal ou a gota de âmbar são naturais; o filme, a ponte, a catedral e o automóvel são artificiais — coisas feitas por mão humana. Dir-se-á que o mundo dos signos a que o filme pertence é especialmente criado para significar. Mas a ponte, a catedral e o automóvel também são signos. A intencionalidade primeira da sua construção não terá sido que signifiquem; mas esta alegação será sempre discutida pela *semeiosis*. Dito de outro modo, os signos não pensam, não sentem nem percepcionam, embora com eles pensemos, sintamos e percepcionemos. Neste sentido, não existem imagens nem sons "pensantes" — umas e outros são signos com os quais percepcionamos, pensamos e sentimos. É este o obstáculo que filósofos contemporâneos como Meillassoux (2006) levantam à existência de objectos dotados de percepções ou sentimentos.

Mas a fenomenologia de Vivian Sobtchak, que redefine o filme — artefacto técnico — como "sujeito vidente", afasta-se, como vimos (cf., *supra*, *Que coisa é o filme*), desta definição de filme entendido como mero objecto observável. E Rancière, como se verá em seguida, propõe que os filmes (pelo menos certos filmes) produzem imagens pensantes, que ele designa deste modo por saltarem para fora do contexto (eventualmente narrativo) que as continha.

Quatro abordagens

Dir-se-á que existem quatro abordagens principais do que possa ser um filme que filosofa. A primeira, a mais empírica e herdeira da tradição de um "cinema de ideias", diz respeito aos filmes-ensaio que usam enunciados teóricos na produção dos seus conteúdos. A segunda diz respeito aos filmes que usam enunciados filosóficos diluindo-os no seu *script*, por exemplo em cenas dialogadas ou em monólogos de uma personagem ou de um narrador. A terceira diz respeito aos filmes que põem em jogo, nas histórias que contam e nas situações que criam, alegorias de questões ou problemas de que a filosofia se ocupa — alegorias que a crítica e a recepção identificam e esclarecem: é este o enfoque de Cavell. Quanto à quarta — a questão específica que se esboça a partir das imagens *strictu sensu* consideradas: há "imagens filosóficas"? — é talvez possível abordá-la a partir de Peter Greenaway, o realizador que combate um "cinema de escritores" em favor da criação figural de "campos de ideias"; e a partir de «A imagem pensativa», de Jacques Rancière (*L'image pensive*, 2008), articulando-o com a ideia deleuziana de imagem-tempo. Explorarei em seguida estas diferentes abordagens.

Comecemos pela singularidade das questões postas pelas imagens na sua relação com o "pensamento", porventura as mais desafiantes para quem se ocupa de cinema, e aceitando desde já a definição das imagens como *perceptos* deleuzianos, quer se trate de pintura, de escultura, de imagens fixas ou em movimento. Abordamo-la aqui a partir de Greenaway e Rancière, investindo-a especialmente no universo do cinema e dos seus filmes mas sem perder de vista o seu enraizamento na literatura e nas artes visuais. O que assim se questiona é o poder das imagens (entendido como Didi-Huberman, na esteira de Aby Warburg, o entendeu). As imagens valerão por si mesmas, ou precisarão de um contexto narrativo ou enunciativo para "significarem"?

A questão é em parte ociosa e a resposta é fornecida pela própria existência das artes: ninguém nunca precisou de conhecer o "contexto" histórico das esculturas de Rodin, Giacometti ou Brancusi para se emocionar diante delas e o mesmo se dirá da pintura e dos seus quadros. Pintura e escultura produzem objectos que têm de valer por si mesmos, com ou sem "contexto histórico". Mas que se passa com a fotografia e o cinema, dada a relação especial que uma e outro mantêm com o "real" (ainda devido à sua indexicalidade) e, no caso particular do cinema, dado o "casamento" prevalecente entre as imagens e o contexto narrativo ou enunciativo que os filmes propõem?

Greenaway e a "tirania do texto"

GREENAWAY CONTA-SE entre os autores que adoptaram, na transição do séc. XX para o XXI, uma atitude militante a favor de uma "emancipação" ou "re-invenção" do cinema, querendo libertá-lo da tirania do texto, da dos mercados de distribuição e exibição, e da tradição de fazer dos filmes "livros ilustrados". Em «Toward a re-invention of cinema» (2003), o realizador queixou-se, apresentando o seu projecto *The Tulpe Luper Suitcases*, dessa "tirania do texto" no cinema, lembrando que, desde o sistema de financiamento até aos modos concretos de trabalho nas filmagens, a maioria dos realizadores, de Spielberg a Kubrick e de Fassbinder a Tarantino, aceitam que os seus filmes, embora baseados em imagens e sons, tenham de nascer de textos — projectos escritos em forma de sinopses e *treatments* para abordar produtores e financiadores, *scripts* que no *plateau* se tornam em ditados para os actores e para a *mise en scène*.

Contra o cinema dos escritores

Esse "*texts-based-cinema*", diz Greenaway, é um "cinema de escritores", que continua a alimentar cinematografias baseadas em livros: *The Lord of the Rings*, *Harry Potter*, *Spider-Man* (este último adaptado de um híbrido, a banda desenhada). E acrescenta: "Vocês ainda não viram cinema nenhum, o que viram

foram mais de cem anos de textos ilustrados e, se tiverem tido sorte, talvez um pouco de teatro gravado". De modo mais abrangente sobre a importância das narrativas no cinema, tinha Greenaway dito pouco antes em «Cinema of Ideas» (2001), defendendo a autonomia das imagens para exprimirem, por si sós, ideias ou "campos de ideias":

> "Uma narrativa tem de ter sequência, mas uma sequência não tem necessariamente de ter narrativa. Fui formado como pintor e acredito no poder, não apenas de uma imagem isolada, mas de sequências de imagens (...). Voltemos à noção de 'campo de ideias': é possível exprimir ideias em sequências [de imagens] sem termos de ser escravos da narrativa (...). Tenho fraca impressão das narrativas no cinema: o cinema faz bem outras coisas — cria ambientes, atmosferas e exprime atitudes e ideias de um modo audiovisual especial — que não é comum às narrativas (...). Mas acredito, como John Cage, que se introduzirmos mais de 20% de coisas novas numa obra de arte, perdemos de imediato 80% da audiência (...). Não vou ser financeiramente suicida e deitar fora a narrativa (...). As minhas narrativas são sempre simples, fábulas e mitos que tratam sobretudo do sexo contra a morte".

Sobre a relação entre texto e imagem no cinema, que tanto trabalhou em filmes como *Prospero's books* (1991) ou *The Pillowbook* (1996), diz Greenaway que, "pelo menos no Ocidente", passamos a vida a confiar nos textos e a aprender a manipulá-los, e que o fazemos muito menos com a imagem por causa da ambiguidade desta, porque somos ensinados desde a infância a pensar que um texto é muito mais fiável, muito mais rigoroso ou preciso do que uma imagem que ninguém nos ensina a ver; por isso, quando, por exemplo, sobrepomos num filme caligrafia e dança em sucessivos *layerings*, estamos a usar conjuntamente, por intermédio da imagem, dois *media* que habitualmente não estão em contacto:

> "Poucas pessoas foram ensinadas a ver imagens. Em crianças aprendemos o alfabeto e depois passamos anos a dominar o vocabulário. No resto da vida lemos, lemos, lemos e o processo vai crescendo e torna-se mais sofisticado. Eu diria — e é um *dictum* importante para mim — que não basta ter olhos para se aprender a ver: os olhos têm de ser ensinados a percepcionar e a fazer imagens, como as nossas mentes foram ensinadas a negociar com textos".

Rancière e as imagens pensantes

EM «A IMAGEM PENSATIVA», Rancière propõe por sua vez, a partir de uma referência de Barthes em *La chambre claire*, que existem imagens "pensantes" (*pensives*), aquelas que suspendem a narrativa e fogem à acção. A "imagem pensante" começa, para ele, por ser de algum modo comparável à paisagem que corre diante de um passageiro de comboio, entendida como suporte ao qual se vêm colar outras imagens (memórias, *rêveries*, associações): numa entrevista de 2008, o autor diz que tal imagem "é um filme que produz outros filmes na mente do espectador, um vector que desencadeia uma viagem interior" (1). As "imagens pensantes" são, neste registo, *suscitadoras* de imagens mentais do espectador. Não se trata, bem entendido, da paisagem real que corre diante do passageiro real que faz uma viagem real, mas da paisagem filmada que corre diante do passageiro filmado de uma viagem filmada.

Suspensão da lógica narrativa

A "pensatividade da imagem" não resulta, para Rancière, da *aura* benjaminiana nem do *punctum* barthesiano, antes conjuga regimes intencionais de expressão que ele analisa, quer em exemplos literários, quer das artes visuais. Comecemos pelos exemplos literáros: quando Balzac encerra *Sarrasine* com a frase "A marquesa permaneceu pensativa", diz Rancière, a "pensatividade" suspende o fim, "suspende a lógica narrativa em benefício de uma lógica expressiva indeterminada", instaurando nesse final um suplemento, uma reserva de sentido. A pensatividade "vem contrariar a lógica da acção (...), prolonga a acção que chegava ao fim, (...) suspende toda e qualquer conclusão". O que a pensatividade interrompe é "a relação entre *narração* e *expressão*" [itálicos meus]: a expressão autonomiza-se e emancipa-se da sua relação com o contexto narrativo em que emergiu. Ao acabar *Sarrazine* com aquela frase, Balzac obtém por ela um *efeito suspensivo* da narrativa ou da sua conclusão, um efeito que *ultrapassa* a narrativa ou a sua conclusão. Acrescenta Rancière:

> "A história bloqueia-se num certo quadro (...). A lógica da visualidade já não vem dar um suplemento à acção, vem suspendê-la ou, melhor dizendo, vem ultrapassá-la".

Comentando *Madame Bovary* de Flaubert, Rancière chama a atenção para outro registo da "pensatividade" da imagem nos micro-quadros figurativos que pontuam a passagem de cena para cena: "uma gota de neve derretida que cai no chapéu de Emma, um insecto numa folha de nenúfar, gotas de água ao sol, a nuvem de poeira levantada por uma diligência". Aqui já não de trata da *suspensão* oferecida pela última frase da *Sarrasine*: estes micro-quadros são, diz Rancière, "elementos da construção de uma *outra cadeia narrativa* [itálico meu]: um encadeamento de micro-acontecimentos sensíveis que vem ultrapassar o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projectados, das respectivas realizações e consequências".

Por outras palavras, a série de micro-quadros escritos de Flaubert cria uma segunda cadeia narrativa vinda, em termos deleuzianos, de uma *heterogénese:* por um lado, diz Rancière, há "a cadeia da narrativa orientada do princípio ao fim, com um enredo e um desenlace". Por outro, sobrepondo-se a esta como uma segunda presença organizadora, há um *fora da narrativa*, um conjunto que lhe é *heterogéneo*, no caso "a cadeia dos micro-acontecimentos que não obedece a essa lógica orientada mas que se dispersa de uma maneira aleatória, sem começo nem fim, sem relação entre causa e efeito". É, dirá o autor adiante, um novo entrelaçamento entre duas lógicas, "algo como a presença de uma arte dentro doutra". Esta frase, a emergência pontual "de uma arte dentro doutra", ou, mais genericamente, de um universo dentro de outro que lhe é heterogéneo, parece-me ser a ideia-chave da abordagem de Rancière, muito influenciada pela de Deleuze, às "imagens pensantes".

Agentes desviantes

Estes exemplos literários de imagens mentais oferecidas por descrições de micro-acontecimentos, ora *suspendem* a acção narrada, interrompendo o seu fluxo e gerando um momento de *stasis*, ora propõem discretamente uma nova marcação ou *pontuação* da acção narrada: de um modo ou de outro, furtam-se à acção, páram-na, *substituem* e *desviam* a narrativa pela descrição ou pela mostração, pedem atenção para novas figuras alheias ao veio principal do que está a ser contado. Nas artes visuais surpreendem, suscitando a contemplação e a reflexão do espectador sobre o que significam. Convidam quem as contempla a uma posição de *retiro* e à descoberta de paisagens interiores não inicialmente invocadas pela narrativa. Chamam por aquilo a que autores actuais ainda designam por transcendência, melhor dizendo pela conversão dessa transcendência em imanência, pela re-atenção dada ao "real" (pessoas, coisas, objectos, memórias, sonhos, paisagens).

Na fotografia ou nas artes plásticas, há outro regime de emergência das "imagens pensantes": com o fragmentário Torso do Belvedere, ruína de uma escultura helenística (de Apollonios, Atenas, séc. I a.C. ou d.C.) que fascinou gerações de artistas desde Miguel Ângelo a Rubens e a Turner, passa-se que a comunidade de culto a que se destinava desapareceu há muito. Foi o desaparecimento histórico dessa comunidade cultual que o transformou em ruína enigmática, roubando-lhe o seu público original; porém essa desterritorialização que extraiu a estátua do seu culto abriu-lhe novas valências possíveis, abriu-a a novos significados mais nómadas e erráticos. A escultura perdeu o seu destino intencional mas ganhou outros, indeterminados (cf. *Os meios de Hans Belting* in *Arte, infância, imagem*).

É o que de outro modo se passa com a fotografia de uma adolescente polaca no seu fato-de-banho fora de moda, feita por Rineke Dijkstra em 1992, e igualmente comentada por Rancière: a identidade do modelo é indeterminada, a pose desengonçada não é intencional e a imagem, que faz parte de uma série de retratos de praia, não se destina a integrar qualquer culto individual nem a ser pendurada numa parede familiar. É apenas a imagem de uma adolescente anónima num país cujo regime obsoleto acaba de cair, deixando, em tudo e todos, os sinais da pobreza e do vexame que impôs até ao fim. Mas não precisamos desse contexto para a entender: o torso do Belvedere e a rapariga da praia interpelam-nos fora dos respectivos contextos. É a sua *descontextualização* que os torna expressivos *para*

nós. O torso do Belvedere ganhou um valor trans-histórico por ter perdido a sua função inicial; o retrato da adolescente polaca ganha um valor trans-histórico por nunca ter remetido para um nome nem para um contexto preciso: aquela adolescente é o signo de um mal-estar e de uma falta-de-ser impessoais e não-datados. O torso e a foto adquiriram uma nova inscrição no tempo como meta-signos descontextualizados. São significantes que mudaram de regime e cujos significados se tornaram incertos, dependendo da contemplação que suscitem ou da reflexão que alguém lhes dedique.

Ora, diz Rancière, o mesmo fenónemo é observável no cinema: por exemplo em *The Roads of Kiarostami*, as estradas fotografadas e filmadas ora são trajectos construídos para ligar lugares (re-apresentações de estradas efectivamente existentes), ora se tornam em traçados de linhas descontextualizadas, abstractizadas, extraídas para fora da sua função. A figurabilidade passa sem descontinuidade do concreto para o abstracto. Generalizando, acrescenta Rancière, e assim abre a porta a uma reflexão intermedial sobre o trabalho de Kiarostami (ou sobre o de Greenaway, que ele não cita):

> "Deste modo o filme, a fotografia, o desenho, a caligrafia, o poema vêm misturar os respectivos poderes e trocar entre si as respectivas singularidades (...). Estas combinações criam formas de pensatividade da imagem que refutam a oposição [referida por Barthes] entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade da arte e a imediaticidade da imagem".

Nestes deslizamentos figurais estamos, também, próximos dos *layerings* de Greenaway e do seu desejo de imagens compósitas que falem por si mesmas, cortando o cordão umbilical que as liga à narrativa ou até ao discurso enunciativo. E ainda mais próximos da imagem-tempo de Deleuze, que não é, decerto, um fenómeno novo no cinema. Lembrei em *Que coisa é o filme* que, como ele diz, "...em todos os tempos, os filmes de acção mais puros valeram pelos seus episódios fora da acção ou pelos seus tempos mortos entre acções, por todo um conjunto de extra-acções e de infra-acções" (1983: 277). Eis o que aproxima as "imagens-tempo" de Deleuze das "imagens pensantes" de Rancière.

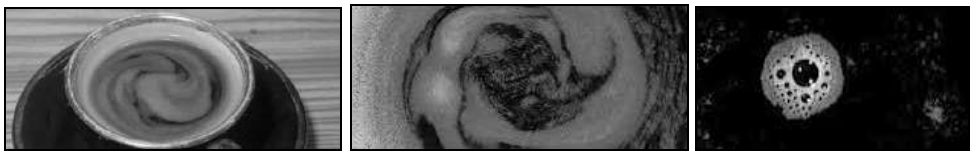
Outra forma de abordar as "imagens pensantes" de Rancière é a proposta por Cavell no já citado «What Becomes of Things on Film», de 1978 (*Themes Out of School: Effects and Causes*) nas suas considerações sobre os objectos filmados e sua duplicidade, o modo como eventualmente se tornam noutras coisas — o cinema metamorfoseia-os de diversas formas. Por outras palavras, como pode o registo do significante mudar esse significante, fazendo-o assumir outros significados? O tema é introduzido por uma citação de dois outros autores sobre os filmes de Godard:

> "Rubinstein cita Susan Sontag a propósito dos filmes de Godard nos seguintes termos: 'Nos filmes de Godard as coisas têm um carácter globalmente alienado. Caracteristicamente, são usadas com indiferença, (...) estão simplesmente ali. [Mas] os objectos existem, escreveu Godard, e se lhes prestamos mais atenção do que às pessoas é porque eles existem mais do que essas pessoas. "

Cavell não se mostra muito disposto a aceitar estas afirmações de Godard como reveladoras do que o realizador efectivamente pensa, não só porque este frequentemente se contradisse, mas sobretudo pelo modo como ele por vezes filmou. Em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, por exemplo, planos sucessivamente mais aproximados de uma chávena de café cheia e que alguém mexeu com uma colher acabam por se tornar num grande plano em que o líquido que ainda rodopia ocupa totalmente o ecrã. Uma *voice over* produz um *filosofar* sobre o movimento do mundo, transformando as imagens numa meditação sobre a dissolução de tudo na liquidez. É um exemplo típico do modo como o signo cinematográfico se presta a uma contínua transfiguração semiótica, metamorfoseando-se e passando a significar algo de totalmente diferente do que originalmente significava.

Não admira que Rancière suba um degrau mais e alargue a sua abordagem da "pensatividade das imagens" até *The Art of Memory*, de Woody Vasulka (1987) e às *Histoire(s) du cinéma* de Godard. No primeiro caso, porque formas metamórficas

electronicamente geradas se vão transformando em toda a espécie de imagens documentais, do cogumelo de Hiroshima e de imagens e sons da Alemaha nazi a imagens de arquivo da guerra civil espanhola, montando um *teatro da memória* que depende da autonomia da imagem. No segundo, porque Godard "cria uma superfície na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras": cada imagem usada transforma-se num gesto suspendido, "condensando uma história num quadro"; *reel news*, imagens cinematográficas documentais e ficcionais, retratos fotográficos, pinturas, cartazes publicitários, figuras da banda desenhada, desenhos, textos e sons, toda a espécie de heteróclitos materiais sonoros, gráficos e caligráficos são virtualmente acoplados nessa *superfície de deslizamento* e interagem como figuras de retórica, aludindo uns aos outros por semelhança, por contraste ou por associação difusa, articulando-se pré-reflexivamente com o discurso reflexivo do autor/narrador. Godard, anota Rancière, interliga os seus significantes segundo diversos regimes de encadeamento: num primeiro nível, "cada elemento é articulado com cada um dos outros segundo duas lógicas, a do encadeamento narrativo e a da metaforização infinita". Num segundo nível, intermedial, "a figurabilidade é a maneira como diversas artes e *media* vêm trocar entre si os seus poderes". Finalmente, num terceiro nível, "a figurabilidade é o modo pelo qual uma arte serve para constituir o imaginário de outra" — é o surgimento de "uma arte dentro de outra" que atrás evocara. O trabalho oferecido pela sobreposição e pela sucessão daquelas imagens e sons torna *manifestos*, ou *potenciais*, novos significados para aqueles significantes.



A chávena de café de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (fotogramas reenquadrados do filme).

Imagens-pensantes e imagens-tempo

No cinema, as "imagens pensantes" de Rancière são portanto aquelas que interrompem ou ignoram, mesmo que momentaneamente, o fluxo narrativo de onde emergem, propiciando um tempo de *stasis* ou interpelando o espectador com base numa lógica desviante (a de uma segunda arte no seio de uma primeira). As "imagens-tempo" de Deleuze "sempre fizeram isso", mesmo no cinema da "imagem-movimento". Umas e outras alteram os significados dos significantes que são, multiplicando os sentidos para que os abrem. "Imagem pensante" de Rancière e "imagem-tempo" de Deleuze mudam o regime do significante cinematográfico e portanto do signo cinematográfico, acrescentando-lhe um valor reflexivo decorrente da alteração dos contextos que as incluíam — porque suspendem a narrativa ou porque nela introduzem uma nova lógica concatenativa, convidando o espectador a repensar o que vê. Dito de outro modo: na fotografia como no cinema, a "imagem pensante" é a que produz a indeterminação entre o registo tecnológico de uma coisa e a operação artística que a manifesta, instaurando em quem a contempla uma indecidibilidade entre o que sobre ela sabemos e não sabemos, entre a actividade de pensar por imagens mentais a partir dela e a passividade de a contemplar, entre a sua expressão *suscitadora* e *desviante* e a narração de que faz parte — procedimentos recorrentes, por exemplo, no cinema de um Tarkovski ou de um Béla Tarr.

O que Rancière e Deleuze propõem, cada um a seu modo, é que há imagens que exigem, para serem entendidas, que quem as observa reconheça o salto qualitativo que operam entre diferentes regimes ontológicos que as marcam: face à imagem narrativa, fundamentalmente comunicacional, "útil" e veicular, a "imagem pensante" de Rancière ou a "imagem-tempo" de Deleuze são paragens ou suspensões que chamam a atenção para si mesmas, suscitando em quem as vê a interrupção do fluxo que as incluía. Talvez seja abusivo dizer que são *perceptos* que "filosofam". Mas, por se extraírem a si mesmas do fluxo narrativo que as continha, suscitam decerto uma meta-leitura do que são, alterando o contexto que as incluía ou furtando-se a ele, e abrindo-o a outra compreensão e significação. Parte do cinema contemporâneo procura decerto o comércio com elas, como já Pasolini intuira a propósito do conflito entre um "cinema de prosa" e um "cinema de

poesia", porque delas depende a dimensão fenomenológica do "regresso às coisas", da "reconciliação com o mundo" e de uma *poética* (para Heidegger, uma *poemática*) que sempre disputou terreno à narrativa.

"Imagens pensantes" e "imagens-tempo" são, deste modo, *malins génies* perturbadores, agentes da introdução de uma *diferença sensível* entre valores de significação, porque nos obrigam a sair do regime da "percepção corrente" para um novo regime de perpepção mais atento e multímodo: nos *layerings* de Greenaway, nas metamorfoses de Vasulka, nas "superfícies de deslizamento" de Godard, nas estradas de Kiarostami, na atenção de Ozu aos objectos-testemunhas do tempo que passa, nos planos-sequência de Tarkovski e Béla Tarr, na por vezes forçada duração da sua presença no ecrã, na contemplação de rostos, corpos ou paisagens que não satisfaz objectivos narrativos, na convergência de diferentes artes no mesmo suporte, "imagens pensantes" e "imagens-tempo" tornam-se em *aliens* que nos surpreendem e nos interpelam devido à sua "inquietante estranheza" (a *Unheimliche* freudiana) ou à *Ostranenie* de Chklovski, exigindo de nós o salto para outro tipo de empatia, para uma inteligência segunda, mais exigente que a pedida pela "imagem-movimento". São fautoras de *desassossego* no sentido pessoano, geram o nomadismo do sentido e desestabilizam-no, causam desterritorializações mentais que alteram a paisagem em que inicialmente as víamos. Somos por elas convidados a viajar para uma nova intimidade com *other voices, other rooms* (Capote, 1948). Num texto posterior, Rancière (2012: 54) articula de outro modo aquilo que pode vir a tornar-se característico de um cinema futuro:

> "A tarefa de um cinema moderno (...) consistirá talvez em voltar à disjunção do olhar e do movimento, em reexplorar os poderes contraditórios das paragens, dos atrasos e das desligações do olhar".

Uma "imagem pensante" pode ainda ser um *ritornello*, um *leitmotiv* ou um refrão a que se regressa e que estabelece o *look* (o perfil figural) ou o *mood* (a atmosfera) do filme. Ou pode afastar-se da repetição e da tautologia e fazer a sua aparição singular e pontual num só momento do filme, oferecendo-lhe um segundo sentido, uma nova dimensão, um outro olhar. Deleuze recorda, escrevendo sobre "imagem e pensamento" no seu *Cinéma 2*, que, do mesmo modo que o silêncio se tornou num elemento decisivo na música, sobretudo entendido na sua época atonal e serial, também a ida do ecrã cinematográfico a negro ou a branco, ou seja, o apagamento, o desaparecimento deliberado da imagem no cinema moderno, por exemplo no de Godard e de muitos outros, é um elemento suspensivo ou interruptor do contexto ou do fluxo narrativo. Esse efeito suspensivo não resulta da figuração, antes pode negá-la: pode-se suspender ou interromper um contexto narrativo esvaziando-o de imagens.

Didi-Huberman, imagens e tempo

OUTRA ABORDAGEM das relações entre imagens é a proposta por Didi-Huberman em *Devant le temps* (2000): o *Zeigtgeist* ou a prisão epocal de um pintor, por exemplo, datam-no excessivamente, numa história da arte obrigada a compreender e explicar as obras no seu tempo, escola ou âmbito do gosto. Mas, para além destes parâmetros circunscritores, cada obra interpela-nos directamente atravessando temporalidades com a sua "vida" própria, mais vasta e mais livre do que o que a limita ao seu tempo e ao seu modo: o olhar que com ela cruzamos é anacrónico, vê para além da sua circunstância e determinação. Essa anacronia é comparável a um "inconsciente histórico" — e o tempo não existe para o inconsciente. Traumas e suas reactivações enfrentam-se saltando sobre ele. Em *Devant le temps*, Didi-Huberman propõe que algo de similar se passa com as imagens: a partir de Aby Warburg, Walter Benjamim e Carl Einstein, ele defende que as imagens são "temporalmente impuras" e geram traços, rastos mnésicos, reminiscências que actualizamos permanentemente por meio do anacronismo, mesmo se já não são para nós senão ruínas. Warburg discutiu a sobrevivência das imagens a partir do conceito de *Nachleben* (vida póstuma) dos artefactos artísticos, Benjamin a partir da ideia de montagem, Carl Einstein quis ver no cubismo o *agora* da arte africana. O tempo das imagens, diz Huberman, é "uma extraordinária montagem de tempos heterogéneos que formam anacronismos" (*loc. cit.*: 16). O face-a-face de imagens

anacrónicas é o que permite ler os salpicos de traços e manchas num fresco de Fra Angelico à luz dos *drippings* do expressionaismo abstracto de Jackson Pollock: a iconologia torna-se, como quis Warburg, atenta aos *intervalos* entre diferentes obras de diferentes tempos, permitindo releituras e revisitações que sugerem novas continuidades e reiterações. Cada imagem vai sendo objecto de diferentes exercícios hermenêuticos, torna-se num objecto sempre diferentemente interpretável em resultado de um movimento de paralaxe que, alterando o seu "fundo", a reconfigura também.

O face-a-face inter-cinematográfico

Julgo apropriado estender aos domínios do cinema estas considerações de Huberman sobre as imagens. O cinema foi, ao longo de todo o séc. XX, a arte mais "remediadora" (Bolter e Grusin), fazendo convergir em si a totalidade das que o antecederam. A seu modo, ele propôs e propõe um face-a-face anacrónico entre todas as espécies de imagens, fazendo-as conviver nos seus ecrãs. Mas à exposição dialogal das outras artes no seu seio soma-se, ao longo dos seus mais de cem anos de história, a diversidade de imagens que ele próprio foi produzindo e que já é possível observar do mesmo ponto de vista anacrónico. A anacronia atinge a relação do cinema com o que lhe é exterior, mas também a complexidade das suas expressões internas: dos anos do mudo à primeira década do sonoro, da gramática do *studio system* ao cinema de autor, diferentes tempos cinematográficos se reencontram face-a-face e filme-a-filme, propondo o mesmo olhar anacrónico ao espectador.

A ideia de montagem ganha aqui uma relevância crucial: como num filme de que pudéssemos ver cada fotograma, a montagem implica sempre desmontagem prévia e re-montagem, como no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, onde uma série de fotografias presas à parede por pioneses pode ser reorganizada, disparando a abertura de novos sentidos e associações. A montagem de um filme é sempre um exercício desta natureza, associando heterogeneidades, alterando séries significantes e permitindo "esculpir o tempo", como disse Tarkovski. A montagem cinematográfica, que pode juntar na mesma sequência tempos incompossíveis e produzir com eles novos sentidos, é um trabalho de *collage* e de *bricolage* de elementos que só ela reorganiza e "faz falar".

Mas o tempo também é feito de futuro; e quanto a este, vale a pena recordar a discussão, por Benjamin e Adorno, da ideia de Michelet de que "Cada época sonha a época seguinte," (Michelet, «Avenir, Avenir!», 1839). Dito de outro modo, cada época projecta no futuro (ou seja no tempo-por-vir), em eucronia e já não em lugares imaginários, as suas próprias utopias — como literaturas e cinematografias de antecipação científica e/ou política tanto fizeram. A *imago* do futuro que aqui nos interessa, repescamo-la do Livro XI das *Confissões* de Agostinho: a do futuro enquanto resultado da experiência acumulada do passado e do presente, ou seja, enquanto *expectativa*, próxima do *futuro contingente* de Kant: se determinada imagem foi e é entendida por um leque de interpretações, é *expectável* que esses sentidos se mantenham no futuro mesmo que outros se lhes venham a acrescentar. É assim que o *pathos* das *pietàs* renascentistas se manteve e talvez continue a atingir-nos fora da sua época, e talvez o projectemos do mesmo modo no futuro. Mas esta expectativa não promove a monossemia nem a cristalização do sentido de uma obra: antes se abre a novas leituras (cf. *Os meios de Hans Belting*), devidas ao movimento de paralaxe atrás referido. Por outras palavras: a vida das imagens entre passado, presente e futuro envolve a sua reconsideração permanente pelos seus públicos à luz, não apenas de critérios epocais, mas de valores perceptivos reanimados por sucessivas exposicionalidades, leituras e entendimentos da sua polissemia.

Benjamin propôs que não entendamos o passado como conjunto de "factos objectivos" mas sim como conjunto de "factos de memória", ou seja, como factos simultaneamente materiais e psíquicos, dependentes da montagem que os saberes e conhecimentos do historiador lhe permitam. O historiador torna-se, então, num sonhador, num intérprete e num profeta de tempos revelados por traços materiais (as imagens) ou suas ruínas. Para Huberman, a proposta de Benjamin dá origem a dois tipos de arqueologia, uma arqueologia material e outra psíquica, como bem sintetizou Miguel Mesquita Duarte (2000) na sua leitura de *Devant le temps*:

> "Uma 'arqueologia material', na qual o historiador é um coleccionador de objectos (...) e (...) uma 'arqueologia psíquica', à qual preside a memória, deflagração das forças dos fantasmas, dos sonhos e dos sintomas, mas que, não obstante, engendra também o exercício vital da relação entre as coisas nos seus encadeamentos e tramas sensíveis. Os objectos que atravessam o tempo não pertencem a um passado desaparecido; eles devêm de receptáculos inesgotáveis, de lembranças puras e de 'matérias de sobrevivência' que se repetem na sua própria diferença, sendo aqui que Huberman localiza a 'eficácia do tempo passado' em Benjamin".

O *Jaime* de António Reis e Margarida Cordeiro

NO CASO DO CINEMA feito em Portugal, a reflexão sobre o "cinema que pensa por imagens" bem poderia iniciar-se por *Jaime*, de António Reis e Margarida Cordeiro (1974), que operou um corte radical com a narrativa baseada em textos e foi pensado de modo a dar autonomia às imagens e aos *raccords* e *faux raccords* que as sequenciam. É um exemplo de cinema que herda da *collage* e continua a ser *bricolage*, e também daquilo a que Deleuze chama "cinema serial" e do discurso "subjectivo indirecto livre" defendido por Pasolini, mas assente em associações de imagens de matriz conceptual e que fazem aquilo que Greenaway diz que o cinema melhor faz: "cria ambientes, atmosferas e exprime atitudes e ideias de um modo audiovisual especial, não comum às narrativas".

O documentário tem pouco mais de meia-hora e é sobre a presença que então sobrava de uma ausência quase anónima, a de um internado (desenhador, pintor e escrevente) do hospital Miguel Bombarda morto cinco anos antes. O texto de apresentação do filme explica sumariamente quem ele foi: "...Nasceu em 1900, na freguesia de Barco, Covilhã. Era trabalhador rural. Em 1.1.1938, com 38 anos, foi internado no hospital Miguel Bombarda. Aí faleceu, em 27.3. 1969, após 31 anos de internamento. Começou a desenhar já depois dos 60 anos. Grande parte da sua obra perdeu-se". Do homem propriamente dito que o filme invoca só sobravam duas imagens, um envelhecido retrato de bilhete de identidade e outro desfocado e cheio de grão; o primeiro abre e o segundo fecha o filme. Mas sobravam dezenas de desenhos e pinturas feitos a lápis de cor e esferográfica, e uma série de textos quase ilegíveis por ele manuscritos. Reis trabalhou sobretudo, com a sua câmara de 16 mm, o espólio de desenhos, pinturas e textos que ninguém reclamou ao hospital ou que Jaime ia oferecendo e de cartas que a viúva de Jaime conservou, articulando essas filmagens com as do hospital onde ele passou 31 anos e outras dos interiores e paisagens onde Jaime viveu até ao seu internamento.

O que era o Miguel Bombarda

Tudo abre com a citação de um dos textos do morto: "Ninguém. Só eu", sublinhando a solidão constitutiva do seu itinerário. Depois, nos nove primeiros minutos do filme, viagem lenta à espectral paisagem hospitalar, aos seus interiores e às rotinas vazias dos seus internados. O Miguel Bombarda era então uma dessas grandes, velhas e pobres instituições psiquiátricas concentracionárias, herdeiras dos estabelecimentos prisionais como Michel Foucault as estudou na *História da Loucura na Idade Clássica*, apesar da primeira metade da década de 70 do séc. XX ter sido a da antipsiquiatria de Laing e Cooper. Aos 9'36" de filme, uma porta abre-se e um médico sai por ela com um medicamento e um copo de água nas mãos. A câmara à mão entra por onde ele saiu, fixa-se numa velha tina e no seu ralo escuro como se ele fosse a única hipótese de evasão. Ao som de um vento de Stockhausen, corte abrupto para águas que correm, para um barco preso e para o corpo em decomposição de um animal. Reis filma de perto madeiras velhas cheias de veios como feridas ou hieroglifos e, de *raccord* em *raccord*, a escrita e a pintura de Jaime. Diz sobre o filme Manuel Hermínio Monteiro (2001: 215-220):

> "Percebemos que o realizador procura reunir todos os fios com que Jaime terá riscado obsessivamente os seus desenhos. O emaranhado das pontas, freixos descamados. Os vincos na madeira antiquíssima de uma arca aberta. As ripas dos tabiques. Os riscos dos velhos soalhos, o milho espalhado no chão, a dança das maçãs suspensas no interior da casa, os animais como a cabra ou o burro como parte integrante do espaço da casa onde repousam as cebolas e as batatas, e a pipa de vinho, e um arado definitivamente abandonado contra a parede da adega".

Alguém — a voz da viúva — chama por ele: "Jaaaime!", como se ele apenas estivesse longe e fossem horas de voltar para casa. Mais desenhos. O filme salta do hospital para as paisagens onde Jaime viveu e *vice-versa* sem que nenhuma narrativa conduza o jogo das imagens e dos sons. As paisagens do Zêzere (mas não importa que seja o Zêzere), animais e interiores de Barco, a terra do morto (mas não importa que seja Barco), abrem o universo de uma biografia não escrita. Reis filma aproximando os contornos dos animais e da terra — ao dorso de colinas cola-se o dorso de um cavalo —, segue a corrida de águas velozes, uma vez faz um vertiginoso *travelling* para a frente num campo de flores. Novas montagens de desenhos e manuscritos de Jaime: "Oito vezes Jaime morreu já cá", diz outro texto filmado em grande plano. Nos desenhos, a focalização é constante nos olhos das personagens e dos animais, que nos fixam frontalmente. São muitas vezes obsessivas figurações de animais que se fundem com figuras humanas. Boa parte dos homens retratados têm as mãos erguidas à altura da cabeça, num gesto de apaziguamento, de saudação ou de alarme. Nenhuma explicação inútil, nenhuma complacência, nenhuma *consolatio*. Como sublinhou o próprio realizador:

> "Não nos interessava fazer o filme da vida de um pintor. Aliás, estou convencido que prestávamos um mau serviço ao Jaime se fizéssemos um filme sobre artes plásticas, embora prestássemos, talvez, um bom serviço à pintura".

Citando o que ouviu Jaime dizer sobre os desenhos, alguém explica, no filme: "Há fotografias de nitidez. Estas são obscuras, feitas conforme a minha vontade". Mas *Jaime* não é obscuro, é luminoso: é a apologia da memória de um desconhecido, a devolução da dignidade divino-humana a um doente recluso e uma espécie de introdução a uma biografia fantasmática feita de imagens minuciosamente filmadas e montadas, onde cada movimento de câmara e cada *raccord* ou *faux raccord* exprime uma intencionalidade intensa e obsessiva. Muitas das imagens de *Jaime* são "imagens-tempo" de Deleuze e "imagens pensantes" de Rancière e foram deliberadamente filmadas para o serem.

Jaime é um filme que pensa?

Jaime é um filme que pensa? Sim, é um filme que pensa cinematograficamente, se o virmos como montagem de imagens cada uma das quais suscita um problema de relacionamento com as anteriores e as seguintes devido aos seus *raccords* e *faux raccords*. O filme monta associativamente um sistema de *aparições*, estabelecendo uma relação directa entre a personagem que invoca por via da sua arte, da sua escrita e do universo reclusivo onde viveu, e um espaço-tempo real mas imaginariamente reconstituído — o que foi o espaço-tempo dessa personagem antes do seu internamento e para onde grande parte do que pintou e escreveu remete: uma cabra reclusa num interior, três maçãs suspensas do tecto de uma sala onde se guarda uma velha máquina de costura, um guarda-chuva aberto no chão de outra sala, e de novo o ventoso espaço aberto, árvores, o rio que corre. É um espaço-tempo hipostasiado, poeticamente rememoriado pelo realizador e que tende a ser visto como um não-lugar devido à ausência de referências geográficas que o situem; deixa de ser um *topos* e passa a ser *u-topia*. E o tempo desse espaço tende, filmado por Reis, para a intemporalidade, como ele fez depois em *Trás-os-Montes* e em *Ana*. Esse tempo torna-se numa metáfora da *parousia* cristã, a esperançosa espera por um regresso que nunca acontecerá, por vezes entrecortado pelo grito de alguém que chama por aquele que não regressa. Como o Dickens que dá atenção ao reemergir de *uma* vida (cf. o final de *Que coisa é o filme*), ou como o Agamben que procura nos limbos escolásticos o esplendor das *singularidades quaisquer* garantindo que a única transcendência é o ser pedra da pedra, a íntima exterioridade das coisas, *Jaime* estabelece uma ponte entre o vivido de um morto — a sua presença nos indícios e traços que deixou — e a anamnese imagética do mundo desse morto. É um exercício reflexivo sobre a construção de uma memória, não individual, mas de *uma vida*, e que remete para determinada experiência do mundo partilhável pela comunidade dos humanos.

Depende *Jaime* da transcendência vertical da antiga filosofia? Não: *Jaime* é um filme spinozista e panteísta, procura a transcendência na horizontalidade das coisas, nos objectos, nos animais e nas plantas, nos desenhos e escritos da personagem, nos colegas internados que com ele viveram. *Jaime* convoca para o mesmo plano de imanência todas as experiências do mundo equiparáveis à do

protagonista do filme: a transcendência de que ali se fala é a da ligação daquele ausente ao mundo material que foi o dele, seus animais, paisagens, atmosferas, alucinações. E por não produzir essa ligação através de qualquer modelo narrativo convencional, a lógica de construção do filme aproxima-se da elaboração secundária do sonhador (cf., *supra*, Figuração e narrativa na *Traumdeutung* de Freud), que necessita de uma qualquer máscara narrativa, de uma efabulação que funcione como um andaime narrativo, para poder contar o seu sonho. As imagens de *Jaime* e a sua montagem, que ora opera por cortes abruptos ora por continuidades surreais, são sucessivos portais de acesso a uma experiência do mundo partilhável por determinada comunidade poética (a comunidade dos "espectadores implícitos" do filme de que fala Chatman) aqueles a quem o filme é imaginariamente destinado. *Jaime* remete para a permanência simbólica de coisas desaparecidas, reactualizando-as e insistindo em que elas regressem ao presente. Escreveu Deleuze que o filósofo é alguém que vem do mundo dos mortos e que a ele irá regressar. Mas na sua bagagem trouxe uma dádiva perturbadora — um tempo e lugares que dependiam de uma *singularidade qualquer* pela qual vale a pena fazer o necessário para que não a percamos.

Do Mediterrâneo ao Danúbio

UM BOM EXEMPLO de filme-ensaio que problematiza reflexivamente os seus próprios temas é *Film Socialisme*, de Godard (2010), onde a *collage* e a *bricolage* cinematográfica regressam em força, juntamente com a colecção de citações filosóficas e políticas, o letrismo e o uso parcial de *found footage*. O filme é um híbrido (ficção – documentário) sobre a decadência contemporânea da Europa, feito simbolicamente a partir de um cruzeiro pelo Mediterrâneo que visita não apenas "lugares de memória" (e lá encontra os "espíritos dos lugares"), mas também extractos de filmes, velhas *news reel*, imagens fixas, num *melting pot* que evoca o *Histoire(s) du Cinéma* de uma dúzia de anos antes. Inteiramente feito em *HD video*, o filme confirma que Godard é tão bom colorista digital como o foi na película, por vezes transformando a carne em luz como nos *chiaroscuros* de La Tour, por vezes saturando a cor até à quase abstracção. Os textos, na sua maioria fragmentos não sequenciais e livremente associados, estão recheados de declarações autorais pontuadas por subtítulos (as letragens usadas pelo realizador desde *Pierrot le fou*), e servem o seu cepticismo irónico. Como a Europa, também o "pensamento" está, no filme, em crise: em dado momento, o filósofo Alain Badiou fala, a bordo, sobre geometria e filosofia perante uma sala vazia. E o navio — cuja viagem conduz dois terços do filme — chama-se *Las Vegas*, talvez numa alusão ao *Learning from Las Vegas*, a reflexão de Venturi, Brown e Izenour sobre o pós-modernismo (1972). Godard explora igualmente a comunicação babélica contemporânea: o filme é falado em francês mas contém fragmentos em alemão, russo, árabe, hebreu, latim e grego. Como anotou Amy Taubin, com humor, na *Film Comment*, Godard fez legendar o filme em "Navajo English" para a estreia em Cannes, "uma tarefa que se revelou tão inútil quanto tencionava ser". *Film Socialisme* filosofa? Sim, abertamente, ao mesmo tempo que revisita e comenta alguns dos grandes dramas do séc. XX, a impossibilidade do socialismo e o devir actual da Grécia (em grego *Hellas*, nome homófono do *hélas!* francês), condenada a dever dinheiro aos europeus depois de ter sido sua mãe e educadora.

Também *The Ister*, o videofilme de 189 minutos dos australianos David Barison e Daniel Ross (2004) é um empreendimento deliberadamente filosófico: trata-se de uma subida do Danúbio desde o delta no Mar Negro, Roménia (*The Ister* é o antigo nome do rio, a que Hölderlin dedicou um poema homónimo) até às suas nascentes na Floresta Negra; o filme é composto de cinco partes mais um prólogo e um epílogo: Prólogo: *O mito de Prometeu ou o nascimento da técnica* — onde o filósofo Bernard Stiegler evoca o mito de Prometeu. Capítulo 1º: *Agora chega o fogo!* — onde Stiegler discute as relações entre o tempo e as técnicas, na viagem desde a desembocadura no Mar Negro até Vukovar, na Croácia. Capítulo 2º: *Aqui queremos construir* — onde o filósofo Jean-Luc Nancy fala de política durante a viagem no troço húngaro do Danúbio. Capítulo 3º: *Depois do julgamento* — o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe comenta a viagem entre Viena e o campo de concentração de Mauthausen, discutindo o pensamento de Heidegger sobre as

técnicas e a tecnologia. Capítulo 4º: *A rocha precisa de cortes* — Stiegler regressa para reflectir sobre a morte e a história na viagem desde a saída de Mauthausen até ao Hall da Libertação em Kellheim, Alemanha. Capítulo 5º: *O que o rio faz, ninguém sabe* — o cineasta Hans-Jürgen Syberberg (autor de *Hitler, um filme da Alemanha*) é o guia da viagem final até às nascentes do Danúbio. Epílogo: *Heidegger lê Holderlin* — sobre imagens do seu reduto em Todtnauberg, na Floresta Negra, onde escreveu *O Ser e o Tempo* (1926), o filósofo alemão lê *Der Ister* (gravação feita nas suas conferências de Friburgo sobre o poeta, 1942).

O filme não é "sobre" Heidegger nem um documentário sobre o Danúbio, o segundo maior rio do continente depois do Volga: é um filme-ensaio em forma de jornada reflexiva, uma demanda metafórica das origens (a nascente do rio) no sentido homérico e heideggeriano. No fim, percebemos que o Danúbio não tem uma, mas várias nascentes (primária, secundária, confluente) que são objecto de discussão e que têm de ser procuradas em diversas direcções. No seu início, um texto explica que o filme foi feito para *acompanhar* as conferências do filósofo sobre o poeta, como dantes um piano, por exemplo, *acompanhava* a leitura em voz alta de um poema. Quer por causa da história de vida de Heidegger e da sua ligação ao nazismo, quer por causa da Segunda Guerra Mundial, o nacional socialismo alemão é várias vezes evocado, por exemplo em torno de Mauthausen. Ao longo do filme, os diversos "guias" respondem, falando para a câmara ou em *voice over*, a perguntas que não ouvimos, filosofando sobre o presente e o vasto passado do rio, os conflitos nas suas margens, o que a técnica fez dele e como dele se apropriou, os traços e as marcas da história transformados, em muitos casos, em ruínas desoladas de instalações industriais, edifícios destruídos na guerra na antiga Jugoslávia, pontes abatidas na Sérvia de Milosevic, novas pontes construídas depois da guerra mas também a ponte romana de Trajano. O espectador descobre a imensa e rica idade das paisagens filmadas, mas também o mar de detritos em que a violência técnica e bélica as transformou ao longo da história passada e recente. Como escreveu Matthew del Nevo (2007):

> "O filme é um trabalho filosófico à maneira de Heidegger. *The Ister* aborda decerto temas filosóficos, mas muitos outros filmes, que seria incorrecto chamar 'trabalhos filosóficos', o fazem. *The Ister* é heideggeriano não só porque tenta ser um *representante* da filosofia (...), mas porque tenta ser filosófico. *O que é ser* é a questão heideggeriana por excelência. Para os realizadores Barison e Ross, a questão traduz-se no modo de ser do próprio filme, que não é nem abstracto, nem obscuro, nem pretencioso como muitos filmes filosóficos tantas vezes são; pelo contrário, o filme é muito concreto".

The Ister é, assim, uma meditação histórica e filosófica a várias vozes sobre o devir de um velho e estruturante território europeu e sobre a história humana da sua natureza, movida por diferentes "guias" em direcção a um final poemático — o poemático é o discurso característico das artes, disse Heidegger em *A origem da obra de arte*. Um *impromptu* de Schubert *acompanha* melancolicamente, ao fim das suas três horas e meia, as últimas imagens das águas que fluem em direcção ao seu destino através de dez países da Europa central.

Espelhamentos e adaptações

O *Symposium* de Platão e *La Grande Bouffe* de Ferreri

SEM ATENDER às auto-definições da *filmosofia* actual, as relações entre filosofia e cinema podem ainda ser abordadas pela simples via da adaptação cinematográfica de textos filosóficos: pensemos em *O Banquete* de Platão e tomemo-lo como um *script* cinematográfico pronto a ser planificado. Tudo nele, desde o intróito em que Apolodoro é interpelado na rua por um amigo que lhe pede a narração da conversa havida sobre o amor em casa de Agathon, até à entrada na narrativa propriamente dita, onde Sócrates começa por tomar banho e cuidar de si porque vai jantar a casa de um belo rapaz, mas depois, a caminho, vai ficando para trás e chega atrasado ao festim, é eminentemente eidético e cinematográfico. Depois, o diálogo entre os convivas, onde cada um expõe os seus pontos de vista sobre o tema escolhido e onde são feitas algumas das declarações que mais marcaram o *etos* ocidental sobre o que é o amor, assemelha-se fortemente a uma peça de teatro: a viva forma dialogal do texto platónico, a que nem faltam sumárias indicações de acção, pode

ser literalmente transposta para o trabalho de actores. No final, um bando de foliões concentra-se diante da casa, entra por onde alguém saiu e invade o recinto: "Enorme barulho em toda a sala", escreve Platão: "Agora sem qualquer regra, fomos obrigados a beber imenso vinho". Bêbados, os convivas adormecem onde comeram e beberam. De manhã, ao acordar, um deles, ressacado, vê que Sócrates e dois outros ainda estão acordados e continuam a beber de uma grande taça que passam uns aos outros. O diálogo como que faz a anamnese de um memorável debate onde Platão desenvolve uma nova apologia de Sócrates, seu personagem conceptual dilecto e, aqui, protagonista do episódio.

Suponhamos, para visualizarmos de imediato um *look* e um *mood*, que tal adaptação literal de *O banquete* se inspiraria na *mise en scène* de *La grande bouffe*, de Marco Ferreri (1973, interpretado por Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi), mas sem a intencionalidade suicidária do exemplo. Ou que procedíamos como Natasa Prosenc, que realizou o *Plato's Symposium* (2013: 95' cor, com um orçamento de $24.000). Neste caso estaríamos a falar daquilo a que Beckett chamou *transcriação* e Benjamin *tradução*: a passagem de um conteúdo do seu *media* original (a escrita) para um *media* novo (o filme), como Beckett fez com as suas peças teatrais que *transcriou* para a televisão. Um filme pode, assim, ser filosófico devido ao texto que lhe dá origem ou de que é adaptado, ou à quantidade de citações filosóficas que contém. Pasolini fez, em *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) um exercício comparável a estes — no domínio da relação com as "sagradas escrituras" — adoptando o evangelho de Mateus como um *script* literário pronto a ser planificado. *À la limite*, o texto que dá origem a um "filme filosófico" poderia até, nesta acepção, não ser um conjunto de enunciados filosóficos mas sim um "romance filosófico", como no caso de *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), adaptado ao cinema por Jean-Jacques Annaud (1986): neste caso os temas filosóficos ali abordados são mais tradicionalmente *mis en intrigue*, tornam-se parte do enredo ficcional.

Contra as pré-existências

Mas, se a *filmosofia* actual se reconhece mal como herdeira da tradição do "cinema de ideias" (ver adiante), ainda menos se revê em filmes que adaptam textos filosóficos pré-existentes. Os filmes por que a *Philosophy of Film* contemporânea se interessa são aqueles que, por via da enunciação autoral directa ou por entrepostas personagens, ou devido às suas "imagens pensantes" e "imagens-tempo", adquirem um perfil reflexivo e pretendem ser vistos como expressão e intervenção de um ponto de vista filosófico reconhecível como tal e heterogéneo à narrativa: *experimentos filosóficos*, como acima disse. É essa a preocupação que encontramos nas mais recentes publicações sobre a filosofia nos filmes. Por exemplo a revista *Nouvelles Vues*, do Québec, interessada em analisar em concreto o cinema da sua região, explicitava o que buscava como colaborações na *call for papers* para um número temático sobre Filosofia e Cinema publicado no Verão-Outono de 2014 (2), afastando-se, quer da influência do "cinema de ideias", quer das adaptações ao cinema de textos filosóficos pré-existentes:

> "Não trataremos de abordar a sétima arte como um 'espelho' onde se reflecte um pensamento filosófico pré-existente ou como 'revelador' de factos sociais susceptíveis de interessar a filosofia (a censura, a revolução tranquila, o fim das utopias, etc.), mas sim de mostrar de que modo certos filmes (...) ou uma obra em particular constroem um pensamento filosófico, quanto mais não seja porque submetem a discussão ideias conhecidas, porque propõem novas ideias ou porque desconstroem criticamente supostas evidências".

É compreensível que aos defensores de uma *filmosofia* não interesse pensar o cinema como um *media* que adapta textos filosóficos como antes adaptou romances e peças de teatro, não interesse pensar os seus filmes-ensaio como obras formatadas pelo cinema militante ou ideologicamente manipulado. Não lhes interessa a mera tradução, para cinema, de mais textos já editados, nem a proliferação de docudramas mais ou menos pedagógicos como os que a televisão popularizou. Interessa-lhes, sim, o cinema que, mantendo-se ficcional, documental ou híbrido (entre ficção e documentário), possa ser identificado como *de intervenção filosófica* original.

Argumentários e seus *explananda*

O PROBLEMA DA IDENTIDADE DA FILOSOFIA sempre foi o de se tornar num discurso autónomo do não-filosófico, por exemplo afastando-se da *doxa*, a mera discussão de opiniões mais ou menos argumentadas, ou da sofística e da retórica, demasiado dependentes de jogos de palavras. A filosofia aprendeu, assim, a construir argumentários racionais segundo uma metodologia e uma estratégia expositiva própria e dominantemente auto-referencial: depois dos *diálogos* e das *confissões*, passou a produzir *ensaios* onde desenvolve os *explananda* das suas hipóteses, análises e conclusões. Boa parte dos textos que produziu referem-se ou remetem para outros textos filosóficos para os discutir ou para os herdar, apoiando neles, negativa ou positivamente, a sua investigação. Existe, assim, uma enorme dose de intertextualidade e de auto-referencialidade no discurso filosófico. Foi deste modo que a filosofia se tornou no próprio emblema da "razão" e gerou, ao longo de séculos, um tipo de discurso e um vocabulário técnico fortemente identitários.

Ora, os filmes narrativos/ficcionais mostram representações imagéticas e sonoras de qualquer coisa — podendo essa coisa ser uma questão filosófica — mas não desenvolvem (maioritariamente) argumentários autorais em forma de enunciados e seus *explananda*. Mais frequente é a assunção, pelo autor/narrador ou, por um narrador por ele inventado, daquilo que Chatman (loc.cit.) chama banalmente "comentário": os actos de linguagem que extravasam a narração e que soam a discurso de *propria persona*; estes actos de linguagem propõem frequentemente um comentário irónico sobre algum aspecto do que está a ser narrado, tornando-se implícitos a essa narrativa, mas podem ser explícitos, e nesse caso exprimem "interpretrações, juízos, generalizações ou narrativa auto-consciente" (*loc. cit.*: 228). A interpretação tende a evidenciar a relevância de um elemento da história; os juízos exprimem apreciações valorativas de natureza moral ou outra; a generalização faz a ponte entre a ficção e a realidade ou entre as singularidades da primeira e os "universais" que lhe correspondem; e a "narrativa auto-consciente" tornou-se mais semelhante ao discurso enunciativo do que à narrativa. São procedimentos muito comuns na literatura, que o cinema também tornou operativos e instrumentais.

Enunciações declaratórias

Mas, se imaginarmos um filme que, como *Histoire(s) du Cinéma* ou *Film Socialisme*, expõe ou discute ideias, inclui enunciados declaratórios sobre o tema que está a abordar, ou foi intencionalmente concebido para descrever a sua própria feitura e os temas que aborda ou a experiência espectatorial que proporciona, ou se questiona sobre o que ele próprio é, ou cujas imagens têm um valor deliberadamente ambíguo ou "pensante", estaremos diante de um corpo fílmico auto-reflexivo que exige pensamento e constrói pontes, passagens para esse pensamento. Em alguns casos, essas passagens podem até envolver uma forma específica de lidar com o vocabulário técnico, um pouco como se actualizássemos a linguagem de *O banquete*: a propósito da filosofia, Mulhal recorda, precisamente, que parte dela elegeu como objectivo a transposição do seu vocabulário para uma linguagem mais entendível por não-especialistas (não confundir com *divulgação*), e dá como exemplos desta aposta Emerson, Wittgenstein, Austin, Cavell e até o próprio Nietzsche. Não admira que Mulhall se apoie, nesta matéria, no que Cavell escreveu em epígrafe do seu *Contesting Tears*:

> "Na minha maneira de ver, aconteceu com a criação do cinema o que acontecera com a criação da filosofia: os filmes nasceram para reorientar tudo o que a filosofia disse sobre a realidade e as suas representações, sobre a arte e a imitação, sobre a grandeza e as convenções, sobre os juízos e o prazer, sobre o cepticismo e a transcendência, sobre a linguagem e a expressão".

Perceptos, conceitos, funções

AO FAZER uma declaração tão genérica, abrangente e convidativa como esta, Cavell está a sugerir que entre filosofia e cinema pode operar-se um gigantesco movimento de báscula, em que conteúdos da primeira passam a ser vertidos para o segundo e por este assumidos como seus — uma nova acepção da *remediation* de Bolter e Grusin. Mas há obstáculos que se levantam contra este transvase de

conteúdos: se, como vimos atrás, Jean-François Lyotard propõe uma ponte entre o trabalho do filósofo, do artista e do escritor "pós-modernos", em *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleuze e Guattari, comentando as principais actividades humanas produtoras dos sentidos do mundo — a filosofia, as artes e a ciência – defendem que a filosofia fabrica *conceitos*, a arte *perceptos* e a ciência *funções* ou *proposições*, que apesar da sua autonomia relativa mantêm entre si relações por vezes estreitas e complexas. O próprio Deleuze explicou o que ambos entendem por perceptos numa das entrevistas concedidas a Claire Parnet em *L'Abécédaire*:

> "Os conceitos são a verdadeira invenção da filosofia, e depois há o que poderíamos denominar perceptos: os perceptos são o domínio da arte. Que são os perceptos? Creio que um artista é alguém que cria perceptos. Mas porque usar uma palavra estranha, 'percepto', em vez de percepção? Precisamente porque os perceptos não são percepções. Que quer um homem de letras, um escritor, um novelista? Creio que quer construir conjuntos de percepções, de sensações que sobrevivam a quem as experimenta. É isso um percepto. Um percepto é um conjunto de percepções e de sensações que sobrevive a quem as experimenta".

As relações entre as três formas de pensamento — o filosófico, o artístico e o científico — são valorativamente equiparadas pelos dois autores (sendo que nos sucessivos desenvolvimentos do texto o termo "percepto" é eventualmente substituído por "sensações" ou "blocos de sensações"):

> "Pensar é pensar por conceitos, ou por funções, ou por sensações, e nenhum destes pensamentos é melhor que o outro (...). Os três pensamentos cruzam-se e entrelaçam-se, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com os seus conceitos, a arte fabrica monumentos com as suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com as suas funções (*Qu'est-ce que...*: 187-8). (...) A regra em todos os casos é que a disciplina interferente procede pelos seus próprios meios" (204).

Que a disciplina interferente procede pelos seus próprios meios significa literalmente, para Deleuze e Guattari, que a filosofia procede filosoficamente criando *conceitos*, que a arte procede artisticamente criando *perceptos* e que a ciência procede cientificamente criando *funções*. Mas, se a arte "fabrica monumentos", que sentido dar a tais "monumentos"? Respondem eles:

> "É verdade que toda e qualquer obra de arte é um *monumento*, mas monumento não signfica aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que não devem senão a si mesmas a sua conservação e que dão ao acontecimento o composto [a composição] que o celebra" (158). "Composição, composição, é a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Mas não confundamos a composição técnica, o trabalho do material que amiúde faz intervir a ciência (matemáticas, física, química, anatomia) com a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou para a técnica" (181).

Comentando as relações entre filosofia, arte e ciência tal como apresentadas por Deleuze e Guattari, Rodowick salienta em «An Elegy for Theory» (2007) que uma *função* (aquilo que a ciência fabrica) é uma expressão matemática que descreve ou se refere a um fenómeno (por exemplo natural) — ou seja, é um descritor ou um algoritmo, abstracto e universal porque aquilo que refere é válido sempre que se repita nas mesmas condições o fenómeno descrito. Pelo contrário, o *conceito* (aquilo que a filosofia fabrica) é abstracto mas singular, resultando de um ponto de vista argumentado mas fundado na situação de quem o cria. Quanto ao *percepto* (aquilo que a arte fabrica), é o conjunto de sensações e de afectos produzido pelo artista através de um objecto singular e concreto. Por esta razão, conclui Rodowick, a filosofia está muito mais próxima da arte do que da ciência:

A filosofia aproximou-se das artes e vice-versa

> " ... A filosofia foi-se movendo para cada vez mais perto da arte e *vice-versa*. É esta a grande história não-contada da filosofia do séc. XX, que o séc. XXI terá de contar: a de que as grandes inovações da filosofia não foram feitas em articulação com a ciência, mas sim em diálogo com a arte. Mais: a de que as artes modernas se aproximaram cada vez mais da expressão filosófica ao mesmo tempo que ampliavam os seus poderes estéticos" (*loc. cit.*: 105).

A recepção de Deleuze é labiríntica, começando pela dificuldade de fixação do seu

vocabulário, que evoluiu e por vezes ele "deixou cair" ao longo da sua obra. Mas é consensual a ideia (por exemplo expressa em Elie e Villani, 2003: 272) de que ele distinguiu três *planos* característicos da actividade das ciências, das artes e da filosofia: respectivamente o *plano de referência*, o *plano de consistência* e o *plano de imanência*. Dizem Elie e Villani:

> "Distinto do *plano de referência*, que caracteriza a ciência [e que] é formado de [proposições sobre estados de coisas] actuais e renuncia ao infinito, e do *plano de consistência*, que caracteriza a arte, formado por afectos e perceptos e que cria finito gerador de infinito, o *plano de imanência* caracteriza a filosofia, é formado por conceitos e salva o infinito".

Os *conceitos* da filosofia, os *perceptos* (ou *afectos*) criados pelas artes e as *funções* ou *proposições* (geradas pelas ciências) têm como horizontes três planos, ou imagens dos respectivos pensamentos, que funcionam como territórios mentais povoados por esses mesmos conceitos, perceptos e funções: os "mil planaltos" reduzem-se, nesta leitura, a três: *plano de imanência* para a filosofia, *plano de consistência* (ou de *composição*) para as artes, *plano de referência* para as ciências. Cada um destes planos corresponde a cada uma das três grandes produtoras de pensamento e são por elas traçados face ao caos. Veja-se em *Qu'est ce que la philosophie?*, pp. 44-45, sobre o caos e o plano de imanência:

> "O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos (...) é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita a que elas se esboçam e desaparecem(...). O caos caotiza e desfaz no infinito toda e qualquer consistência, sem perder o infinito em que o pensamento mergulha (o caos tem a este respeito uma existência tanto mental quanto física)".

O *plano de imanência* funciona como o território ou a superfície escorregadia e indeterminada onde a totalidade dos *possíveis* filosóficos — os conceitos — se entrecruzam, se encontram ou se desencontram: é o horizonte comum à totalidade da filosofia; independentemente da sua variedade, dispersão ou contradições internas, define uma tribo ou um grupo de pertença. O mesmo se dirá do *plano de consistência* (ou de *composição*) das artes, habitado e ocupado por toda a espécie de perceptos independentemente da sua infinita idade, variedade, qualidade e profusão. E do *plano de referência*, horizonte de todos os *possíveis* criados pelas funções ou proposições das ciências no seio das suas variadas disciplinas. A filosofia habita e é exercida no plano de imanência, as artes exercem-se e habitam no plano de consistência ou de composição, as ciências exercem-se e habitam no plano de referência. Os três planos são arenas conceptuais e ilimitadas e em cada uma delas conceitos, perceptos e funções estabelecem alianças, travam guerras mortíferas ou ignoram-se entre semelhantes, *inter pares*. Para a filosofia, os planos das artes e das ciências são a exterioridade face à qual ela se define; por seu turno, a exterioridade das ciências é feita de arte + filosofia; e a exterioridade das artes é a ciência + filosofia. Mas estas exterioridades não são absolutas: há diálogo e permeabilidade entre conceitos, perceptos e funções. Dir-se-á até, com Rodowick, que o séc. XX foi marcado por um diálogo crescente entre perceptos e conceitos, afastando-se ambos sensivelmente das funções.

A leitura de José Gil e de Raymond Bellour

NA SUA LEITURA de Deleuze, José Gil (2008) afasta-se do esboço de distinção entre *plano de referência*, *plano de consistência* e *plano de imanência,* talvez por o considerar uma tentativa taxinómica provisória e de duvidosa consistência, e substitui aquilo a que Deleuze chamou plano de consistência das artes pelo plano de imanência, referindo-se explicitamente ao "plano de imanência da obra de arte". É uma leitura que me parece mais adequada e que também eu subscrevo. E sublinha, a respeito desse plano de imanência da obra de arte, a importância de quatro elementos que o definem: a *heterogeneidade* das *matérias expressivas* em cada obra, a *consistência* que cada obra tem de atingir *para sair do caos*, o *ritmo* e o *ritornello* como garantes dessa consistência e como coadjuvantes na geração de um *estilo*:

O plano de imanência da obra de arte

"O [que é] próprio do plano de composição ou do plano de imanência da obra de arte é (...) admitir em si elementos dos mais díspares, e que, no entanto, 'pegam entre si' [*tiennent ensemble*]", escreve ele (2008: 234). Estamos, a vários títulos, em pleno território da *collage* e da *bricolage:* as matérias expressivas que a obra captura são ou podem ser heterogéneas umas em relação às outras, mas o seu intra-agenciamento gera um signo (um significante e um significado) novo, dotado da sua própria consistência, sabendo-se que a operação semiológica consiste em ocupar o lugar de outro, representar outro, *aliquid pro aliquo*: o signo substitui a coisa a que se refere. A consistência de matérias de expressão heterogéneas no mesmo objecto criado (uma frase ou sequência musical, uma imagem, plano ou sequência cinematográfica) torna-se, assim, característica da hecceidade da obra de arte. Acrescenta Gil (*loc. cit.*: 235) que existem duas condições para que na obra se produzam os inter-agenciamentos das matérias expressivas heterogéneas:

> "1. A transformação das matérias de expressão em matérias de captura de forças heterogéneas; 2. A constituição de um contínuo variável, de uma linha de variação contínua capaz de dar consistência à coexistência de todas as forças capturadas e criadas. (...) Esta última condição significa a formação do estilo e, junta à primeira, define a obra de arte".

Improvisar a coalescência de heterogéneos

Alcançar a consistência e garantir a coalescência dos heterogéneos que capturou é, para a obra de arte, um jogo de alto risco porque implica sempre improvisar, isto é, "entrar numa experimentação que introduz o maior coeficiente de acaso possível no seu processo" (*loc. cit.*: 237) e tem sempre diante de si a possibilidade de regresso ao caos, "pois é do seio do caos que nasce a consistência, não de uma regra previamente dada" (*id. ibid.*). Isto significa também que só existe obra de arte quando ela alcança a consistência, tornada composição e forma, que a faz sair do seu *precursor sombrio* que sempre ameaça reabsorvê-la, dominado pelo caos.

No cinema, um dos pilares dessa consistência é o tempo entendido como *Aión*, o tempo "que não passa", "lentidão ontológica que compreende virtualmente todos os tempos, (...) tempo que anda por detrás sustendo tudo o que anda e se desloca, tempo contínuo e imóvel" e onde ocorrem acontecimentos como 'alguém corre no jardim' ou 'a luz do teu sorriso' ou 'três notas no silêncio' (*loc. cit.*: 240). Mas a hecceidade, a manifestação do que ocorre com a sua lentidão ontológica e onde se inter-agenciam heterogéneos, tanto a conhecemos do cinema como da música ou da literatura. Gil cita, a título de exemplo, a seguinte passagem do *Ulysses* de Joyce na tradução de Houaiss, para mostrar a confluência de heterogéneos na mesma frase:

> "Uma nuvem começava a encobrir o Sol, lentamente, sombreando a baía em verde mais fundo. Jazia atrás dele um vaso de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantava-a sozinho em casa, sustendo longos acordes baixos. Sua porta ficava aberta: ela queria ouvir minha música. Silencioso de reverência e piedade aproximei-me do seu leito. Chorava no seu leito miserável. Por estas palavras, Stephen: do amor o místico ardor" (*id. ibid.*).

Metamorfoses do mar e das suas paisagens, uma canção, objectos da casa, o sentimento de uma personagem por outra são heterogéneos que confluem e coalescem na consistência da frase.

Ainda no cinema (como na música e nas outras artes do tempo), outro pilar da consistência da obra arrancada ao caos é o *ritornello*, o refrão, o *leitmotiv*, um ou mais elementos visuais ou sonoros que *regressam*, tornando-se em motivos repetitivos de organização do sentido e por vezes impondo o seu sentido aos restantes. Exemplos de *ritornellos* dados por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* são o garoto que cantarola a mesma canção no escuro para dele se proteger ou defender, a mulher que liga a rádio para a ouvir enquanto faz a sua lida doméstica, as canções — sempre as mesmas — que acompanhavam o trabalho nos campos e que estabeleciam a ligação entre o esforço humano e a terra ou o cosmos, lhe davam *ritmo* e garantiam, de novo, a saída do caos. Mas igualmente claro é o regresso a um tema entre improvisos numa peça de jazz, ou a repetição deliberada de certa imagem ou imagens num filme.

Em *Qu'est ce que la philosophie?*, Deleuze e Guattari mantêm a separação entre

plano de composição ou de consistência das artes, plano de imanência da filosofia e plano de referência das ciências até aos últimos parágrafos do texto. Mas no final, a propósito da necessidade que filosofia, artes e ciências têm de não-filosofia, de não-arte e de não-ciência que com elas dialoguem no seu devir e desenvolvimento, reabrem enigmaticamente as portas à contaminação e à proximidade entre conceitos, perceptos e funções, em consonância com a reflexão que sobretudo o primeiro dedicou, ao longo de décadas de filosofia, à relação desta com as artes e a literatura e a este respeito invocando "o conceito não-conceptual de Klee" e o "silêncio interior" de Kandinsky:

> "É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, como a filosofia, a arte e a ciência [se tornam] indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através das suas diferentes naturezas e não pára de as acompanhar" (p. 206).

Como se partilhassem a mesma sombra: a relativa separação tão trabalhosamente construída volta, assim, a tornar-se indecidível e indiscernível, e neste gesto reabre-se o contacto estreito entre as três matrizes fundamentais do pensamento, como se o mesmo tear que faz de dia um complexo tecido o desfizesse à noite pelo menos em parte, para no dia seguinte o voltar a refazer: Penélope continua à espera do seu *Outro*.

Bellour, Proust, Bergson

Em «The Image of Thought: Art or Philosophy, or Beyond?», Raymond Bellour faz, antologiado por Rodowick, uma viagem essencial através da obra de Deleuze (e de Guattari), para sustentar que a rede de articulações especulares entre filosofia e arte é um dos temas prevalecentes em ambos os autores. No final do seu escrito sobre Proust em *Logique de la sensation*, por exemplo, Deleuze diz que o autor de *La recherche* se torna no "narrador-aranha" cuja rede é feita de memória. Essa memória tanto gera imagens reais como virtuais, o que, segundo Deleuze, aproxima a escrita de Proust da pintura de Bacon, que rejeitava ao mesmo tempo figurativo e abstracto, situando-se, dieri aqui, entre as imagens produzidas por um ou por outro. Proust recusava a literatura "abstracta" (a filosofia), rivalizando com ela, mas também não procurava figurações ilustrativas ou narrativas que se limitassem a contar uma história: procurava, como Bacon, uma figura-em-si-mesma que valesse por si e dispensasse as funções da figuração (como a figura de Contray em *La recherche*). Bellour diz que Deleuze cria, nessas páginas, a sua "imagem da filosofia como arte, uma filosofia cujas dimensões apenas a arte pode abrir". Depois, diz ainda Bellour, nos seus livros sobre cinema Deleuze aborda as relações entre cinema e filosofia a partir de dois "movimentos" que não páram de comunicar intensamente um com o outro:

> "O primeiro começa no fim do séc. XIX, com a crise da psicologia e a invenção do cinema, o renascimento do mundo como um mundo de imagens, ao qual Nietzsche e Bergson respondem com uma nova maneira de pensar a filosofia. O segundo, interno ao primeiro, interliga as duas principais modalidades da imagem, a do cinema clássico e a do cinema moderno (...). A separação entre imagem-pensamento e pensamento sem imagem [a filosofia, n. a.], proposta em *Différence et Répétition*, é reenfocada e vista em termos de mera diferença entre imagens" (*loc. cit.*).

Admitir que entre filosofia e arte, ou entre filosofia e cinema, só existe uma "diferença entre imagens", é completamente diferente de separar conceitos e perceptos, ou de distinguir entre plano de imanência e plano de consistência — o que recorda a justeza da abordagem de José Gil. Bellour chama a atenção para o facto de, em *Critique et clinique*, tantos filósofos e escritores serem invocados a respeito de um diálogo feito de aproximações/reversões entre literatura e filosofia, bem como para a centralidade das referências ao personagem conceptual Michaux no livro sobre Foucault e em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Mas a relação está longe de se limitar a Michaux: para Deleuze (e Guattari), autores como Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kakfa, Pessoa, Artaud, Melville, D. H. Lawrence ou Henry Miller "escreveram a novela do spinozismo". Ou seja, apesar do esforço para distinguir o "plano de imanência" da filosofia e seus conceitos, o "plano de composição" das artes e seus perceptos ou *fabulações*, e o "plano de coordenação" das ciências e suas funções (a reescrita parcial das designações é de Bellour), o "efeito Deleuze" promove incansavelmente a articulação entre filosofia e arte,

filosofia e literatura, filosofia e cinema, como se, para além do rigor das taxonomias de *Qu'est-ce que la philosophie*?, uma imensa rede rizomática de interligações inextrincáveis se estabelecesse imparavelmente entre elas. "Escrever a novela do spinozismo", ou do epicurismo, é trabalhar perceptualmente a conceptualidade de Epicuro ou de Spinoza.

Cavell e a filosofia no quotidiano

PODE ENTÃO um filme, um *percepto* — nos termos de *Qu'est-ce que la Philosophie?*: "um conjunto de percepções e de sensações que sobrevivem a quem os experiencia" — ser ao mesmo tempo um acto de intervenção filosófica? Em telão de fundo das monografias apresentadas na *Film-Philosophy Conference* de 2013 e suas posteridades e sucedâneos, a resposta a esta questão nunca é clara e conclusiva em todos estes autores e envolve aproximações diversas. No seu artigo, por exemplo, Rodowick diz que a possibilidade de "a arte ser considerada expressão filosófica" estabelece uma ligação central "entre o interesse de Deleuze e de Cavell por filmes", sendo talvez eles os filósofos contemporâneos mais ocupados, enquanto filósofos, pela reflexão sobre o cinema:

> "Embora de modos muito diferentes, quer Deleuze quer Cavell entendem o cinema como exprimindo formas de estar no mundo e de relacionamento com o mundo. Por esta via o cinema já é filosofia, uma filosofia intimamente ligada à vida quotidiana" (*id.ibid.*).

O traço mais marcante da longa carreira reflexiva de Cavell sobre filosofia e cinema é a afectividade profunda que o liga aos filmes, a sua intimidade com personagens, cenas, situações fílmicas. E também o seu desejo de abordar a filosofia fora do seu vocabulário técnico, aproximando-a da linguagem corrente, como tentou Wittgenstein.

Para Cavell, passa-se com a filosofia e o cinema algo de semelhança ao que se passa entre nós e o mundo: filosofia e cinema divorciaram-se e flirtaram com outros parceiros, mas mais lhes valia que se re-casassem, como nas *comedies of remarriage* que revisitei a propósito do *Eyes Wide Shut* de Kubrick (cf., *supra*, *Narratividades*...). E o interesse de Rodowick por Cavell é suscitado pela dimensão ontológica e ética da reflexão deste último sobre o cinema: segundo Cavell, os filmes não só apresentam, por vezes criticamente, diferentes modos de ser e estar no mundo, como nos colocam constantemente diante do problema do cepticismo em relação a esse mundo: o cepticismo, trave mestra do pensamento filosófico de Cavell e que ele discutiu sobretudo em *The Claim for Reason* (1979), radica-se no binómino ilusão-desilusão, que baliza a nossa capacidade para conhecer efectivamente o mundo tal como ele é, recheada de ilusões cognitivas bem ilustradas pela polémica entre idealismo e realismo que atravessa a história da filosofia, e a desilusão provocada pela consciência aguda da relatividade desse conhecimento e pela desconfiança com que avaliamos a nossa capacidade de, comunicando uns com os outros numa língua por todos entendível, ultrapassarmos, quer as ilusões, quer a desilusão. O nosso afastamento da crença no mundo (tão próximo, portanto, da "descrença no mundo" de Deleuze, requer de nós, permanentemente, um trabalho de re-casamento com ele, uma redescoberta ontológica do mundo que supõe uma reconciliação, uma reaproximação afectiva.

O binómio ilusão-desilusão

Que o problema do cepticismo face ao mundo e da eventual ultrapassagem desse cepticismo, que tanto habitou a literatura, tenha, ao longo do séc. XX, migrado dos livros para uma tecnologia do ver, significa talvez, diz Rodowick, que se operou e ainda está a operar-se uma lenta transição de uma fase para outra na nossa cultura filosófica (a tão glosada passagem de uma cultura baseada em textos para outra baseada em imagens). Como defende Cavell, "a realidade que o filme põe diante dos nossos olhos é a da nossa própria condição perceptiva". E acrescenta Rodowick, insistindo em que entre filosofia e cinema tende hoje a existir uma espécie de passagem de testemunho:

> "O cinema emerge quando a filosofia sai de cena, como expressão pré-conceptual da passagem para outra maneira de ser" (*loc. cit.,* 106). "O interesse dos filmes está em que eles mostram as mais fundas preocupações de filosofia moral nas expressões da

> vida banal e quotidiana. E, tal como Wittgenstein tentou traduzir a linguagem da metafísica para a linguagem do dia-a-dia e para as preocupações do quotidiano, os filmes trouxeram a filosofia moral para o contexto da expressão dramática quotidiana" (*loc. cit*., 107).

Em tal declaração, que Mulhall decerto subscreveria, ecoa o Cavell de *Cities of Words* (2004), comentando melodramas e comédias de costumes contemporâneas:

> "O cinema, última das grandes artes, mostra a filosofia como a muitas vezes *invisível companhia* [itálico meu] das vidas correntes que os seus filmes captam tão bem".

Companheira invisível

Nesta versão de "companheira invisível", porém, a filosofia não se expõe directamente nos filmes, antes é um não-dito ou um não-explícito por detrás do que eles mostram, e que é necessário identificar e interpretar, como no *2001* de Kubrick (1968), sobre o conflito entre a inteligência artificial e a inteligência humana, ou no *Solaris* de Tarkovski (1972), sobre um planeta inteligente que tenta comunicar com os humanos que o orbitam. Nestes casos, as ficções cinematográficas *glosam* temas filosóficos — em alguns casos de filosofia moral — como *aplicações ficcionais de conceitos*: usam metáforas de questões filosóficas como mote para os seus temas ficcionais. Os filmes que Cavell gosta de comentar transportam a filosofia como *arrière pensée* de si mesmos, *aludem a* problemas filosóficos não-explícitos que a hermenêutica se encarrega de identificar.

Mas Cavell explicou claramente, em «The Thought of Movies» (1983), como encara a filosofia e porque é que, do ponto de vista dos temas e problemas abordados, é tão grande a proximidade entre ela e o cinema, porque são tão necessários uma ao outro. Para ele, como para Emerson, a filosofia não é necessariamente uma actividade profissional dotada de um vocabulário técnico fechado que a torna acessível apenas a um grupo de especialistas, antes é a capacidade de pensar o fora do comum, o não-corrente, no seio da vida corrente e do dia-a-dia, a partir da experiência comum:

> "Entendo [a filosofia] (…) como a vontade de aprender a pensar atentamente sobre coisas que seres humanos correntes não conseguem impedir-se de pensar, ou que de algum modo lhes ocorrem, por vezes como fantasias, outras vezes como uma luz que atravessa uma paisagem. Coisas como, por exemplo, se conseguimos conhecer o mundo tal como ele é por si só, ou se os outros conhecem de facto a natureza da sua experiência, ou se o bem e o mal são relativos, ou se estar acordado pode ser um sonho, ou se as modernas tiranias, armas, espaços, velocidades e artes estão em continuidade ou em descontinuidade com o passado da raça humana, ou se o que a raça humana pode saber é ou não relevante para a resolução dos problemas que ela cria a si própria".

O viajante magnífico

Um cantor e romancista cinéfilo, Yves Simon, abordou logo nas primeiras páginas de *O viajante magnífico* (romance, 1987) um exemplo (o de *Manhattan*, Woody Allen, 1979) de questão a que Cavell chamaria "ética" aplicada num filme — a do relacionamento de um homem maduro com uma adolescente e dos desfazamentos entre eles que conduzem à ruptura da sua relação:

> "No final do filme, Woody Allen ["Ike"] corre pelos passeios de Nova Iorque, atravessa ruas, atropela pessoas e faz sinal a táxis. Ele sabe que é demasiado tarde, mas corre pela cidade a preto e branco para ir dizer a uma adolescente [Mariel Hemingway, "Tracy"] que não deve partir. Ela repetira-lhe porém, vezes sem conta (…), que o amava, mas ele (…) brincou aos indiferentes. Agora reage, porque sabe que ela vai apanhar um avião e afastar-se dele. É claro que podia ter corrido ao seu encontro mais cedo, muito antes, não ter hesitado, mas a ideia do guião era justamente esse desfazamento: não desejar, ao mesmo tempo, as mesmas coisas" (loc.cit.: 15).

Esta abertura de *O viajante magnífico* funciona como metáfora e como vasto *flashforward* do problema de que o romance de Simon se ocupará: Miléna quer um filho de Adrien, com quem passou a viver, mas descobre que existe um desfazamento excessivo entre o seu desejo e o dele — os "filhos desejados pelos homens" não são *a mesma coisa* que os "filhos desejados pelas mulheres", o que a levará a abortar. O *desfazamento*, o *fora-de-tempo*, a *incoincidência*, levam ao irremediável *tarde de mais*.

La vie d'une autre

Em *La vie d'une autre* (Sylvie Testud, 2012), a "imperatriz" de uma empresa financeira internacional (Juliette Binoche) acorda no dia dos seus 41 anos vítima de amnésia: esqueceu tudo o que viveu nos últimos 15 anos — toda a carreira empresarial que a tornou noutra mulher. Pretende recuperar o amor do homem que antes amou e com quem ainda vive (Mathieu Kassovitz), mas descobre que ambos mantêm relações extra-conjugais, que embora ainda coabitem fazem vidas separadas desde há anos e que ela própria pediu o divórcio. Têm um filho em comum, de que ela pouco se tem ocupado. Tenta recuperar a sua identidade inicial mas percebe que se tornou numa mulher que todos temem. Ser-lhe-á possível voltar à primeira noite em que fizeram amor e a um passado feliz — a única coisa que recorda de si mesma? O problema por detrás da história (baseada no romance quase homónimo de Frédérique Beghelt, 2008) é o conflito da personagem com o que foram sendo as suas diferentes identidades na sua história de vida e a possibilidade ou impossibilidade de recuperar o seu "ego" de jovem apaixonada. *La vie d'une autre* filosofa no sentido de Cavell, ou conta uma *philosophical tale* como o *Solaris* de Tarkovski ou o *2001* de Kubrick?

Blue Jasmine

Em *Blue Jasmine* (2013), Woody Allen actualiza *A Streetcar Named Desire*, de Tennesse Williams (1947), criando uma nova Blanche du Bois (Cate Blanchet) ex-milionária alcoólica e mentalmente perturbada, cuja vida colapsou depois do marido, empresário de sucesso, ter sido preso por fraude e se ter suicidado na prisão: vingando-se de uma série de infidelidades conjugais, foi ela que o denunciou. Sem um cêntimo e endividada, a ex-novaiorquina de Park Avenue pede asilo a uma meia-irmã que sempre desprezou e que vive pobremente em S. Francisco. Mas aqui os seus fantasmas de grandeza embatem no dia-a-dia de classe baixa da irmã e seu namorado. Desesperada, tenta encontrar um novo "príncipe" que lhe devolva o antigo *glamour* e encontra-o num ainda jovem e rico viuvo, diplomata que aspira a fazer carreira política. Para o seduzir, porém, mente sobre o seu passado. O diplomata descobre acidentalmente as suas mentiras e o romance acaba, relançando Jasmine no abismo da sua solidão falida. É um filme cruel e *post-crash* sobre a aniquilação de uma personagem que desce em queda livre, do topo à base, a pirâmide social americana. *Blue Jasmine* filosofa no sentido de Cavell, ou conta uma *philosophical tale* sobre uma catástrofe individual, como Max Ophüls fizera em *Lola Montès* (1955)?

Elsaesser e o melodrama

NUMA CONFERÊNCIA de apresentação da obra de Cavell, Thomas Elsaesser (1999) refere-se às tragicomédias, comédias de costumes e melodramas analisados por Cavell como sendo todos relativos a uma ideia problemática do tempo vivido: às escolhas, boas e más, que cada um faz no tempo que lhe cabe (*time, timing, bad timing*). Todos os melodramas, diz ele alegoricamente e forçando a nota, são sobre *marcações de encontros*, *faltas a encontros marcados*, *desencontros* (o original inglês joga com uma mais rica ambiguidade das palavras: *appointments, missed appointments, dis-appointments*). Neste sentido, o melodrama é especialista no "demasiado tarde" (*too late*), aquilo que podia ter sido feito mas não se fez, e no "e se..." (*if only...*), aquilo que tenta dar uma nova oportunidade ao que devia ter sido feito e não se fez; ambos, o *too late* e o *if only*, são factores de *repetição* — repetição de gestos cruciais no quotidiano — e suscitam-na, conduzem a ela. Ora, a repetição (a *boa* e a *má* repetição da psicanálise), a par da descoberta de que existe um pensamento do outro (diferente, marcado pela *différance* de Derrida, autónomo e irredutível ao meu, e que pode adquirir a forma sartreana de um inferno: *l'enfer, c'est les autres*), pode dar forma, na dimensão do quotidiano, a questões extremas de ética filosófica. Cavell ocupa-se de filmes americanos, mas os *appointments, missed appointments* e *dis-appointments* são também típicos de algum cinema moderno europeu, como vimos atrás a propósito de Antonioni e de Rohmer. Conclui Elsaesser, pensando a partir da sua condição de professor de *Film Studies*:

> "Digamos que ensinar sobre a repetição e a diferença não só a partir de Deleuze e Derrida mas também a partir de Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Joan Crawford e Joan Fontaine é algo que farei com satisfação, graças a Stanley Cavell".

Na mesma conferência, Elsaesser chama, como Rodowick, a atenção para o facto

deste novo interesse pelo cinema ocorrer numa (já referida) fase de passagem de uma cultura da palavra escrita e de provas materiais para outra, a das imagens e sons, para onde a palavra escrita e as provas materiais emigram irreversivelmente. Eis como ele comenta o modo como os seus jovens alunos experienciam esta mudança de paradigma cultural:

> "Os estudantes, diria eu, procuram provavelmente no cinema o que antes encontravam (e ocasionalmente ainda encontram) na literatura: a confirmação e a validação das suas dúvidas sobre si mesmos e da sua investigação auto-exploratória, tanto quanto momentos de plenitude que, na sua infância, eram também momentos de auto-olvido, e, nos casos de adolescência precocemente aguda ou infeliz, momentos de intensa auto-alienação".

Outra coisa — algo diferente de "mostrar a filosofia como a invisível companhia das vidas correntes que os seus filmes captam tão bem" — é produzir enunciados filosóficos na dramaturgia e dar-lhes a forma de discurso e de imagens desnarrativizadas ou "pensantes"; essa seria, então, uma nova tarefa do filme-filósofo, destinada torná-lo menos dependente da ficção narrativa: trazer para o filme enunciados da filosofia que se tornam eles próprios parte do discurso e/ou da narrativa, por vezes "comentando-a" nos termos de Chatman, por vezes sobrepondo-se a ela ou articulando-se com ela, mesmo que em contraponto — o que Godard e Solanas fizeram, não com a filosofia mas com a política, nos seus filmes militantes. Ou como Malick e Von Trier fizeram, de outro modo, em *The Tree of Life* e *Melancholia*, criando situações e imagens que dão aos seus filmes o sabor de visões escatológicas, cosmológicas ou místicas do que filmaram.

A relação entre imagem e pensamento, cinema e filosofia, ganha sempre em Cavell contornos aplicados. Veja-se como ele insiste, em «What Becomes of Things on Film», numa sua declaração já feita em *The World Wiewed* àcerca da contiguidade entre "fantasia" e "realidade":

> "É pobre a ideia de fantasia que a toma por um mundo à parte da realidade, um mundo que claramente mostra a sua irrealidade. A fantasia é precisamente aquilo que pode ser confundido com a realidade" (*loc. cit.*, p. 178).

Esta declaração, tão próxima das diferentes realidades de Watzlawick, permite-lhe partir para outra, sobre a duplicidade profunda de muitos comportamentos individuais mostrados pelo cinema: comentando filmes como *Persona* de Bergman, *Belle de jour* de Buñuel, *Vertigo* de Hitchcock ou *It's a Wonderful Life* de Capra e interrogando-se sobre o modo como em cada um deles as personagens vivem em mundos contraditórios mas que, para elas, se sobrepõem e coexistem, diz ele:

> "...Ser humano é ter, ou arriscar-se a ter, a capacidade de desejar; (...) e em particular desejar uma identidade mais completa do que a que até agora se atingiu; (...) tal desejo pode projectar um mundo totalmente oposto àquele que se partilha com outros. (...) A ideia de modos e climas de realidade que alternam entre si como totalidades, ou a ideia de que os conceitos de consciência e de mundo como tais são feitos um para o outro e à imagem um do outro é a de Wittgenstein perto do fim do *Tractatus*: o mundo dos felizes é outro, bem diferente do dos infelizes. Poderíamos acrescentar que tais mundos podem justapor-se no mesmo fôlego" (*loc. cit.*, p. 181).

É, decerto, o que se passa com Bill e Alice Harford em *Eyes Wide Shut* de Kubrick, como vimos a propósito das relações entre desejo, sonho e realidade (cf., *supra*, *Narratividades do cinema...*).

Um intenso desejo minoritário

A FILOSOFIA, como as artes e a ciência, sempre precisaram de fazer face a uma negatividade — uma não-filosofia, uma não-arte, uma não ciência — para afirmarem a sua autonomia e hecceidade. Apesar desta separação de águas, porém, os perceptos do cinema nascem de ideias que implicam conceitos ou a eles conduzem, criando, na óptica de Cavell, Rodowick e Mulhal, uma terra de ninguém entre a especificidade do meio artístico e a do meio filosófico. O *percepto* cinematográfico é afectivo e pré-conceptual; mas, de acordo com a convicção de Rodowick, e operando um *forcing* em direcção a essa terra de ninguém:

> "… Existe um poder filosófico nas imagens. A ideia do artista não é necessariamente a do filósofo. Mas as imagens não se limitam a traçar pensamentos e a produzir afectos: também podem provocar pensamento ou criar novos poderes do pensamento. Fazendo-o, somos levados das sensações para o pensamento abstracto, de uma imagem de pensamento para um pensamento sem imagem — que é o domínio da filosofia. Movendo-se de uma para o outro, a arte pode inspirar a filosofia e dar forma a um conceito" (*loc. cit*., 104).

Para Rodowick como para Cavell, estaríamos, assim, a meio de uma passagem, algo de comparável a uma mudança de *epistema* (Foucault) ou de *aquário* (Paul Veyne). Também para Mulhall, não é a Filosofia *do* Cinema em si mesma que interessa — essa é aproximável da Filosofia *das* Ciências, da Filosofia *da* Arte, da Filosofia *da* Linguagem e das outras Filosofias que tomam "parasitariamente" por objecto um conhecimento heterogéneo ao seu — mas sim a possibilidade de algum cinema, alguns dos seus filmes, se transmutarem em filosofia.

Ocaso da filosofia, aurora do cinema?

Essa transmutação pode decorrer da insistência num tema ou num conjunto de temas que marcam uma obra ou uma série de obras. Por exemplo, insiste Mulhall, existe na série *Alien* (3) uma manifesta obsessão com a bestialidade, com a violação (sexual ou extra-sexual) do corpo, com a incorporação/encarnação (*embodiment*) violenta do *Outro*, do *Diferente*, e com a reprodução decorrente dessa incorporação — inspirada, recordo, pela arte de H.R. Giger desde o primeiro filme, o de Ridley Scott: as figurações de Giger deram corpo aos monstros da série e aos seus universos (4). A ansiedade da astronauta Ellen Ripley diante dessa intrusividade obsessiva e violenta, a sua relação com a alteridade radical dos monstros e a possibilidade real de promiscuidade forçada com eles remetem para o universo ficcional da série e para o modo como cada realizador o trabalhou. Mas são por nós entendíveis por serem metáforas claras da posse brutal, da relação com a alteridade e connosco próprios no universo quotidiano da vida "real" — embora ainda, direi também, em forma de *glosas ficcionais de problemas filosóficos*. O congénere inverso dos monstros de *Alien* é o oceano inteligente de *Solaris*: aqui, como lembrei a propósito de *The Address of the Eye* de Vivian Sobchack, o "monstro" tenta entrar em contacto com seres humanos oferecendo-lhes dádivas perturbadoras com que eles não sabem ou não conseguem lidar. Nestes casos, os temas dominantes da ficção são sucedâneos de genuínas *rêveries diurnas* tornadas obsessivas e resultam de trabalhos de "condensação", "deslocação", "figuração" e de "elaboração secundária" tal como Freud os descreveu na *Traumdeutung*.

Mas essa transmutação também pode ocorrer de outro modo: por exemplo porque metáforas do dispositivo cinematográfico desempenham um papel central, organizador de conteúdos, em determinado filme: em *Blade Runner*, e ainda segundo Mulhall, o aparelho destinado a efectuar o teste Voight-Kampff é a figura metafórica da capacidade da câmara para identificar seres humanos reais ou os seus *replicants* — o dispositivo que apresenta as estratégias e limitações do próprio filme e do que ele conta. Eu próprio escrevi atrás que os olhos dos *replicants* são, no mesmo filme, uma metáfora do cinema, e que o mesmo sucede com os *mimóides* de Solaris. Mas podemos igualmente recordar o propótipo do aparelho que grava sonhos e pode funcionar como uma câmara para cegos em *Until the End of the World* (Wenders, 1991) — metáfora do cinema que trabalha para tornar visível o invisível. Considerados os exemplos de *Alien* (5) e de *Blade Runner*, conclui de modo genérico Mulhal:

> "Os filmes, como as novelas, o teatro e a pintura, são produtos de uma actividade humana prática e intencional, têm conteúdos representacionais e podem tomar seja o que for como seus temas. Se assim é, por que não poderão eles, no modo de apresentarem os seus mundos narrativos, incorporar reflexão sustentada sobre questões que interessam os filósofos, e até mesmo questões sobre filmes que interessam os filósofos?"(«Film as Philosophy», p.2).

Assim tão genericamente colocada, a questão pede inevitavelmente uma resposta positiva: sim, os filmes podem tornar seu todo e qualquer tema; sim, os filmes podem incorporar reflexões que interessam os filósofos independentemente de serem, ou não, reflexivos. Mas convirei que, apesar da sua bonomia, esta é uma resposta insuficiente ao conjunto de problemas postos pela relação entre filosofia e

cinema, ou pela *filmosofia*. Melhor se diria, invocando de novo a reflexão de Vivian Sobchack em *The Address of the Eye*, que, se um filme é, para além e ao mesmo tempo que um "objecto visível", um "sujeito vidente", é também, por extensão, e para além de um "objecto de filosofia" ou de um "objecto que dá que pensar", um "sujeito que filosofa" ou um "sujeito que pensa", independentemente de a sua "filosofia" estar contida em declarações autorais, numa *voice over* de qualquer natureza, nos diálogos ou até em posturas e comportamentos das suas *dramatis personæ* ou das suas personagens "reais", no caso de documentários. Qualquer filme que conte uma *straight story* inventada por um competente *story teller* seria, nesse caso, um "filme que filosofa", o que contradiz, quer a nossa experiência vivida de um grande número de filmes, quer o bom senso e a ideia que fazemos da filosofia, por mais pragmática e expressa que esta seja pelos melodramas da vida quotidiana e das *politics of everyday's life*. O inconveniente de definições tão genéricas como esta é, como sempre nestes casos, que uma definição que acaba por se referir a "tudo" está condenada a referir-se a "nada", porque abdica da sua especificidade e do próprio âmbito da sua aplicação.

Reconhecer-se-á que existe, de Cavell a Rodowick e de Bellour a Mulhal, como no Deleuze de *Cinéma 1* e *Cinéma 2* e nos participantes da *Film-Philosophy Conference* de 2013, um desejo, por vezes intenso, de ver a filosofia passar o testemunho às artes — especialmente ao cinema —, ora cedendo-lhe parte do seu território histórico, ora admitindo como filosóficas algumas das suas intervenções, ora reconhecendo que por vezes alguns dos seus perceptos abrem a porta a conceitos. Pelo meu lado creio que, na diversidade de filmes de autor hoje produzidos, são particularmente os filmes auto-reflexivos, e entre estes o filme-ensaio que inclui no seu corpo "imagens pensantes", que melhor se posicionam para assumir esse repto, como nos casos de *Histoire(s) du cinéma* e de *Film Socialisme* de Godard, ou de *The Ister* de Barison e Ross. Creio que é oportuno recuperar aqui o que ficou dito, na abertura destes textos, sobre a *collage* e a *bricolage* digital: a história por escrever das cinefilias conhece bem filósofos-poetas que querem ser cineastas mas raramente o são, e cineastas-poetas que querem ser filósofos e que por vezes o são: asteróides que na sua errância orbitam temporariamente outros corpos dotados de um campo magnético incontornável. Mas a última coisa que parece aconselhável, na actual discussão, é estabelecer um quadro taxinómico onde se definam as características do "filme que filosofa". Se é hoje óbvio que o *filosofar* está presente em numerosos filmes, esse *filosofar*, de que falava Kant e que Lyotard recupera, exprime-se em diversos discursos e figuras e não obedece a regras escolares ou propostas por qualquer disciplina.

Devir outro

Alguns *autores* da *Nouvelle Vague*, a começar por Godard e Truffaut, tiveram uma relação edipiana com a literatura: queriam ser reconhecidos como trabalhando no mesmo patamar dos grandes romancistas. Hoje, novos cineastas têm uma relação edipiana com a filosofia. Mas independentemente da especificidade epocal destas ansiedades, a necessidade de *devir outro* é mais antiga: como disse desde as notas preambulares dos presentes textos, o *sapiens/demens* que há 17 mil anos pintou Lascaux precisava de *devir animal* para se apropriar magicamente do mundo da caça de que dependia para sobreviver. E o cinema apropriou-se a seu modo desse devir animal, por exemplo no magnífico *Cat People* de Jacques Tourneur (1942) ou no *remake* homónimo de Paul Schrader (1982), mas também na legião anónima de filmes de lobisomens e afins. A pedra não deseja devir-árvore, a árvore não deseja devir-cobra, a cobra não deseja devir-rio. Mas o *sapiens/demens* deseja, cedo ou tarde, devir pedra, árvore, cobra, rio. E para o fazer ficcionaliza-se num saber selvagem paralelo ao das academias. Há decerto cineastas contemporâneos que anseiam por *devir-filósofos*, e talvez alguma filosofia anseie por *devir-cinema*. Mas esse devir, como disse a propósito da arte mágica de Lascaux, constrói uma ponte que não leva necessariamente de A a B: está destinada a permanecer um *holzweg*, um caminho de lenhador que acaba a meio da floresta, não concretizando a chegada de quem o empreende a um destino habitado ou habitável. A rivalidade entre poesia e filosofia foi tornada canónica por Platão; as fronteiras entre alquimia e química ainda são, por vezes, incertas e surpreendentes; a disputa entre "irracionalidade" e "razão", usando por vezes novos termos, renasce permanentemente como a fénix. Em todos estes casos, estamos sempre perante a

compulsão de apropriação mágica dos poderes de outrem, de *devir-outro*. Uma vez enunciada e argumentada, a compulsão de algum cinema para *devir-filosofia* fará o seu caminho e construirá a sua ponte-*holzweg*. E nessa ponte estabelecer-se-á um acampamento permanente, como o do homem do campo diante da porta da justiça no *Processo* de Kafka. Esse acampamento está, hoje, em construção. ■

Anexo 1: Da figuração abstracta

> "A linguagem é uma *comunidade de acordo*, na qual nos compreendemos e nos equivocamos."
>
> O.K. Bouwsma, *Without Proof or Evidence*, 1984.
>
> "Só numa *sociedade de amigos* uma coisa se torna interpretável e descritível de um modo intencional."
>
> Miguel Tamen, *Amigos de objectos interpretáveis*, 2003.

RECORDEMOS A DUPLA TENDÊNCIA que o cinema manifesta, e que comentei desde o *Enquadramento* destes textos a partir de Lyotard e de Jacques Aumont: por um lado ele tornou-se num *medium* narrativo, num dispositivo eminentemente contador de histórias; por outro, desde cedo tentou furtar-se a esse constrangimento, insistindo na autonomia da figuração e fugindo às narrativas. As "imagens pensantes" que atrás discutimos a partir de Rancière, precisamente porque suspendem a narrativa, dela se afastam ou a contradizem, são uma das expressões desta segunda tendência para privilegiar o figural contra o narrativo.

Mas estas "imagens pensantes" de Rancière podem ainda ser indirectamente abordadas por interposta questão: a que radica na suposta oposição intencional entre figuração e abstracção. Na pintura, os anos decisivos da emergência do abstraccionismo terão talvez sido os de 1910-1913, que instalam uma nova maneira de conceber a autonomia da forma e da cor, nova maneira que estava destinada a gerar uma progenitura que chegou até hoje. Uma das citações mais conhecidas de Picasso sobre a arte "abstracta" dá-a como um processo enraizado noutro lugar: "No hay arte abstracto. Siempre hay que empezar con algo. Después puede eliminar todos los rastros de la realidad." É tipicamente a declaração de um figurativo: abstractizamos a partir do que existe e é figurável. Mas a discussão tem outros contornos a que vale a pena atender, e que Henri Maldiney (1973: 18) sintetizou, lembrando em 1953, em «O falso dilema da pintura: abstracção ou realidade» que "a arte abstracta não é um *parti-pris* moderno, é o acto vital de toda a arte".

Para além da *redução* proposta por Picasso, como encarar então a arte "abstracta", essa "coisa" cujo centenário o Musée d'Orsay celebrou em 2010, tendo por referência a aguarela *sans titre* que Kandinsky datou de 1910 (embora se creia hoje que a pintou no Outono de 1913) e que passou a ser considerada a primeira obra do então novo "género" pictórico? A vantagem da exposição do museu — 150 obras — foi a de manifestar o enorme polimorfismo desse mesmo "género", que só uma definição minimalista pode recobrir.

Questões de linguagem

Mas, a partir da reflexão de Maldiney, que vale sempre a pena revisitar, gostaria, aqui, de partir de um equívoco provável, produzido na linguagem que partilhamos, e esse equívoco provável constituirá o fundamento da abordagem que aqui proponho: o equívoco da existência de uma oposição clara entre *arte figurativa* e *arte abstracta* — ou entre aquilo que nos habituámos a designar por estes termos.

A que se referem, no âmbito das artes das imagens, as palavras *figuração* e *abstracção*? Dizemos *figurativo* para referir a representação icónica da *forma* das coisas concretas, da *figura* das coisas concretas? Dizemos *abstracto* quando essa representação não está presente, quando o figurado não se *assemelha* a nada de existente na natureza, no mundo dos artefactos ou na "realidade de primeira

ordem" de Watzlawick? Esta definição, embora corrente, implicaria que não há "figuras" na arte abstracta, o que é absurdo, visto que desde os seus primeiros anos ela exprimiu diferentes figurações, ora "expressionistas" ora "geometristas", para usarmos um vocabulário clássico. As composições abstractas de Klee, as telas de Soulages ou as grandes superfícies de Tapiès não *figuram* nada, pelo facto de não *imitarem* nenhum objecto real?

Pelo meu lado, embora não pretendendo esquivar-me aos equívocos e mal-entendidos da linguagem, creio que *existe figuração abstracta* e que a sua identidade histórica é apenas estabelecida pela não-representação do mundo objectivo, da natureza ou das coisas "reais" e pelo corte com a ideia de *imitação* e com o objectivo da *semelhança*. Esse corte anti-*mimesis*, anti-*representação* de objectos materiais que conhecemos do mundo objectivo parece-me ser a única definição genérica do abstraccionismo pictórico e não envolveu nunca a ausência de *figuração*. Pelo contrário, a figuração abstracta acrescentou novos mundos figurais ao mundo, como já o fizera a pintura do séc. XV ao XIX.

Não é por acaso que uma das primeiras definições da arte abstracta incluía o cubismo, um tipo de figuração que desrespeitava a forma dos objectos na sua percepção corrente. O cubismo extremava a experiência expressionista, "ultrapassando-a", mas não rejeitava a *representação* de objectos, apenas a *reformou* (como antes, de outro modo, tinham feito impressionismo e expressionismo). A abstracção "ultrapassou" o cubismo, rompendo a relação entre a pintura e os objectos materiais entendidos como seus referentes. Insisto neste ponto: usado a propósito da arte abstracta, o termo figuração só é inapropriado se o entendermos no sentido da figuração deste António, desta maçã ou daquela montanha. Existe um número ilimitado de figurações que não são figurações objectais. Mas é verdade que existe um mal-estar amplamente partilhado em torno da expressão "arte abstracta", como antes em torno de designações como "impressonismo", "expressionismo", "cubismo". Até Gombrich (1950: 440) o refere, e não foi o primeiro a fazê-lo:

Evitando logomaquias

> "Tem sido muitas vezes dito que a palavra 'abstracta' não foi uma escolha feliz, e termos como 'não-objectiva' ou 'não-figurativa' foram propostos em vez dela. Mas, na história das artes, muitas designações são fortuitas. O que interessa é o trabalho artístico e não a sua etiqueta".

Já indiquei a razão porque o termo 'não-figurativo' me parece igualmente inapropriado. Isso não significa, porém, que considere desejável ou merecedor de esforço mudar, uma vez mais, de vocabulário. Deixemos à linguagem os seus inevitáveis equívocos, com os quais lidamos calçando luvas cirúrgicas e usando pinças, e tentemos perceber, seguindo o conselho de Gombrich, em que reside a especificidade da abstracção icónica.

Naturalismo abstracto

POR EXEMPLO quando falamos, de novo na *comunidade de acordo* que é a linguagem, de "naturalismo abstracto" ou de "paisagismo abstracto", estamos outra vez a relacionar as formas neles criadas e um seu sistema de referências, um conjunto de *referentes*. Que o significado de tais signos — as figurações abstractas — seja mais difícil de detectar do que o da "arte figurativa", isso deve-se apenas à natureza especial do significante e à natureza especial do referente: o significante subiu um patamar de indecifrabilidade e o referente não se esgota no mundo objectivo do conhecimento positivista — o do mundo em que tropeçamos todos os dias. Embora não partindo da petição de princípio de Picasso, mas tendo-a em conta no contexto da passagem do cubismo à abstracção, gostaria de defender aqui a hipótese de que, em matéria de artes da imagem, existe uma forte propensão para um relacionamento estreito entre *figuração* e *abstracção*, uma forte propensão para gerarmos pontes e baldios partilhados, terras-de-ninguém que pertencem aos dois territórios. E gostaria de o fazer a partir de exemplos abordáveis por todos nós, a partir das nossas percepções correntes.

Primeiro exemplo: viajo num carro sob chuva torrencial, sentado atrás do condutor, e filmo o vidro da frente e a paisagem por onde vamos avançando. O

limpa pára-brisas é vagaroso e ora tenho diante de mim a imagem da paisagem (vidro limpo) ora quase não a vejo (vidro encharcado). A primeira imagem é figurativa e a segunda é "abstracta" ou "semi-abstracta", e sucedem-se continuamente uma à outra, talvez de segundo em segundo: o que a minha câmara grava é uma sucessão de imagens alternadas de paisagismo indexical e de paisagismo "abstracto" ou "semi-abstracto".

Segundo exemplo: quando um fotógrafo *foca* um primeiro plano e *desfoca* um segundo plano até que este, abstractizado, já não funciona nem como *símbolo* peirceano, está trabalhar *figurativamente* o primeiro e *abstractamente* o segundo? Ou, se filmamos uma figura humana hesitando diante de um beco e, em continuidade, a câmara desce e filma um charco de água à entrada desse beco e se aproxima dele até que a imagem passa a figurar *menos* do que o charco de água, enquadrando apenas um seu detalhe inidentificável como parte do "real", começámos o plano *em figurativo* e acabámo-lo *em abstracto*?

A focagem e a desfocagem, a aproximação excessiva de um pormenor, são procedimentos práticos que põem em evidência a porosidade entre figurativo e abstracto. A ampliação é outro, como Antonioni mostrou no *Blow Up*, nosso terceiro exemplo: a partir de determinado limiar da ampliação, uma imagem figurativa e indexical torna-se idêntica a uma pintura pontilhista e abstracta. A definição da imagem de uma câmara digital contemporânea pode igualmente fazer essa viagem entre o figurativo e o abstracto. No cinema, a passagem do concreto ao abstracto foi por exemplo testada por Jean Mitry nos seus ensaios assumidamente experimentais (*Pacific 231*, 1949, 9 minutos, *Images pour Debussy*, 1951, 13 m., *Symphonie mécanique*, 1955, 11 m.): "Partimos de imagens concretas, descritivas e quase ilustrativas para nos encaminharmos progressivamente (...) para a abstracção figurativa, seleccionando pormenores consideravelmente ampliados" (Mitry, 1974: 215).

Três imagens de *Lisboa, cidade triste e alegre*

Vale a pena recordar que, justificando a inclusão no álbum *Lisboa, cidade triste e alegre* (1959) de três fotografias particularmente "subjectivas" (as das pp. 150-151), escreviam Victor Palla e Costa Martins que "a lente de um aparelho fotográfico é incapaz de produzir uma imagem objectiva" e acrescentavam oficinalmente, "como quem mostra provas a um colega", que essas imagens tinham sido feitas "com Leica à luz da rua, à noite, a velocidades lentas, desde o décimo de segundo ao meio segundo. A película (Tri-X) foi sujeita a uma revelação forçada. A gravura, fiel às nossas intenções, reproduz com rigor as provas de ampliação". E concluíam: "Em suma: que o leitor nos culpe, e só a nós, do resultado publicado". O resultado publicado mantinha a indexicalidade mas semi-abstractizava o referente, afastando-se deliberadamente do "realismo".

O relacionamento estreito entre os três registos imagéticos — o figurativo, o semi-abstracto e o abstracto — é muito nítido em todos os casos onde se passa deliberadamente do *figural* ao *naturalismo abstracto* ou ao *paisagismo abstracto* (ou *vice-versa*); por exemplo em momentos de filmes de cineastas contemporâneos tão diversos como J.-L. Godard, Andrei Tarkovski, David Lynch, Manoel de Oliveira, Naomi Kawase, Joaquim Pinto, Béla Tarr: no meio ou no fim de determinada cena figuralmente abordada, a câmara afasta-se do que estava a filmar e passa a mostrar um céu nublado, um arvoredo ou um voo de aves, ou a linha de fumo deixada por um jacto, ou o mar. A câmara "mudou de assunto", por vezes inesperadamente: "desviou" a nossa atenção. Em muitos destes casos não saímos do registo figural, apesar do manifesto desvio, ou do rapto dos sentidos do filmado imediatamente anterior — um fenómeno que se torna mais explícito quando se filma em continuidade, sem qualquer recurso a montagem. Por vezes saímos da figuração indexical para um território "semi-abstracto". Encontrámos este procedimento a propósito das "imagens pensantes" de Rancière, porque elas rompem o fluxo do que estava a ser mostrado ou narrado, propondo ao espectador uma outra percepção do que estava a ver. As imagens captadas quando a câmara se afastou da cena, ou se aproximou "de mais" de um pormenor, podem facilmente tornar-se em exemplos de *naturalismo abstracto* ou de *paisagismo abstracto* — de abstracção figurativa — se, por via do dispositivo de captação ou de pós-produção (de novo por desfocagem, ou por alteração da luz ou das cores, ou por mudança de

enquadramento, ou do som, para continuarmos a citar procedimentos correntes), essas imagens acabarem por perder a sua indexicalidade e não remeterem o seu "olhador", como diria Duchamp, senão para as suas formas. Por este caminho reencontramos o sentido das citações de Picasso e Mitry acima reproduzidas.

Exercícios de despaisamento

Desvios deliberados

ESTES SÃO EXERCÍCIOS de "despaisamento" deliberado, frutos da intencionalidade de quem os pratica, e que produzem um movimento de vai-vem, ou de ida-e-volta, entre o *figural* e o *abstracto*, por vezes com passagem por um estado intermédio, o do semi-figurativo ou semi-abstracto. Frequentemente, nestes casos, a *abstractização* das imagens captadas pode produzir um novo tipo de "imagens pensantes" de Rancière. As imagens captadas para serem deliberadamente abstractas interrompem ou desviam *mais* o sentido das imagens figurativas, oferecendo-se como objectos diferentemente interpretáveis. Nos exemplos citados, estamos diante de procedimentos que, meio século antes de serem cinematográficos, foram pictóricos. Os quadros *The Slave Ship* (*O navio negreiro*, 1840) e sobretudo *Rain, Steam and Speed* (*Chuva, vapor e velocidade*, 1844), entre outros de William Turner, costumam ser apresentados como exemplos de quadros figurativos onde a quantidade de elementos abstractos predomina. São "ainda" figurativos mas "já" introduzem o *naturalismo abstracto*, ou o *paisagismo abstracto*. O mesmo se poderia dizer dos quadros de Van Gogh, Cézanne ou Gauguin onde parte da cor não *imita* qualquer referente, abstractizando-o.

O que talvez salte à vista de um observador destes quadros é que o regime de *passagens* do figurativo ao abstracto, a travessia do limiar que convencinalmente os diferencia, resulta de uma *prática*, depende da intencionalidade aplicada do pintor, antes de ser objecto de reflexão ou teorizável como mais tarde o foi por Kandinsky (1912) ou Klee (1922-1924). No seu *Do espiritual na arte*, o primeiro viria a escrever que a abstracção depende de uma *necessidade interior*, exprime uma *ressonância interior*. Não deixa de ser curioso que um dos primeiros escritos sobre a abstracção pictórica remeta tão literalmente para a vida interior, para a psicologia: Kandinsky foi um "místico" que procurava verdades e formas eternas, e para quem a religião constituiu uma dimensão importante da vida. E é significativo que, como ele, também outros pintores abstractos da primeira geração — Kupka, Mondrian, Malevitch — tenham cultivado práticas espirituais ou esotéricas. Esta via de Kandinsky, a da *necessidade* ou da *ressonância* interiores, gerou "oficialmente" as primeiras formas não referenciais — não *signos*: *formas* — reconhecidas como arte abstracta: ele inventou formas novas sem a preocupação de imitar ou de se referir ao mundo ou à natureza, antes criando um mundo *seu*. É uma linhagem que, noutras artes, remonta aos românticos como Novalis, que é partilhada por Wagner e que chega aos simbolistas — uma linhagem que se quer muito próxima da música, essa arte que também dá forma ao irrepresentável e que era então vivida como a mais "irreferencial" e mais abstracta das artes. Os seus émulos literários incluem Mallarmé ou Proust. Assim sendo, não existe oposição clara entre *figuração* e *abstracção* no que às artes, pelo menos, respeita, e não é sustentável argumentar a favor de tal distinção.

Margens e centro em Noronha da Costa

FOI A ESTE território, onde se expandiu a desrealização do figurativo mimético de que C. S. Peirce tanto se ocupou, que Emídio Rosa de Oliveira (1989) se referiu a propósito dos *sfumatos*, das *transparências que confundem os planos* e dos contornos dissolvidos, a aerosol, nas *manchas rítmicas* da pintura de um Noronha da Costa, que assim gerava uma "ruína da representação". A verdade é que *sfumatos*, *transparências* e *manchas* emigraram dos fundos e das margens da tela, para onde a pintura tão longamente os remeteu, para o seu centro. Comentava o mesmo autor (loc.cit.: 44), diante das experimentações de Noronha, que este procurava, não a figuração, mas os "ecos do visível" na sua "pintura atmosférica":

> "Talvez que um grande número de manifestações determinantes na arte contemporânea tenha consistido precisamente em fazer passar para o centro, para o ponto fulcral da percepção, o que fica habitualmente nas suas margens."

Noronha da Costa, que tanto foi pintor da água (na série *Os mares*) como *nuagiste* (na série das *sensibilidades atmosféricas*), trabalhou, assim, a "perda do motivo na pintura de paisagem" (*loc. cit.* 61), que considerava característica de certa arte ocidental da segunda metade do séc. XX. Concluía o mesmo Emídio a este respeito (*id. ibid.*):

> "A paisagem abstractiza-se, passando a designar, pelo meio incorporal da luz e da cor, o que Schelling tão claramente exprime: '…a pintura não dá a ver as suas imagens pelos objectos propriamente ditos, ela pretende tomá-los expressamente por imagens'."

A perda do motivo na pintura de paisagem

Mas o próprio pintor viria a explicar, num texto de 1987 que Emídio reputa de "fundamental" para a compreensão da sua pintura, em que consistiu essa perda de *motivo* e porque é que as paisagens se tornaram, na pintura, num exercício de acédia, de melancolia ou de saudade. Eis os termos em que, respondendo a quem lhe perguntava porque não pintava "paisagens portuguesas", se explicou:

> "Para mim há Portugal, não há 'paisagens portuguesas', tal como não há (em termos de arte que se quer do séc. XX) paisagens holandesas, ou americanas, ou russas, ou mesmo inglesas. Há, ou pode haver, nostalgia, ou, como em português se diz, saudade. Saudade de uma 'identidade perdida', que um internacionalismo progressista dos anos 30, da Bauhaus, de um Gropius e de um Kandinsky teria só aparentemente comprometido, movimento de saudade que tem sido o esforço de toda uma 'Arte do Ocidente', em particular a partir da Segunda Guerra Mundial. E compreende-se porquê: se a paisagem é abstracta, se é interior como na pintura de Kandinsky, ou só íntima, a partir dos panos de vidro de Gropius; se assim é, então a paisagem perdeu para sempre o seu 'passaporte', deixando de ser 'motivo' de pintura, para ser apenas pintura sem motivo…"

Dar figura ao que o olho não vê

A TENTATIVA de figurar o infigurável, como, antes, a de dizer o indizível, enraíza-se numa tradição antiga (cf. *Facialidades e acheiropoietos*), com expressões picturais e não picturais, a que apenas farei, aqui, uma breve referência. Considerem-se apenas estes dois exemplos antagónicos quanto ao tipo de experiência a que se referem, o primeiro retirado do depoimento de um sobrevivente de um campo de concentração (*Shoah*, 8'46"-9'16"), o segundo do *Livre d'Angèle de Foligno* (c. 1290) *d'après les textes originaux*, Grenoble, J. Million, 1995, p. 124 et 141:

> "Ninguém o pode descrever. Ninguém pode recriar [representar para si próprio] o que se passou aqui. Impossível. E ninguém pode compreendê-lo… Eu não acredito que estou aqui".

> "Vi uma coisa […] tão indizível (*indicibilem*) que sobre ela nada posso dizer (*nichil possum dicere*), a não ser que era todo o bem. A minha alma estava numa alegria inenarrável (*inenarrabili*). Não vi o amor, vi uma coisa inenarrável (*rem inenarrabilem*). […] Soube que quanto mais se sente a presença de Deus menos podemos falar dela (*minus possunt loqui de eo*). Porque é precisamente o que experimentamos desse infinito e indizível (*indicibili*) que nos torna incapazes de o exprimir (*de eo minus loqui possunt*)".

Uma corrente mística do neo-platonismo medieval, por exemplo, procurava modos de figurar "o que o olho não vê" e propunha soluções para representar o invisível fugindo ao mundo corrente, na convicção de que nada é irrepresentável, ora concretamente, ora em forma de imagens mentais. Entre o ódio e a adoração das imagens, esta iconografia do que está "para além da figura sensível" constituiu uma "terceira via" e foi teorizada por Dionísio o Aeropagita, entre finais do séc. V e inícios do VI, em *A hierarquia celeste*, onde ele defendeu que existem, para além de imagens que vivem da semelhança com o seu modelo, outras de "semelhança dissemelhante", *dissimilitudo*: para representar a divindade mais vale uma simples larva do que um corpo humano de ouro ou luminoso, porque tais imagens "impregnadas de alteridade", ilógicas e irracionais, sugerem melhor, como anagogias e oximoros que são, os "arquétipos imateriais" a que se referem. João Escoto Erígena viria, no séc. IX, a adaptar, acrescentando-lhe novas formulações, o tratado do Aeropagita. Até muito tarde, a preferência por contradições sensíveis e alusões antitéticas a entidades e estados místicos marcaram, em oximoros, não só

as imagens mas também a poética religiosa: a "clara treva" e "a presença da ausência" da Hadewijch do Brabante, o "deserto florido" de Boaventura, o "longe-perto" de Marguerite Porete, "bêbada do que nunca bebeu", ou a "música silenciosa, a solidão sonora" de Juan de la Cruz. E Gil Bartholeyns (2012) anota que as imagens inspiradas nas visões de Hildegarda de Bingen deixam a impressão de "abstracções", por serem traduções literais das descrições da vidente.

Entre Kandinsky e Malevich

MAS VOLTEMOS à arte "abstracta" do séc. XX: podemos, como Jean Laude (1985), dizer que ela foi plural e multiforme desde o seu início. Ou, como Judith Collins (1991), que as suas duas principais tendências foram o *expressionismo* (lírico, quente), cujo "fundador" é Kandinsky mas que se estende até ao expressionismo abstracto e à "pintura gestual" muito posterior de um Jackson Pollock, e o *geometrismo* (conceptual, frio, do neo-plasticismo de Mondrian, do suprematismo de Malevich e do construtivismo de Rodchenko). Mas a pulsão comum a todo o abstraccionismo pictórico é talvez melhor testemunhada pelo que dela disse Régimbeau (2007), se mantivermos a prudência das aspas em palavras como "abstracção", "figuração" e "representação", que, mantenho, provavelmente nos conduzem a equívocos sobre o que significam:

> "A abstracção representa algo que a figuração não pode representar. Mas possui numerosos graus ou patamares de referência ao universo psíquico, cognitivo, natural, técnico e social (...). A abstracção não é estranha à *psiquê*, ao *logos*, à *physis*, à *teknê* e à *polis*".

Por terem querido pintar a vida interior, o imaginário maquínico e geométrico, a confusa percepção da vida nas megapólis ou os elementos, a intimidade da matéria, os pintores abstractos suscitaram constatações como a de Régimbeau, e talvez só a partir delas seja possível abordar as suas realidades plásticas segundo facetas ou dimensões tematizáveis em formas, conteúdos, materiais e referentes. Francastel (1972) viria a dizer que na arte abstracta é a imaginação que inventa formas que passam a ser reais e existentes, porque ela é um "realismo construtivo" que já não entende o mundo como um "modelo fixo".

Os "elementos" de Bachelard

De regresso ao *naturalismo abstracto* ou ao *paisagismo abstracto*, com o qual julgo valer a pena gastarmos mais algumas palavras, creio que, na esteira de G. Bachelard (o de textos como *L'eau et les rêves*; *L'air et les songes*; *La Terre et les rêveries de la volonté* ou *du repos*), é talvez possível abordar a abstracção imagética de tipo naturalista observando-a na sua relação com os quatro elementos, como fez Michèle Pichon (2005, 2006). Segundo esta crítica de arte haveria, assim: *Pintores do ar* — o *nuagisme* de Pierre Graziani, o onirismo de Léon Zack, as misturas de ar e fogo de Marcelle Loubchansky. *Pintores da água* — ar e água dominantes em Paulette Bacon, variações entre água e terra de René Laubiès. *Pintores da terra* — Frédéric Benrath até aos anos 80, as viagens em "Telúria" de Jean Piaubert, os mundos entre terra e água de Zao Wou-Ki. *Pintores do fogo* — Paul Jenkins ou Chu teh-Chun, que alia água e fogo.

Mas a estas relações directas com os elementos podemos acrescentar uma outra tendência do naturalismo abstracto, a da estética do fragmento: o artista isola ou abstrai da paisagem detalhes por vezes ínfimos (fissuras ou fracturas em rochedos, fracções de charcos de água, partes de artefactos, ruínas), extrai-os do seu contexto e torna-os determinantes de novas composições. É o que Tapiès muitas vezes fez com fragmentos de velhas paredes corroídas, James Guitet com pormenores da forma de matérias naturais, Hossiason e Key Sato com o mundo das pedras, Olivier Debré com os movimentos abstractos de águas, John-Franklyn Koenig com os seus fragmentos de céus varridos pelo vento (Pichon, 2006).

A estes exemplos pictóricos juntam-se outros fotográficos e cinematográficos. Seria estranho que, depois da pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo não viessem *repetir* e dar os seus contributos à experiência abstraccionista, na sua versão *expressionista* como na *geometrista*, ou nas suas relações com aquilo que Bachelard designou por "imaginação formal" e "imaginação material". Tarkovski, por exemplo, é um naturalista abstracto fascinado pelos quatro elementos.

Imaginação "formal" e "material"

Na introdução de *L'eau et les rêves*, Bachelard propôs, de facto, uma distinção entre "imaginação formal" e "imaginação material", dizendo que a primeira é apenas determinada pela invenção de formas, ignora a matéria, suas potencialidades e seus constrangimentos, pelo que a sua exuberância não conhece limites. Esta "imaginação formal" anima a *causa formalis* aristotélica. Pelo contrário, a "imaginação material" de Bachelard "cava-se no fundo do ser, quer encontrar no ser o primitivo e o eterno", é motivada pela intimidade com a matéria e anima a *causa materialis* aristotélica. Por oposição à primeira, que pode depender da geometria e dos seus conceitos (círculo, triângulo, etc.), a "imaginação material" gera formas fractais, irregulares, fracturadas, flúidas, flutuantes, próximas da matéria elementar. Bachelard considera ainda que este segundo tipo de imaginação procura na matéria formas eternas e arquetipais — uma leitura que evoca a psicanálise junguiana e os seus arquétipos essenciais e que não desenvolverei aqui.

Gombrich terá tido razão ao afirmar (*loc. cit.*: 452-453) que o artista "moderno" (e não apenas o "abstracto") procurou sobretudo *criar coisas*, criar coisas que não existiam antes dele as ter feito e que não eram cópias de objectos "reais", antes se propunham, na sua relativa indecifrabilidade, radicalmente auto-referenciais, ou que aludiam a mundos mais vastos do que o "mundo real": imagens mentais, paisagens imaginárias e da vida interior, matérias fractais, os elementos (ar, água, terra, fogo), sonhos e pesadelos, alusões complexas a diferentes registos da experiência vivida, metáforas não-miméticas, formas que se sobrepunham a conteúdos, cores que se sobrepunham a formas. ■

Anexo 2: Um cinema de ideias

NUMA ABORDAGEM historicista e pouco articulada com os temas e preocupações da *filmosofia* que hoje se esboça, a propensão para assumir um filme como "acto de filosofia" pode ser relacionada com a tradição de um "cinema de ideias", que funcionaria como pano de fundo genérico destas novas inscrições.

O cinema foi, ao longo da sua história, fortemente instrumentalizado pela propaganda política, por exemplo, e os regimes totalitários perceberam melhor que ninguém a sua importância como arma ideológica e como dispositivo de persuasão. Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, concebeu o congresso do NSDAP (o partido nazi) de Nuremberga, em 1934, como uma enorme encenação destinada a ser filmada por Leni Riefenstahl. O documentário de 120 minutos *Triumph des Willens* (*O Triunfo da vontade*), resultante desse investimento, visava conquistar toda a opinião alemã e fazê-la apoiar o poder nazi; estreou em 1935 e foi projectado em todas as salas da Alemanha ao longo da segunda guerra mundial.

Na URSS, Eisenstein foi, em 1935, obrigado a fazer a sua auto-crítica, porque o seu cinema não estava, para a *intelligentsia* e a *nomenklatura* do PCUS, suficientemente de acordo com os supostos objectivos estéticos e narrativos do *diahistomat*, o materialismo dialéctico e histórico. Os *peplums* e os melodramas dos "telefones brancos" da Cinecittà de Mussolini exprimiram, os primeiros a glória da Roma imperial, os segundos os dramas sentimentais e familiares da burguesia fascista italiana; *peplums* e "telefones brancos" não eram "cinema de ideias" e situavam-se claramente na área do *entertainment*, mas constituiram os pilares de um cinema de regime, contra o qual se ergueu o néorealismo, assumidamente comprometido com um ideário social e político e com uma estética incomplacente com a procura da "beleza".

Até a Igreja Católica, que passou os primeiros 30 anos do *cinématographe* a considerá-lo um inimigo imoralista e descristianizador, acabou por emendar a mão e por perceber que o cinema podia tornar-se numa arma de evangelização e de propaganda moral: em França, por exemplo, *Chacun porte sa croix* (1929),

primeiro encomendado a Jean Epstein mas que acabou realizado por Jean Choux, é, depois de *Comment j'ai tué mon enfant*, escrito e co-realizado por Pierre L'Ermite (1925), o primeiro filme de grande orçamento a ser patrocinado pela hierarquia católica, com o cardeal Dubois, arcebispo de Paris, à cabeça da angariação de fundos. E em 1928 já se contavam no país 670 salas de projecção criadas pela acção católica e destinadas à exibição dos filmes que podiam interessar à propaganda religiosa. Apesar destes primeiros passos, porém, Roma só fez doutrina oficial sobre a atitude que os católicos deviam assumir face ao cinema nas encíclicas *Divini illius magistri* (1934) e *Vigilanti Cura* (1935) de Pio XI (6).

O McCarthysmo americano dos anos 50-56 e a sua "caça às bruxas" visou, num episódio totalitário, depurar Hollywood dos cineastas tidos por "comunistas" e seus *compagnons de route*, tentando impedir a proliferação de filmes de crítica social e/ou política e reorientando a produção cinematográfica nacional para a defesa do "american way of life" — a principal bandeira americana dos anos do Plano Marshall. E o Pentágono já criara, durante a primeira guerra mundial, mas robusteceu-a na segunda, uma rede de *liaison officers* (oficiais de ligação) com a indústria cinematográfica, destinada a apoiar os grandes filmes de guerra que promovessem a imagem internacional do poder militar estadunidense e a censurar aqueles que prejudicassem essa imagem.

El Tercer Cine

La Revolución nos ecrãs

NOUTRA VERTENTE do "cinema de ideias" — decerto a que mais marcou os anos 60-70 do séc. XX — *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino (1968), um filme de 4h 20m sobre a situação social e política argentina, usou imagens documentais, *reel news*, imagens fixas e de publicidade para retratar e discutir a realidade nacional e continental de um ponto de vista activista, militante e envolvido na "revolução", em articulação com o ideário do *Tercer Cine* latino-americano dos anos 60, que os próprios Solanas e Getino defendiam no *Grupo Cine Liberación*. No Brasil, Glauber Rocha trabalhou para que este "Terceiro Cinema" combatesse, quer a influência de Hollywood, quer a do cinema de autor da *nouvelle vague* e da Europa. Med Hondo, cineasta, argumentista e actor mauritano, foi um dos principais paladinos africanos deste cinema do terceiro mundo, revolucionário e activista. E *La bataille d'Alger*, de Gillo Pontecorvo (1966), descreveu a organização do movimento de guerrilha urbana argelino (com a FLN à cabeça) contra as tropas francesas durante a guerra pela independência. A segunda metade dos anos 60 e o início da década seguinte foi um período de afirmação de um cinema militante e comprometido com causas sociais e políticas, ora próximo do *underground* e feito para públicos igualmente militantes, ora tentando não perder a ligação com públicos mais vastos.

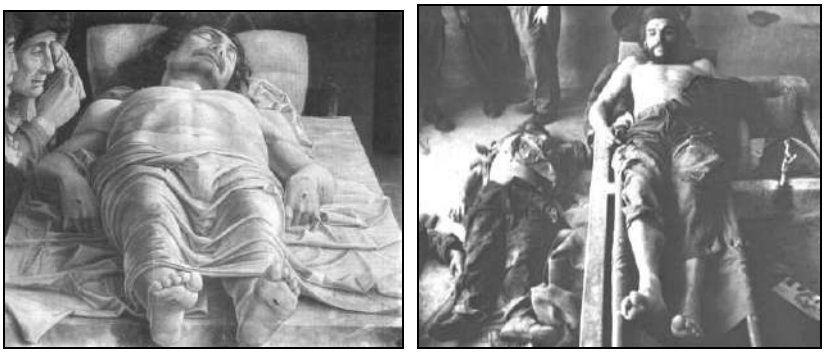
Na Europa é particularmente relevante a experiência de colectivos como o Grupo Dziga Vertov, fundado por Godard e Jean-Pierre Gorin em 1968; de inspiração maoísta e muito próximo de Brecht, deu origem a filmes como *British Sounds*, *Le Vent d'Est*, *Pravda*, *Luttes en Italie* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* e *Letter to Jane* (1972). *Jusqu'à la victoire* (1970), encomendado pela *Fatah* e filmado na Palestina, ficou incompleto porque os seus personagens, *fedayin*, foram mortos pelo exército jordano no "Setembro Negro" desse ano, pouco depois de iniciadas as filmagens. Godard e Anne-Marie Mieville remontaram-no em 1974, intitulando-o *Ici et ailleurs*.

Mais recentemente, a explosão de uma cinematografia herdeira do *black power* norte-americano (Spike Lee, Brit Marc Evans, Shola Lynch) e a expressão das questões de classe, género, raça, da relação maioria-minorias ou da sexualidade no cinema tem alargado o âmbito da reflexão sobre "o cinema e as sociedades". Todos estes exemplos mostram que o cinema foi sendo marcado por ideários diversos, ora produzindo manifestos programáticos ora criando ficções, documentários e filmes-ensaio fortemente condicionados por ideologias.

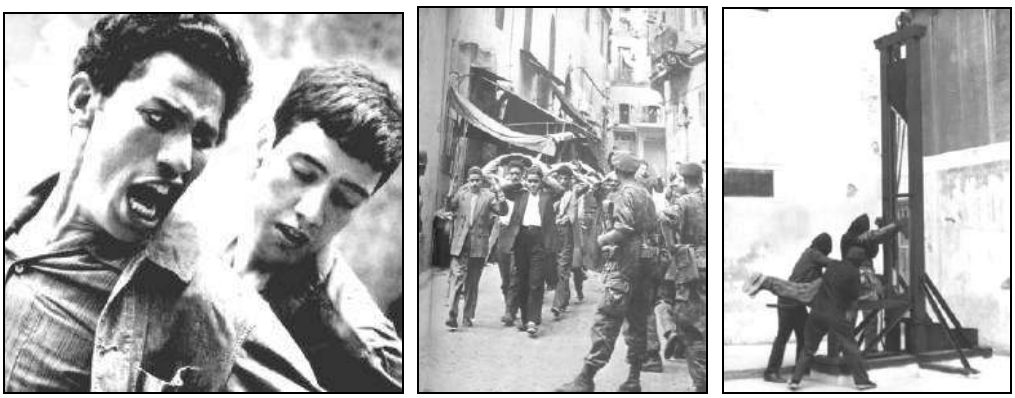
Nos anos 70, as preocupações ecológicas e ambientalistas trouxeram para o cinema histórias respeitantes a acidentes em centrais nucleares, a marés-negras provocadas por derrames de super-petroleiros ou a lutas locais anti-poluição,

alargando a essa vasta frente a histórica intervenção ideológica do cinema. E os anos 80 viram proliferar filmes inspirados em lutas minoritárias pelo reconhecimento do direito à diferença e pela igualdade de tratamento.

Lénine em *Outubro*, Eisenstein, 1927. *O Triunfo da Vontade*, Leni Riefenstahl, 1934: Hitler chega a Nuremberga (fotogramas reenquadrados dos filmes).



Lamentação do Cristo morto, Andrea Mantegna, óleo sobre tela 81x68 cm, c. 1480-90. Guevara morto em *La hora de los hornos* (1968): o peronismo revolucinário no cinema argentino.



La bataille d'Alger, Gillo Montecorvo, 1966 (fotogramas reenquadrados do filme).

Lutas em Itália (1969) (fotograma reenquadrado do filme) e cartaz de *Vladimir e Rosa* (1971), do grupo Dziga Vertov.

Para além de todo o cinema militante que exprimiu e exprime ideologias sociais e políticas, um outro pendor expressivo do peso das ideias no cinema (e, depois, no universo audiovisual), é o vasto *corpus*, mais difuso e menos consistente, de documentários científicos, históricos e sobre a vida da natureza que proliferaram a partir da socialização da televisão, geralmente servidos por vozes de narradores que comunicam conteúdos de divulgação ideologicamente orientados — na maioria dos casos reproduzindo indirectamente uma ideologia implícita, dada como "natural", dominante e não questionável. Do cinema político às ficções cinematográficas ideológicas e ao documentário de divulgação, são, assim, muito diversas as "inscrições", directas e indirectas, de ideários mais ou menos claros no cinema e nos seus filmes. O cinema e os seus filmes foram, de facto, muitas vezes, a "máquina de influência" a que diversas vezes nos referimos atrás.

A fogueira do *western*

UM *THRILLER*, UM *WESTERN*, um filme de guerra ou um *film noir* sempre puderam incluir cenas dialogadas onde personagens "filosofam" sobre o *imbroglio* que os implica e envolve: esta possibilidade exprime um passado de presenças *menores* de temas filosóficos nos filmes. Rancière (2012: 134-135) recorda o papel de *intervalo entre acções* representado pelas cenas nocturnas de conversa à volta da fogueira nos *westerns*: a cena, recorrente no género, permite, pelo diálogo entre personagens, um momento reflexivo sobre o sentido da acção em curso; mas, ali, os temas sugeridos pela conversa nocturna "são sempre resolvidos pelo regresso à acção" (*loc. cit.*). No cinema "moderno" dos anos 70, pelo contrário, a atenção dada à palavra esgota-se na conversa, não decorrendo desta qualquer regresso à acção (como em *Das nuvens à resistência*, de Straub-Huillet, 1979).

Voice over e cinema da palavra

Durante décadas também se usou a *voice over* de um narrador, herdada do *film noir* americano, para produzir um "filosofar" romanesco, como ainda fez Truffaut em *Les deux anglaises et le continent* ou em *Jules et Jim*, ou, de forma muito mais acentuada, Marguerite Duras no seu *cinéma de la parole*, onde muitas vezes a imagem se limita a ilustrar dissonantemente o discurso oral que constrói o filme (veja-se *Le Navire Night*, 1979, e o percurso que até ele o seu cinema seguiu, desde *Détruire, dit-elle*, 1969, a *India Song*, 1975). Este deslizamento de procedimentos entre personagens e a função extra-diegética do narrador, onde se indistinguem a função discursiva/enunciativa e a função narrativa *strictu sensu*, é bem conhecido de toda a história do cinema narrativo, como antes já o era da literatura. Mas a penetração de *actos filosóficos* no cinema e nos seus filmes é melhor entendida como um movimento minoritário que visa promover uma espécie de *segunda natureza* da obra cinematográfica, aproximando-a de um regime de enunciação que tenta apagar a fronteira entre os *perceptos* de Deleuze e Guattari e os *conceitos* da filosofia.

A deslocação de personagens para uma função reflexiva funcionou muitas vezes, como nas cenas de "conversa nocturna à volta da fogueira" dos *westerns*, como um separador ou um reorientador da interpretação "do que se passa" entre momentos de acção, enquanto a *voice over* desempenhou muitas vezes a função do narrador omnisciente e divino, ou a do *unreliable narrator* moderno. Se, porém e mesmo nestes casos, personagens ou narradores assumem deliberadamente um discurso autoral ou que ajuda a construir esse discurso autoral, transformando-se explicitamente em parte dos seus argumentos e *explananda* como instrumentos de construção de uma teoria exposta num filme-ensaio, então essa função enunciativa/declaratória aproxima-se do modelo do *tercer cine* activista, militante e revolucionário e herda sobretudo das suas práticas e da sua experiência. ■

Notas

1. Rancière citado por Muriel Berthou Crestey in «La redistribution des cartes», EspacesTemps.net, url: <http://www.espacestemps.net/en/articles/la-redistribution-des-cartes-en/>.

2. *Nouvelles vues*, appel à contributions: Philosophie et Cinéma, consultado em <*http://www.c-scp.org/fr/2013/08/20/call-for-contributions-philosophie-et-cinema.html*> *a 16 de Setembro de 2013*.

3. *Alien*, Ridley Scott, 1979; *Aliens*, James Cameron, 1986; *Alien 3*, David Fincher, 1992; e *Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997. Em 2012, Ridley Scott realizou *Prometheus*, uma "*pre-sequel*" do primeiro filme, fazendo remontar a sua acção a 30 anos antes deste.

4. Para uma apresentação do envolvimento de H.R. Giger no *Alien* de Ridley Scott, cf. url <http://io9.com/5851618/ how-hr-gigers-brilliant-madness-helped-make-alien-so-erotic>.

5. NATHAN, Ian, *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press, 2011.

6. FORD, Charles, *Le cinéma au service de la foi*, Paris, Plon, « Présences », 1953, p. 12-13; e BÉGUIN, Marcel, *Le cinéma et l'Église, 100 ans d'histoire(s) en France*, Paris, Les Fiches du cinéma, 1995, citados por Dimitri Vezyroglou in «Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 4/2004 (n° 51-4), p. 115-134, url: <www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et- contemporaine-2004-4-page-115.htm>.

7. LE BON, Gustave, *Premières civilisations*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1889, url: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30761327x/description>.

8 As intermedialidades e o cinema

OS ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO ou em mediologia foram por vezes lugares onde se produziu léxico técnico de curta duração e que sobreviveu mal a inspirações temporárias. Contra esse verbalismo específico — que não é novo — característico de certa investigação em humanidades, mais ocupada com a invenção de nomes do que com o conhecimento das coisas, preveniu André Lalande no seu *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, inicialmente publicado ao longo dos primeiros vinte anos do séc. XX, depois de inventoriar uma dúzia de sentidos para determinado conceito que não vem ao caso aqui:

> "*Concedo totum*; mas sob duas reservas: a primeira é que, no estudo crítico do vocabulário, seja permitido escolher, entre as *nuances* contínuas da transformação semântica, os pontos mais importantes, para os fazer notar e sobressair, e isso sobretudo quando tais movimentos de sentido dão à mesma palavra (...) acepções (...) opostas; a segunda é que, no uso da língua, a elasticidade dos termos não sirva (...) para a enunciação de fórmulas especiosas, que soam bem, mas onde a impressão favorável produzida pelas palavras esconde ideias confusas, que se dissolvem quando analisadas; nem para a geração de sofismas, cuja fraqueza se manifesta mal os expomos" .

A primeira precaução perante o conceito de intermedialidade, inscrito desde há cerca de duas décadas no léxico técnico-científico das principais línguas ocidentais (em inglês *intermediality*, em francês *intermédialité*, em alemão *intermedialität*, em espanhol *intermedialidad*, em italiano *intermedialità*, muitas vezes usados preferencialmente nos respectivos plurais), respeita, assim, à sua especificidade, autonomia e âmbito semântico: trata-se de uma nova designação para velhas coisas, ameaçada pela entropia que apagou tanta novidade lexical transitória, ou refere-se a um espaço cuja dinâmica e mutações não põem em causa, antes reforçam a sua sedimentação, progressivamente mais legitimada pelo *corpus* teórico que a gera, e comprovada por práticas e observações rigorosamente descritas e reconhecidas como pertinentes?

O que se situa *inter media*

A palavra intermedialidade refere-se etimologicamente ao que se situa *inter media* e surgiu na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas desenvolvidas ao mesmo tempo em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes *media*: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet. A convergência dos *media* nas novas plataformas digitais, a generalização das tecnologias da informação e da comunicação como utensílios correntes nas indústrias culturais e criativas, acompanhando a socialização maciça da Internet, tornou as intermedialidades mais dependentes da evolução tecnológica. Mas esta definição, que satisfaz parte da genealogia do conceito, é insuficiente para compreender o que ele passou, entretanto, a designar. Melhor tentativa é a produzida pelo *Centre de Recherche sur l'Intermédialité* (CRI), fundado por André Gaudreault no *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da Universidade de Montréal. Entre os materiais editados pelo CRI veja-se a revista *Intermédialités*, desde 2003 uma publicação *on-line* de referência sobre a intermedialidade e que define da seguinte forma o objecto dos seus estudos:

> "O que está em jogo na intermedialidade é (...) proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objectos, sujeitos, instituições, comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a

> convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos *corpus* teóricos (sob o escalpelo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A intermedialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais)".

Esta definição tem a vantagem de apontar para diferentes dimensões da intermedialidade: uma dimensão epistemológica que põe à prova enfoques e vocabulários interdisciplinares; uma dimensão histórica traduzível em estudos aplicados que põem em evidência a genealogia da intermedialidade; uma dimensão experimental que acompanha e analisa práticas actuais. Uma coisa, porém, é garantir a consistência material do universo designado pelo conceito, outra bem diversa é vencer a resistência de cânones e de saberes consagrados contra a incursão do que é "novo". A relativa resiliência das universidades anglófonas e francófonas, por exemplo, na inscrição da "nova" intermedialidade entre as suas áreas estabilizadas, em parte atribuível à desconfiança académica diante de novos termos resultantes da hiperactividade idiolectal, tem sido salientada por diversos autores, designadamente alemães (Cluver, 2006: 11), aqui em tradução brasileira:

> "Minha área de interesse foi denominada nos EUA, por muito tempo, 'Artes Comparadas', termo compreensível apenas para aqueles que o associavam a 'Literatura Comparada'. Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de 'Interarts Studies', que corresponde a 'Estudos Interartes', em português, e 'Interartiella studier', em sueco. A língua alemã, entretanto, nada tem a oferecer que seja etimologicamente comparável; ao invés disso, há anos se fala de 'Intermedialität' (Intermidialidade), em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes. Isso está, por exemplo, bem nítido no título da coletânea *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film* [*Literatura intermidiática: Música – Pintura – Fotografia – Cinema*], organizada por Peter Zima em 1995".

De facto, foi sobretudo na Alemanha e nos países europeus de língua alemã que a intermedialidade começou por ganhar os contornos de um campo de investigação autónomo, num movimento fortemente acompanhado pelo CRI de Montréal e por investigadores de língua francesa e holandesa. Persiste, porém, um grande déficit de traduções de originais alemães para outras línguas, sobretudo para o inglês. A falta de instituições anglófonas (europeias ou norte-americanas) equivalentes ao CRI ainda se faz sentir, tanto mais que a diversidade das línguas europeias convida a que textos e discussões se desenvolvam numa língua veicular comum — o que contribuiria para a fixação de boa parte do vocabulário técnico característico da área. Mas esta dificuldade tem sido compensada pela forte mobilidade internacional da comunidade de investigadores, que tem funcionado em rede e demonstrando forte capacidade de articulação interna.

É relevante recordar aqui que André Gaudreault e François Jost (2000), no seu texto de apresentação do nº 9 de Sociétés & Représentations, dedicado ao tema «La croisée des médias», atribuem a Jürgen E. Müller "a ressurgência", no campo dos *media studies*, do conceito de intermedialidade, "que já existe há algum tempo mas tem sido muito pouco usado". É numa nota de rodapé que fornecem as seguintes indicações a este respeito:

> "O termo foi ao que parece proposto pela primeira vez por Jürgen E. Müller, no final dos anos 80. Remetemos o leitor para o seu artigo «Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale» (Cinémas, vol. 5, nº 1-2, Outono de 1994, p. 211-220), onde o autor fornece (nota 6, p. 219) as referências dos seus trabalhos anteriores sobre a intermedialidade, sobre a qual adianta (p. 213): 'Se entendermos por intermedialidade que existem relações mediáticas variáveis entre os *media* e que a sua função nasce, entre outras coisas, da evolução histórica dessas relações, isso implica que conceber os *media* como "mónadas" "isoladas" é irrecebível (...)'. Veja-se, do mesmo autor, *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster, Nodus, 1995). Outra fonte alemã: Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film,*

> *Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), de que Müller publicou uma recensão no citado número da Cinémas. Ou, mais recentemente, a obra de Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das system Peter Greenaway* (München, Wilhem Fink Verlag, 1998)".

Regressando à citação de Cluver, e tendo em conta a tradição dos *Interarts Studies* nas instituições anglófonas, torna-se claro que parte dos conteúdos das intermedialidades neles se enraízam, autonomizando-se com maior clareza a partir da entrada maciça dos *media* electrónicos e digitais nos domínios das artes e da comunicação, e propondo-se reconfigurar parcialmente, ou trabalhar interdisciplinarmente, com áreas de estudo como os estudos literários, de *media*, em cinema, em sociologia e história das artes, outras. Como diz a Linnaeus University na apresentação do seu *Forum for Intermedial Studies*:

> "Um problema das universidades contemporâneas é a extrema especialização que obsta à compreensão aberta e às interacções profundas das artes e dos *media*. Recentemente, porém, estudos em intermedialidade (...) nasceram em universidades da Europa e dos EUA. Os estudos intermediais foram historicamente precedidos (...) pelos estudos em *media* e em comunicação e pela investigação interartes".

Uma nova impaciência institucional

Surgem, entretanto, autores (Azcárate; Zepetnek, 2008: 66) mais impacientes, que têm reclamado contra o atraso com que as disciplinas e saberes tradicionais reconhecem a emergência sociocultural da intermedialidade autonomamente reconhecida, desdobrando mais a crítica de Cluver:

> "Constitui, de facto, um paradoxo confuso, que nem as teorias sociais da modernidade, da moderna publicidade ou dos *media*, nem as teorias das humanidades que abordam as diversas formas culturais, tipos de textos ou géneros, dediquem atenção bastante ao facto de 'o passado e o presente da cultura contemporânea e dos *media* serem parte e parcelas da cultura e de *media* intermodais e intermediais' (Lehtonen, 2001: 71). É importante perceber que o processamento, produção e *marketing* de produtos culturais como a música, os filmes, a rádio, programas televisivos, livros, revistas, jornais e os dos *media* digitais determinam que, hoje, quase todos os aspectos da produção e distribuição são digitais" .

Campos de aplicação

DADAS AS DIVERSAS acepções do conceito de intermedialidade, devidas, sobretudo, à pluralidade das áreas de estudos e de práticas que ele designa, o plural intermedialidades pareceu preferível aos participantes da *workshop* organizada em Amesterdão em Junho de 2009 pelo Standing Committee for the Humanities da European Scientific Foundation (ESF) — *Intermedialities: Theory, History, Practices* — por reconhecerem que ao singular conviria uma definição única e genérica que fosse adoptada pelos estudos em literatura e em cinema, em comunicação ou dos *media*, pelos estudos em artes contemporâneas e em performance, e ainda pelos estudos dos *new media*, o que se tem revelado problemático, dando origem tanto a convergências como a divergências de sentido do termo. Isto mesmo foi reconhecido na comunicação de abertura do encontro (Verstraete, 2009: 8), apesar da sua autora não fugir à definição do conceito no singular:

> "Muita da investigação no campo da intermedialidade vem de disciplinas exteriores aos estudos de *media* e comunicação: estudos em literatura, em performance, história da arte, teoria do cinema, filosofia. Face à presença impositiva dos *media* digitais no campo das artes e da cultura, os investigadores adoptaram a noção de intermedialidade para reconceptualizarem os seus objectos de estudo — textos literários, pintura, filmes — perante o *medium* digital. Trabalhando nas fronteiras das suas disciplinas e procurando as passagens e ligações entre estas e os estudos em *media*, adoptam explicitamente uma posição entre margens e centro, entre artes e media".

Algo de fundamental ficava esclarecido por estas palavras: no singular ou no plural, a intermedialidade ocupa, como a genealogia do termo indica, uma zona de fronteiras relativamente incertas entre as artes e o campo dos *media* reconfigurado

pela sua própria digitalização generalizada. Isto significa que ela advém de um *forcing* tecnológico que, em poucos anos (embora, para o entender, seja necessário remontar à época da *informatização das sociedades*), obrigou a uma redefinição de objectos de estudo em áreas estabilizadas como a interartialidade — a dos estudos interartes. E significa também que, nessa zona de fronteiras incertas, a intermedialidade analisa em especial as passagens, os lugares de cruzamento e de interacção entre as artes e o campo (digitalizado) dos media, embora sem enjeitar a herança cultural e artística de todas as experiências interartes anteriores à digitalização: se a enjeitasse, seria um campo de estudos amnésico, contradição axial, sobretudo se atendermos à relevância dos enfoques historiográficos a que tem dado origem, e que se contam entre as principais orientações aplicadas da intermedialidade. Na sua comunicação de abertura da *workshop* de Amsterdam, a mesma autora especificava ainda (Verstraete, *loc. cit.*: 10), na tentativa de circunscrever com mais precisão o âmbito do termo:

> "Ocorre intermedialidade quando se verifica a inter-relação de diferentes — e distintamente reconhecíveis — artes e *media* num determinado objecto, de tal modo que se transformam uns aos outros dando origem a uma nova forma de arte ou de mediação que ali emerge. Tais trocas alteram os *media*, suscitando questões cruciais sobre a ontologia de cada um deles, como quando Greenaway interroga o estatuto de imagens estáticas ou em movimento ao integrar nos seus filmes representações de fotografias ou de imagens digitais".

Ágnes Pethő (2011), uma das autoras que nos últimos anos mais se tem dedicado à intermedialidade no cinema, é prudente na abordagem desse objecto de estudo, consciente das incertezas quanto à sua pertinência. O cinema foi, decerto, um *medium* de convergência interartes desde o "mudo", com os seus intertítulos em tipografia gótica, os seus estúdios pintados e a música que acompanhava as projecções (cf., *infra*, *Cinema e estudos interartes*). Depois filmou teatro e dança, ópera e performance, captou texto a ser manuscrito ou batido à máquina de escrever, usou fotografia e pintura, cultivou um olhar próprio sobre a arquitectura, usou banda desenhada e publicidade, filmou páginas de jornais e bandas luminosas de noticiário urbano. Hoje filma ecrãs de computadores, leitores de *e-books* e a multidão de ecrãs que invadiu o espaço público. Ou seja, o cinema sempre produziu registos interartes por excelência. Por vezes os filmes foram ou são manifestamente "literários", ou "teatrais", ou "pictóricos", e puseram e põem assim em evidência "fronteiras" do *medium* que são. Sempre que se fala de cinema e intermedialidade, as obras mais frequentemente estudadas são os filmes de Godard e Greenaway, mas também os de Jim Jarmush, Derek Jarman, Raoul Ruiz.

Cross media e *mixed media*

Depois de ter sido relativamente bem acolhido no domínio das literaturas comparadas e dos estudos em comunicação, o conceito de intermedialidade tornou-se, na área artística, em primeiro lugar operativo nas artes plásticas e visuais, onde décadas de experimentação em *cross media* e *mixed media* prepararam a sua compreensão e aceitação. O fenómeno também ocorreu em Portugal, onde a dimensão intermedial começou por ser referida, mesmo quando de modo meramente alusivo, e por vezes sobreposta à de intermédia (Higgins, 1966), em designações de cursos de artes plásticas e visuais. Naturalmente que, mesmo quando inscreveram a intermedialidade no seu vocabulário e passaram a reconhecê-la como área autónoma de estudos, as instituiçoes de ensino superior não abdicaram dos estudos comparatistas e interartes, que precederam a generalização da ideia intermedial e subsistem e subsistirão, em muitas delas, como áreas ou ramos estabilizados e assentes numa tradição próxima dos *Cultural Studies*.

Depressa, porém, a intermedialidade artística (a das artes plásticas e das artes visuais) passou a necessitar da proximidade de anteriores interdisciplinaridades e intertextualidades, dos cruzamentos e convergências das práticas daquele universo mais antigo e mais vasto — o das literaturas, das artes da cena e do ecrã (como vimos). Passámos a falar de "intermedialidade" texto-cinema, fotografia-cinema, teatro-cinema, música-cinema, performance-dança-teatro-música, etc., ou da associação cumulativa e convergente de diversas intermedialidades. Devido,

sobretudo, à reescrita da história dos *media* à luz da intermedialidade, tornou-se hoje pertinente, por exemplo, falar de *artes intermediais* — aquelas que mais deliberadamente praticaram e praticam hibridações (ou hibridizações) e remediações na geração de novas obras.

A expansão semântica do conceito permitiu compreender de forma alargada a sua génese empírica e pragmática, apoiada em materialidades, e analisar os seus campos de aplicação. A intermedialidade tornou-se, como diz o CRI, num novo campo epistemológico, repleto de novos objectos em análise. É possível, por isso, como também diz o CRI, elaborar uma história da(s) intermedialidade(s), apoiada em estudos de casos, que remonta a práticas comunicacionais mais ou menos complexas no sistema dos *media*, ganha relevo e significação nas artes plásticas e visuais — desde logo a partir dos "modernismos" e do "diálogo inter-vanguardas" de finais do séc. XIX e primeiros 30 anos do séc. XX (através dos "estudos comparatistas e interartes") — e expande a sua influência nas diversas artes da escrita, da cena e do ecrã, mais tarde em íntima articulação com a importância crescente das TIC e da convergência digital. A releitura de exemplos modernistas e das vanguardas históricas pela história da intermedialidade tem sido inumeramente experimentada. Veja-se, a título de exemplo, um comentário contemporâneo (Gruber, Klemens: s.d.), a propósito de *O Corno Magnífico* encenado por Meyerhold em 1922, da forma *ballet-ciné-sketch* e de *Within the Quota*, Paris, 1923:

> "A escrita no palco leva [em *Within the Quota*, n.a.] a uma colisão de dois sistemas de representação — apesar da presença decorativa das letras tomar logo o primeiro plano. Mas enquanto nesta peça *ballet-ciné-sketch*, como foi nomeada, um cameraman filma — ou faz de conta que filma — constantemente a ação no palco, a ilusão do teatro é defraudada: fica bem óbvio que não se trata de uma câmera em funcionamento, mas de um simulacro, uma câmera de papel maché, montada como adereço e símbolo, como modelo da intermedialidade. Deste modo o espaço ilusório do teatro é descomposto tendencialmente a um espaço crítico (Hansen-Löve 1992: 41), que expõe a própria construção medial, mesmo que a câmera seja aqui um mero simulacro. O cameraman é uma figura carismática dos anos 1920".

Estudos clássicos sobre as relações entre teatro e cinema no expressionismo alemão, por exemplo, transformam-se em estudos de "história intermedial", produzindo uma nova literacia. Experimentações cénicas que trazem para a cena dispositivos tecnológicos como o vídeo, a fotografia, o cinema, a televisão, a edição e a mistura de sons, mas também a pintura e a escultura, a instalação, são entendíveis como práticas artísticas intermediais: o surgimento, na cena teatral, de cenografias virtuais, projecções vídeo em tempo real ou pré-filmadas, imagens de computador, mesas de mistura onde se produzem bandas sonoras durante o espectáculo, são indicadores de intermedialidade, histórica e contemporânea, entre as artes da cena e do ecrã, como a encenação de motivos fotográficos exprimiu e exprime a intermedialidade entre artes da cena e imagem fixa. No cinema, a explícita opção pela teatralidade registada em parte das cinematografias de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro, José Álvaro Morais (Mendes, 2010) (1), António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros, são experiências de interartialidade, que a intermedialidade quer repensar.

O teatro é o espaço dilecto da intermedialidade

A prudência tem levado a uma compreensão "aberta" da intermedialidade como *work in progress*, que não tente encerrá-la numa definição "ontológica" e se mantenha atenta ao conjunto de processos tecnológicos intermediais entendidos "em devir". Ao mesmo tempo, pretende-se, com este gesto prudencial, não reduzir a intermedialidade às suas componentes ou à análise daquilo de que é feita — o que lhe roubaria o carácter de objecto de estudo autónomo e dinâmico (Mariniello, 2000):

> "Se, por exemplo, definimos a intermedialidade em termos de encontro e de relação entre duas ou mais práticas significantes — música, literatura e pintura, suponhamos, no seio de um *media*, o cinema —, o ponto de partida é ainda o da pré-existência e da identidade das práticas separadas, e o ponto de chegada exprime, por seu turno, os resultados desse encontro: a identificação dos momentos híbridos, a análise dos mistos, etc. O fluxo é analisado, portanto imobilizado e decomposto. [Ora], a

> intermedialidade está mais do lado do movimento e do devir, lugar de um saber que não será o do ser. Ou então é o lugar de um pensamento do ser já não entendido como continuidade e unidade, mas como diferença e intervalo".

Outros autores (Rajewsky, 2005: 43-64) propõem subcategorias que identifiquem os diferentes tipos de objectos estudados pela intermedialidade. Poderíamos, assim, falar de intermedialidade no sentido estreito relativo à "transposição medial" como nos casos de adaptações cinematográficas, novelizações, etc., onde está em causa a mudança de conteúdos originalmente associados a um *media* para outro *media*. Ou de intermedialidade no sentido de "combinatórias mediais" concebidas como tal desde a origem, como nos casos da ópera, do cinema, teatro e performance, ou de misturas entre eles, mas também dos manuscritos acompanhados por iluminuras ou das instalações *multimedia*, *mixed media* ou *intermedia* tal como Higgins a entendeu em 1966 (referindo-se às artes que surgem entre media). Ou identificando "referências intermediais" de textos a filmes ou *vice-versa*, e mais especificamente em casos em que um texto canibaliza procedimentos técnicos característicos do cinema (zooms, dissoluções e montagem ou edição sequencial) mas também em exemplos de *ekphrasis* (Hansen, 2006; Munsterberg, 2009), referências cinema-pintura ou pintura-fotografia. Alguns objectos ou práticas intermediais podem acumular características presentes nestas subcategorias. E qualquer destas subcategorias pode ser analisada, ora na perspectiva diacrónica (que se refere à história e genealogia da intermedialidade nos diversos media) ora na perspectiva sincrónica (que se refere às práticas analisando as suas tipologias, funcionamento e grupo de pertença num momento dado ou na actualidade).

Ekphrasis

Uma comunidade de conceitos

POR OUTRO LADO, o enfoque histórico, filológico e semântico da intermedialidade refere-a a outros termos e conceitos que com ela partilham territórios mais ou menos tradicionais, adquirindo valor no uso corrente da linguagem académica e profissional. O conceito é, de facto, genealogicamente indissociável dos de interdisciplinaridade/multidisciplinaridade, intertextualidade, transmedialidade, remediação (ou remediatização), tradução/transdução, adaptação/recriação/transcriação, a partir dos autores que os desenvolveram e tematizaram. E esses autores podem ser, por exemplo, para interdisciplinaridade, multidisciplinaridade, transdisciplinaridade (se as entendermos na sua acepção de instrumentos básicos e eminentemente pedagógicos), Gusdorf G., Tschoumy J.A., Roosen A., lidos em *Interdisciplinarité, Colloque international*, Université de Liège, 1984. Ou Bailly J.M. e Schils J., em "Trois niveaux d' interdisciplinarité"..., in *Des chemins pour apprendre*, FNEC, Bruxelas, Janeiro de 1988. Para o conceito de intertextualidade, a autora de referência continua a ser a Julia Kristeva de 1967, com *La révolution du language poétique*. Para os conceitos de tradução/transdução/adaptação/transcriação, os autores de referência são Gilles Deleuze, Samuel Beckett, outros. Para o conceito de Intermedialidade, os autores de referência são Jurgen Müller, Ginette Verstraete, Irina Rajewsky, Ágnes Pethó, André Gaudreault, a revista *Intermédialités* do CRI, outros. É precisamente a partir de Jurgen Müller (2000: 106,107) que aqui adopto a ideia de intermedialidade como eixo pertinente de observação das relações imbricadas entre artes e *media* na época actual:

> "Nos últimos anos, a comunidade de investigadores reconheceu a importância do eixo de pertinência da intermedialidade. Na Alemanha, sobretudo com os trabalhos de Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff, Joachim Paech, Yvonne Spielmann — e também com os meus (por exemplo, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Munster: Nodus, 1996) e *Texte et médialité*. Mannheim: Mana VII, 1987) — que, inspirando-se em Higgins, Aumont (1989), Bellour, Jost, etc., propuseram enquadramentos teóricos da investigação intermedial. Apesar das diferentes tonalidades teóricas dessas propostas — o papel específico da diferença entre *media* e forma (Paech), a função da heterotopia (Foucault) retomada por Barthes e Roloff, o interstício (Deleuze), os lugares de passagem (Benjamin), a determinação do «entre» (Bellour) —, é possível resumi-las numa fórmula: 'A comunicação cultural tem hoje lugar como um complexo jogo *inter media*' — como propus no meu livro *Intermedialität* ".

Se a intermedialidade fosse apenas um novo nome para velhas coisas (ideia rejeitada por todos os autores citados, de Cluver a Mariniello e a Rajewsky e de Azcárate a Müller), ela limitar-se-ia a analisar, como em parte dos estudos interartes de propensão predominantemente histórica, casos como as obras-primas de Tenessee Williams filmadas por Elia Kazan, as de Shakespeare filmadas por Orson Welles e muitos outros, as "transcriações" do próprio Beckett para televisão por encomenda da BBC, a influência da pintura de Edward Hopper no cinema contemporâneo (ou em certos *tableaux vivants*), a começar por J.-L. Godard e Greenaway. Por exemplo, porque a mesma pintura de Hopper determinou tanto enquadramento, tanta escolha de ambientes cromáticos e tanta imagem de cineastas contemporâneos, e até de jogos de computador, enquanto a de Julian Freud ou, talvez por maioria de razão, a de Francis Bacon, viram "barradas" essa remediação, por efeito de interditos e de tabus por examinar, embora as obras de Freud e Bacon tenham visto garantido o acesso, enquanto pintura não re-mediável, à Internet museológica e mais ou menos erudita.

Remediações possíveis e impossíveis

Estes estudos de casos, pertencentes, conforme os seus autores, ao domínio dos "estudos interartes", ou ao da "intermedialidade", não estão, em boa parte, feitos, mas tarde ou cedo será interessante fazê-los, para compreendermos melhor o que nos condiciona na geração de sentidos e novas recepções destes sentidos, em determinadas circunstâncias socio-culturais onde o "gosto" se modifica, alterando o paradigma da recepção. E também para compreendermos de que depende, em determinadas circunstâncias concretas e para uma determinada comunidade, a admissão de certos tipos de obras ao domínio reservado do "património universal". Será que as representações da solidão do indivíduo humano, por Hopper, não põem em causa nenhum dos tabus maiores dessa solidão, limitando-se a contemplá-la com base num olhar exterior, contemplativo e protegido, gerador de *acédia* e de melancolia?

Será que os nus de Julian Freud, pelo contrário, expõem, na melhor tradição da pintura, o que não é "remediável" pelo cinema nem pelo teatro sem abrir a porta à pornografia e ao voyeurismo? Será que as desformidades expressionistas de Bacon impedem, *tout court*, outra "remediação", para além da canónica "reprodutibilidade técnica"? Eis três hipóteses de trabalho que não podem ser lidas, antes de desenvolvidas, senão como "petições de princípio" meramente intuitivas, detendo a potencialidade de inspirar estudos esclarecedores, mas, de momento, confinadas ao estatuto da antiga *doxa* (opinião) analisada na *República* por Platão. Hipóteses virtualmente interessantes, porque põem em jogo o que sabemos sobre a estratificação das formas de recepção social das artes, sobre a subsistência de um sistema de interditos menos alimentado, hoje, pela "superestrutura ideológica do Estado" do que pela desregulação e auto-regulação do sistema dos *media*, e porque convidam a uma reflexão interdiciplinar para a qual concorram os estudos interartes, os estudos em intermedialidade e os estudos em cultura.

Intermedial, intermediático

HÁ EM Jürgen E. Müller (2006) um subtil deslizamento do intermedial para o intermediático, que o mesmo autor corrige mais tarde (Müller, 2010), mas onde ecoa o enraizamento da ideia de intermedialidade nos *media studies* da segunda metade do séc. XX. Duvidando da possibilidade de construir um mega-sistema compreensivo capaz de dar conta da totalidade dos processos em causa na intermedialidade, Müller propõe "um trabalho histórico, descritivo e indutivo, que nos conduzirá progressivamente a uma arqueologia e a uma geografia dos processos intermediáticos *in progress*", sem nunca perder de vista que "a intermedialidade se desenvolve em contextos sociais e históricos específicos", interessando "não apenas práticas mediáticas e artísticas e suas influências nos processos de produção de sentido num público histórico, mas também práticas sociais e institucionais". Müller espera que a intermedialidade assuma, apesar da sua vocação releitora e reescrevente, uma postura menos invasora, menos intrusiva e menos imperialista do que as adquiridas, nos anos 70 do séc. XX, pela semiótica e

pela teoria do texto.

Por outro lado, uma arqueologia da intermedialidade nascida há vinte anos deve, em nosso entender, identificar a sua ligação aos estudos em cultura e à sociologia do conhecimento: ela surgiu simultaneamente como um conjunto de exercícios de *ekphrasis* e evidenciando uma nova consciência dos processos culturais, comunicacionais e artísticos que são parte da construção cultural e social da realidade nos sentidos explorados por Peter L. Berger e Thomas Luckmann (1966), pela instituição imaginária da sociedade de Cornelius Castoriadis (1975) e pelo construtivismo estruturalista de Pierre Bourdieu (1987) (2) — pelo que estas referências, mesmo que remotas, fazem parte da sua genealogia.

Interacção entre os *media*

Müller recorda, a este respeito, que, quando a intermedialidade surgiu como "novo enfoque" da interacção entre os *media*, tinha como programa analisar: "a) os processos intermediáticos em certas produções mediáticas; b) as interacções entre diferentes dispositivos; c) a reescrita intermediática da história dos *media*", privilegiando os efeitos socio-históricos destes processos. E é significativo que, contra as "ilusões perdidas" durante o processo de reprodução sistemática do objecto teórico da intermedialidade, o autor abandone o desejo de uma teoria-das-teorias, ou de um sistema-dos-sistemas, em favor de um enfoque mais centrado no repensar da história dos *media*, na ideia de *resto* (*trace*) ou de *vestígio* deixado num *media* por outro ou outros, durante os processos intermediais e de remediação. O que está em causa, para ele, é a materialidade das componentes heterogéneas repertoriadas nos procedimentos intermediáticos e identificáveis como vestígios deixados pelas trocas entre os materiais: a intermedialidade ocupar-se-ia, deste modo, de uma inter-materialidade radical e própria dos *media* quando definidos como em Gaudreault e Marion (um novo *media* é um "novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridação semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social").

No mesmo movimento, o Müller de 2006 pretende evitar a confusão entre os domínios da intermedialidade e os da *interartialidade* (noção emergente dos estudos interartes), porque, apesar do forte recobrimento parcial dos dois termos, "a intermedialidade opera num domínio que inclui os factores sociais, tecnológicos e mediáticos, enquanto a interartialidade se limita à reconstrução das interacções entre as artes e os procedimentos artísticos, inscrevendo-se numa tradição sobretudo *poetológica*". Difícil separação: quando Müller esboça uma genealogia da intermedialidade, todos os seus exemplos são artísticos ou relativos às artes: a ligação entre poesia e música em Aristóteles, ou entre música, poesia, pintura e filosofia em Giordano Bruno; o *intermedium* no *Quattrocento* italiano, no Renascimento e em Coleridge; a ideia romântica de que as artes estão entre os media; a experiência do *poetic drama* e da *Gesamtkunstwerk* romântica e wagneriana; já no séc. XX, a articulação, por Münsterberg, Balazs, Eisenstein, Bazin (com o seu argumento ontológico a favor de um *cinema impuro*), entre investigação teórica e práticas estéticas. Para Müller, é na intertextualidade dos anos 60 e 70, com Kristeva e Barthes, e na transtextualidade de Genette, que todo este percurso desemboca, mas recentrando a atenção de uma vasta área de estudos no *media* literatura.

A descolagem da ideia de intermedialidade relativamente à intertextualidade representa precisamente o atingimento de práticas mediáticas para além do texto e da literatura — práticas que entretanto passaram a ser descritas como hibridações (ou hibridizações): colagens, fusões, misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogéneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos. A ideia de híbrido em McLuhan torna-se central para a teoria dos *media* contemporâneos, mas expande-se rapidamente para designar as relações homem-máquina, biológico-mecânico, real-virtual, dicotómico-rizomático e, passando a significar de mais, perde a sua especificidade, tornando-se excessivamente abrangente. É por estas razões que Müller prefere definir o território da intermedialidade como "uma arqueologia intermediática dos *media* nas redes das séries culturais e tecnológicas" (como ele faz na sua arqueologia da televisão, analisando as remediações, por esta última, da rádio, do cinema, do

teatro, etc.), e que dê igualmente conta da emergência de novos fenómenos de recepção e da geração / sedimentação de novos públicos e sua mutação (por exemplo a substituição do *espectador* de teatro ou de cinema pelo *user* ou o *surfer* da internet e da interactividade).

Um texto de Gaudreault e Marion

É ESTA DIMENSÃO antes de mais arqueológica e historial que devolve importância ao artigo de André Gaudreault e Philippe Marion (1999) «Un média naît toujours deux fois», onde, a propósito do cinema, se explica o seu lento e fluido nascimento numa fase inicial algo caótica, a sua institucionalização e finalmente a sua hibridização. No seu artigo, os autores tomam o cinema como exemplo do percurso que um *media* atravessa do seu nascimento à sua institucionalização socio-económica, recordando que o cinema não se impôs de imediato como *media* autónomo, antes representando, inicialmente, um novo meio para comunicar e difundir conteúdos e formas de *media* anteriores. E admitem, como hipótese de trabalho, que outros *media* modernos e contemporâneos (eles referem a fotografia, a banda desenhada, a rádio, a televisão, a internet) tenham percorrido igualmente essa forma de duplo nascimento — o que autorizaria uma teoria do "duplo nascimento dos *media*". A sua hipótese teórica é, assim, a de que são requeridas duas etapas cruciais para que um novo *media* (entendido como "novo dispositivo, novo suporte tecnológico e/ou nova hibridação semiótica e/ou nova modalidade de recepção pública e de discursividade social") estabeleça o seu lugar, identidade e reconhecimento. O que segue, em recolhido, é a adaptação quase literal da ficha descritiva do texto de Gaudreault e Marion, disponibilizada pelo *Centre de Recherche sur l'intermédialité*. O artigo foi inicialmente por eles apresentado numa conferência em Montréal a 3 de Março de 1999. Nos termos desta ficha, provavelmente redigida pelos dois autores, os "dois nascimentos" descritos pelos autores são os seguintes:

As duas etapas

> 1 — Um nascimento "integrativo", "mimético", ou falso nascimento, sendo o novo *media* prisioneiro do feixe de determinações ou dos géneros anteriores e já legitimados. Nesta fase, a sua prática faz-se segundo os usos socio-culturais (nessa época e numa certa colectividade) de outros géneros e *media* reconhecidos (séries culturais, tipo de espectáculos em voga, etc.). A necessidade de o tornar autónomo e de usufruir de uma especificidade mediática ainda não se faz sentir ou não parece pertinente, de tal modo que as novas possibilidades do *media* se exprimem em complemento, como dependentes ou em continuidade de práticas mediáticas mais antigas, reconhecidas e que ele parece prolongar.
>
> 2 — Um nascimento "diferencial" ou autonomização identitária: por via de deslizamentos ou de modificações de práticas, por via de mutações socio-económicas, etc., o *media* revela parte das suas especificidades expressivas (comunicacionais, estéticas, genéricas), existindo inter-relação entre essa abertura à autonomia e a evolução do *media* e do seu potencial próprio — que por sua vez coincidem com o reconhecimento institucional e o crescimento dos meios económicos de produção.
>
> Com o seu artigo, Gaudreault e Marion pretenderam evidenciar o interesse do enfoque histórico e genealógico sobre o nascimento de um *media* para a análise de como os *media* e os géneros se entrecruzam, se interfecundam e interagem, quer na diacronia quer na sincronia, paradigmaticamente e sintagmaticamente; demonstrar como os discursos sociais e os usos culturais (a cultura mediática) constroem a identidade e o perfil genético de um media; confirmar que só a integração inicial numa continuidade, entendível como dissolução e absorção, gera a diferenciação e a afirmação identitária de um *media*, que surge então dotado de uma singularidade e de um *génio mediático* próprio — o seu verdadeiro nascimento. Tendo substituído mimeticamente os géneros e os *media* ambientes, e afirmado a sua singularidade, o novo *media* tornar-se-á alvo de reivindicações identitárias e aparecerá como território virgem, propício a novas criações e a novas experiências comunicacionais.

Mas vale a pena dar um passo atrás e voltar ao Müller de 2000 (loc. cit.) para entendermos que tipo de tipologia era então proposta para descrever, pelo menos para efeitos de inventário, os diferentes enfoques sobre a intermedialidade. Com efeito, no seu texto, Müller cita um então jovem autor (Schröter, 2000) que lhe propôs as seguintes distinções:

> "Jens Schröter distingue os quatro tipos seguintes: 1. A intermedialidade sintética, ou seja, a fusão de vários *media* num *intermedia*, com as suas conotações polémicas e revolucionárias (a obra de Dick Higgins, por exemplo); 2. A intermedialidade formal ou transmedial, investigação neo-formalista de procedimentos formais (as publicações de Joachim Paech e de Yvonne Spielmann) ; 3. A intermedialidade transformacional, análise da re-representação de diferentes *media* num novo *media* (as publicações de Maureen Turim); 4. A intermedialidade ontológica, processo sempre presente nos *media*".

Mais adiante, no mesmo texto, Müller explicava que o seu próprio trabalho ali (a genealogia da intermedialidade analisada num *media* como a televisão) pertence aos tipos 3 e 4 propostos por Schröter. Mas o que parecia saltar à vista, nas propostas e declarações do CRI, de Mariniello, de Müller e de Schröter, como, de outro modo, nas de Cluver, é que, *circa* 2000, a intermedialidade, enquanto área epistemológica que se autonomizava e se separava das que a precediam, se encontrava ainda em fase de descrição sistemática dos seus objectos, metodologias e aplicações, repertoriando-os e redescrevendo-os em sucessivos inventários analíticos, como sucedeu com qualquer nova disciplina de conhecimento na travessia dos paradigmas de Thomas Kuhn. Este trabalho de redefinição de âmbitos e de territórios não suprimia anteriores definições da intermedialidade oriundas mais estritamente dos estudos em comunicação ou em mediologia (e que ainda subsistem), antes as subsumia — como no caso da que a seguir transcrevo:

> "Na investigação em comunicação podem identificar-se três concepções de intermedialidade, relacionadas com diferentes definições do que é um medium. A primeira, mais concreta, diz que a intermedialidade é a combinação e adaptação de materiais separados que veiculam representações e reproduções por vezes chamadas multimedia, como nos shows de slides acompanhados por som ou nos canais audio e vídeo da televisão. A segunda diz que o termo denota um acto comunicacional baseado em diversas modalidades sensoriais simultâneas, como no cinema sonoro, que oferece em simultâneo sons e imagens em movimento. A terceira diz que intermedialidade refere as inter-relações entre medias enquanto instituições sociais, descritas em termos económicos ou tecnológicos como conglomerados ou convergências" (Klaus Bruhn Jensen citado in *International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, Oxford: Blackwell Publishing, 2008).

Objectos multi-suportes

O MESMO se passa com termos que pertencem ao universo semântico da intermedialidade ou dele estão próximos, como *transmedialidade*: vejamos como as suas definições correntes se referem à estratégia de concepção de produtos multi-suportes, alargando assim a área de aplicações da intermedialidade a um novo perímetro mais próximo da abrangência de relações entre diferentes *media*:

> "Transmedialidade refere-se a uma mudança (transformação) de um *media* para outro, quer de conteúdos quer de formas. Na era dos novos media, testemunhamos um mundo cada vez mais intermedial, onde as fontes de cultura são modificadas, digitalizadas e remediadas. A mesma história é contada de várias formas. Por exemplo *The Matrix* é um filme, um IMAX film, um DVD, uma animação, um jogo e está na Internet. Juntos, criam a experiência no seu conjunto. Como disse Jenkins: 'o todo é valorizado pelos novos textos em novas plataformas' (Jenkins 2006:95).

The Matrix

Ora, a concepção de conteúdos e formas para diferentes suportes não é nova: as indústrias culturais, tal como as descreveram e criticaram, em seu tempo, Adorno e Horkheimer, praticaram-na durante décadas. Pense-se no cinema e na edição separada de bandas sonoras de filmes: *West Side Story* (1962) de Robert Wise e Jerome Robbins, trazia consigo a música de Leonard Bernstein, que viveu e vive a sua vida própria, editada em vinyl e em cd; *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha trazia consigo a música de Carlos Paredes, que, editada em separado, também sobreviveu ao filme. Muitos outros filmes foram cinematizações de obras literárias ou deram origem a livros. Nas primeiras décadas do cinema, a cinematização de obras literárias correspondeu, muitas vezes, ao desejo da produção (pense-se no *Studio System* americano) de dar vida fílmica a obras que tinham obtido êxito como livros. Na tradição teatral, predominou longamente a re-encenação (recriação) de peças publicadas em livro. Nos casos de livros tornados filmes e cuja

banda sonora foi editada à parte, estamos já diante de três suportes distintos. Nesses mesmos casos, se o livro de base foi uma peça de teatro levada ao palco, estamos diante de quatro suportes.

Seria possível multiplicar os exemplos de projectos que se tornaram multi-suportes em todos os domínios das artes da cena e do ecrã. A seu modo, quer por via de exemplos como estes, quer por via das intertextualidades, citações e contaminações entre obras, as artes da cena e do ecrã são há muito intermediais e multi-suportes. Percorrendo um caminho inverso, teatro e cinema produziram obras de convergência, onde coabitavam (com o teatro ou o cinema) música, performance, dança. O cinema *main stream*, por seu turno, procurou em *comics* e em bandas desenhadas históricas personagens, sagas e narrativas que posteriormente relançou.

O que é novo, desde o início dos anos 90 do séc. XX, em pleno surto e socialização dos computadores e das TIC, acompanhado pelo crescimento e evolução da www e por uma nova diversidade pluri-funcional dos ecrãs, é a concepção de projectos multi-suportes desde a sua "ideia" inicial à sua disseminação em diversos *media*. Exemplos como o de *Twin Peaks* de David Lynch (1992) mostram o surgimento de ideias que visaram desde a sua concepção tornar-se livro, filme, série televisiva e música editada em separado. Greg Roach concebeu para a produtora Fox o jogo *X-Files, the Game*, a partir da série televisiva homónima. A White Wolf Game Studio (criada em 1991) desenvolveu o projecto *World of Darkness*, que deu origem a uma saga de 13 novelas editadas em livro, a sucessivas gerações de jogos de computador (do tipo *role-playing games*, RPG) com os respectivos manuais, e um jogo de cartas. A expansão de novos dispositivos comunicacionais associados à blogosfera veio alargar o campo mediático que pode interessar tais projectos. A análise das estratégias multi-suportes a que o mercado nos habituou pode, assim, ser um campo adicional de estudos de história intermedial — incluindo, naturalmente, exemplos contemporâneos.

Objectos transmediais

Mais recentemente, diversos autores usam o termo *transmedia* para designar estes objectos multi-suportes, desde que um dos suportes utilizados, pelo menos, ofereça uma experiência interactiva ao utilizador-espectador, e que nenhum deles corrompa a natureza dos conteúdos neles divulgados.

Remediação e seu universo

O CONCEITO DE intermedialidade é, ainda, indissociável da já citada remediação (Bolter e Grusin, 1998): ao apropriar-se de conteúdos e formas de *media* anteriores, ou de outros *media*, cada dispositivo retrabalha, reedita, recria ou readapta esses conteúdos e formas, ajustando-as às suas capacidades próprias: o cinema "remediou" a fotografia, a música e o teatro, como a fotografia tinha "remediado" a pintura obrigando-a a afastar-se da mimesis mais ou menos naturalista; o teatro pode "remediar" o vídeo, a música, a performance, as "belas-artes" e o cinema. As artes cénicas, o cinema e a televisão "remediaram" conteúdos e formas da banda desenhada, das literaturas "maiores" e "menores", do mesmo modo que artes e culturas eruditas "remediaram" artes e culturas populares, e *vice-versa*, e que jogos de computadores "remediaram" sagas míticas ou arquetipais e epopeias. A autonomia de cada *media* vive, em grande parte, da separação da sua heteronomia, como explicaram Gaudreault e Marion. Veja-se o que diz a contra-capa de uma das edições de *Remediation* sobre o que é designado pelo conceito:

> "A crítica dos *media* continua cativa do mito modernista do novo: ela assume que as tecnologias digitais como a www, a realidade virtual e os *computer graphics* se devem divorciar dos *media* seus antecessores, usufruindo de um novo conjunto de princípios estéticos e culturais. Bolter e Grusin desafiam esta concepção, propondo uma teoria da mediação para a era digital: eles argumentam que os novos *media* visuais alcançam relevância cultural precisamente por homenagearem, rivalizando com eles e redesenhando-os, *media* como a pintura perspectivista, a fotografia, o cinema e a televisão. Chamam a este processo 'remediação' e anotam que também os antigos *media* redesenharam os seus antecessores: a fotografia remediou a pintura, o

> cinema remediou as artes cénicas e a fotografia, como a televisão remediou o cinema, o *vaudeville* e a rádio".

A história das influências recíprocas, contaminações, adaptações e remediações entre artes ou entre modos de produção de obras de cultura é tão antiga quanto as próprias artes e as culturas, exprimindo o vasto e multímodo movimento de apropriação, por autores, artistas, técnicas e dispositivos, da experiência adquirida por outros autores, artistas, técnicas e dispositivos. Este fenómeno também pode descrever-se como uma contínua actividade de canibalização entre autores, artistas, técnicas e dispositivos. Nos anos 60 e 70 do séc. XX, cineastas como J.-L. Godard ou dramaturgos como Heiner Müller, por exemplo, militaram contra os direitos de autor ou contra a propriedade intelectual, defendendo que a canibalização de formas e conteúdos é o próprio motor das artes e da cultura. Mas intermedialidade não é sinónimo de canibalização (embora a subsuma), porque se refere mais genericamente ao contacto e ao uso comum de formas, conteúdos e dispositivos, ultrapassando as antigas fronteiras entre artes, técnicas, géneros e formas canónicas — num movimento proporcionado pela evolução tecnológica. Foi, aliás, a generalização das TIC e a sua entrada maciça no universo comunicacional, cultural e artístico, que levou à substituição do conceito de "indústrias culturais", estudado por Adorno e Horkheimer em 1947, pelo de "indústrias criativas", teorizado no Reino Unido pelo governo de Anthony Blair no final da última década do séc. XX e nos primeiros anos do séc. XXI.

Se a década de 70 do séc. XX foi dominada pelo prefixo "meta" (meta-texto, meta-ficção, meta-cinema); se os anos 80 foram dominados pelo prefixo "pós" (pós-modernidade, pós-fordismo, pós-industrialização); se os anos 90 foram dominados pelo prefixo "hiper" (hipertexto, hiperficção, hipermercado), hoje vivemos anos dominados pelo prefixo "inter" (que herda das interdisciplinaridades, intertextualidades, estudos interartes), abrindo caminho ao domínio intermedial.

Também é possível seguir a determinação semântica do termo intermedialidade através da bibliografia especializada a que a área de estudos tem dado origem, e a que vale a pena aludir de forma sintética (para além da referência atrás feita à "ressurgência" do termo pela mão de Müller): por exemplo J. Sage Elwell (2006), tentando localizar os primeiros usos do termo *intermedia*, atribui-o a Dick Higgins nos anos 60, mas outros atribuem-no a Coleridge, por um uso inicial e não retomado do termo *intermedium*, num escrito de 1812. No entanto, como já foi descrito (Friedman, 1998),

> "...Coleridge referia-se a um ponto específico entre dois tipos de sentido no uso de um *medium* artístico. *Intermedium* era para ele um singular, quase um adjectivo. Pelo contrário, a palavra *intermedia* de Higgins refere a tendência, nas artes, para se ser ao mesmo tempo um tipo ou forma de arte e uma maneira de ver ou conceber as artes".

A definição de Higgins

Para Higgins, a designação *intermedia* referia-se a obras com as de John Cage, Nam June Paik e do movimento Fluxus, bem como às 'works of art that fall between media'. Em 1999, o Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), co-fundado na Université de Montréal por Gaudreault, Müller, outros, organizou a sua primeira conferência, 'La nouvelle sphère intermédiatique', e em 2000 publicou as respectivas comunicações na revista *Cinémas* (disponível *on line*). Outras conferências europeias sobre Intermedialidade tiveram depois lugar em Konstanz (2006), Växjö (2007) e Amsterdam (a ESF Exploratory Workshop: Intermedialities, em 12-14 de Junho de 2009, acima referida). Desde meados da década de 90, emergiu uma vaga de textos e publicações que abordam directa ou indirectamente a intermedialidade; entre elas: *Icons-Text-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Wagner, 1996); *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Müller, 1996); *Intermediality as Inter-esse. Philosophy, Arts, Politics* (Oosterling/Plonovska-Ziarek 2004); *Intermedia: Enacting the Liminal* (2005); *Intermedialität: Das System Peter Greenaway* (Spielmann 1998); *Intermediality* (Semali/Pailliotet 1998); *Framing Borders in Literature and Other Media* (Wolf 2006).

No conjunto, destaca-se, pela qualidade, a *Intermédialités*, editada pelo CRI, ou a *Convergence* (sobretudo os seus números especiais sobre *Intermedia*, de 2002, e sobre *Hybrid Identities in Digital Media*, 2005, editados por Spielmann). Em 2010, o livro *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt e Andy Lavender, alargou a reflexão à performance, às artes da cena e às práticas pedagógicas que as acompanham. No mesmo ano, Ágnes Petho publicava, nas Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, nº 2 (da Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania), as comunicações apresentadas na *workshop* da ESF de Junho de 2009 em Amsterdam, que se tornaram no mais recente conjunto de textos de referência sobre cinema e intermedialidade (à data de redacção do presente texto).

O estado da arte

TRABALHAR NA ÁREA das intermedialidades significa sobretudo investigar: ora no universo teórico que as *humanidades* se habituaram a designar por reflexão fundamental, ora, sobretudo, em aplicações e estudos de casos. A este respeito vale a pena recordar, respigando-a de textos de um projecto de investigação recente, o *Main Trends in Contemporary Portuguese Cinema*, (Mendes et. al., 2010) a seguinte citação, que mantém a sua pertinência no presente contexto: "a investigação nas áreas das artes e da cultura produz tradicionalmente mais dissertações resultantes de reflexão teórica do que trabalhos aplicados, articulados com a prática. Aqui, tivemos em mente a recomendação genérica sobre a investigação-baseada-na-prática, contida no relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*" (Hasan *et al.*, 2009):

O Relatório Hasan

> "Um problema do desenvolvimento de investigação em artes e cultura foi a tendência para se lhe adaptarem modelos e práticas vindas das ciências físicas e da natureza (onde investigação é sinónimo de produção de novos conhecimentos), o que levou amiúde à produção de textos quase-científicos que não fazem avançar a investigação baseada na prática no domínio específico das artes e da cultura. A investigação em artes e em cultura pode perseguir objectivos que incluem: A produção de novos conhecimentos. O teste de conhecimentos existentes para determinar as suas limitações. A reconstrução de saberes e conhecimentos perdidos. A compreensão, pelo público, da investigação em artes e em cultura".

E acrescentavam ainda, referindo-se a uma dimensão que aqui também nos interessa:

> "Uma questão própria das artes e da cultura tem sido o envolvimento de criativos (artistas, *designers*, *performers*) na investigação (...). Muitas vezes estes criativos confundirão as suas práticas independentes com investigação académica — como se fossem uma e a mesma coisa. Ora, não são: alguma prática será investigação, e outra não o será. A investigação conduzida em instituições de ensino superior obriga a um compromisso profissional que pode recobrir, mas se distingue, das práticas criativas independentes. O investigador terá de aceitar o seu papel de intelectual público (...), com o dever de devolver ao bem-estar social, cultural e económico os saberes adquiridos na investigação".

Estas considerações interessam-nos, aqui, pelo contributo que oferecem à definição do que seja a "investigação em artes" — incluindo as artes intermediais — e pela repartição de mundos e metodologias representada por investigadores *scholars*, por um lado, e *especialistas*, por outro — sendo certo que qualquer investigação nestas áreas conta, inevitavelmente, com uns e outros.

Significativamente, a partir da década de 90, surgiram variados programas de formação de mestrado e doutoramento na área das intermedialidades, em instituições norte-americanas e europeias, geralmente articuladas com centros de investigação. Este surto de novas formações contribuiu para tornar as instituições menos mono-disciplinares e menos mono-mediais, dotando-as de capacidade para fornecer ensino a partir de "*crossmedia resources*" nos domínios das artes e dos media. O estudo da intermedialidade nas artes articula-se, nos termos da Bauhaus University (Weimar), "com os estudos em Cultura na era da medialização e da globalização", e surge como área de formação estratégica nas sociedades do

conhecimento e da inovação. Instituições europeias como a Linnaeus University, a Bristol University, a Université Lumière (Lyon 2) ou a University of Essex partiram das suas anteriores ofertas separadas de formação em cinema, teatro, literatura, escrita criativa, etc, para (sem delas abdicarem), proporem novas ofertas de formação interdisciplinares, transversais e associativas. E a proximidade desta nova área de estudos com as de Estudos em Cultura (*Cultural Studies*) e Estudos em Comunicação (*Media Studies*) veio acrescentar, a esta área, sinergias produzidas por diferentes campos e por nova dinâmica docente.

As novas *Gesamstkunstwerken*

MUITAS CRIAÇÕES experimentais concebidas, hoje, para espaços cénicos, são híbridos ou mistos de performance, dança, teatro, ópera, pesquisas de novas expressões cinemáticas com projecções de vídeo, hologramas ou outras imagens, novas interacções com o som e a música. E são, muitas vezes, obrigadas a adaptar-se maleavelmente a encenações variáveis, dependentes da natureza dos espaços cénicos a que se destinam e por ela condicionadas. O mesmo espectáculo, apresentado em dois espaços cénicos muito diferentes um do outro, pode não ser "o mesmo espectáculo". Tais obras não são forçosamente pós-*Gesamstkunstwerken românticas* nem aspiram a tornar-se wagnerianas "obras de arte totais", mas exploram deliberadamente expressões transdisciplinares das artes performativas e das imagens em movimento, pouco preocupadas com o que será a sua classificação entre os géneros e padrões dos espectáculos. Os seus conceptualizadores e criadores materiais tanto vêm do universo multi-oficinal das artes da cena como das artes visuais e das periferias das antigas "belas" artes, e procuram articular na mesma obra diferentes dispositivos e tecnologias que permitam dar a ver novos horizontes e paisagens. A *mistura* de meios tornou-se, trilhando estes caminhos transfronteiras, numa tendência pesada entre as artes da cena contemporânea. Escreveu Jacques Rancière (2007) a fechar o seu «O espectador emancipado»:

> "…Temos [hoje] teatro sem palavras e dança falada; temos instalações e *performances* como obras plásticas; projecções de vídeo transformadas em ciclos de frescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou como pintura histórica; temos escultura metamorfoseada em *show multimedia*, e muitas outras combinações. (…) Relativamente a tudo isto pode sempre dizer-se: *palavras*, uma vez mais e apenas *palavras* (…). Já ouvimos tantos oradores que procuram fazer passar as suas palavras por mais do que palavras, por fórmulas de entrada numa vida nova; vimos tantas representações teatrais que pretendem ser, já não espectáculos, mas cerimónias comunitárias; e mesmo hoje, apesar de todo o cepticismo 'pós-moderno' em relação ao desejo de mudar a vida, vemos tantas instalações e espectáculos transformados em mistérios religiosos, que não é necessariamente escandaloso ouvir dizer que palavras são simplesmente palavras".

Esta nova tradição das misturas sincréticas invadiu o universo das artes, apoiada, ou não, em discurso (a alternativa depende da logofilia ou da logofobia dos artistas) e expandiu as experiências interartes e as da intermedialidade. Neste território das artes que, angustiadamente como sempre, se levam a sério como tal, temos atrás de nós mais de dois séculos de actualizações da *Gesamstkunstwerk* (obra de arte total) romântica e wagneriana. Por seu turno, nos últimos vinte anos, os universos *cross media* e a convergência digital acentuaram essa tendência para a mistura e a fusão.

A arqueologia das intermedialidades abarca decerto, quando observada no estrito domínio das relações interartes, o programa wagneriano de 1849: o fantasma (no sentido de *desejo nunca inteiramente concretizável*) da *Gesamstkunstwerk* assombra ciclicamente a produção artística desde que Wagner publicou em Leipzig o seu *A Obra de Arte do Futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*). O conceito estava fortemente ancorado no idealismo romântico alemão (G. Lessing, L. Tieck, Novalis), e Wagner propô-lo como uma síntese de desejos anteriores. Mas permaneceu como uma das mitologias epocais e sobreviveu a si mesmo numa espécie de *nachleben*, ressurgindo até hoje na reflexão sobre as artes. Antecipando uma definição do que deveria ser essa "obra de arte total" a partir da aliança fusional da dança, da música e da poesia, escrevia então Wagner:

> "A grande obra de arte total que deverá juntar em si cada ramo das artes para os usar como meios, e de algum modo desfazê-los com vista ao objectivo comum a todos, o não-condicionado e absoluto retrato da perfeita natureza humana, — esta obra de arte total não poderá depender do propósito arbitrário de alguma unidade humana; só pode ser concebida como o produto instintivo e associativo da Humanidade do Futuro (...)" (p. 88). "A Ópera, aparente ponto de encontro das três artes relacionadas, tornou-se no lugar onde se cruzam os esforços performativos dessas três irmãs" (p. 152). "Apenas, no entanto, a partir do mesmo impulso comum destas três artes irmãs poderá a sua redenção (...) tornar-se uma possibilidade" (p. 155). (3).

Para além da dança, da música e da poesia, Wagner queria também integrar na mesma *Gesamstkunstwerk* a arquitectura e as artes plásticas, a começar pela escultura e a pintura. Nos seus termos, cada uma destas artes deveria abandonar o seu "egoísmo" e adoptar em vez dele um "comunismo" que as livrasse dos respectivos confinamentos herdados. E o espaço de fusão que se anunciava era então o do espaço cénico teatral e operático, concebido e construído pelo arquitecto e pelos artistas plásticos, e onde dança, música e poesia poriam em cena o seu *drama* conjunto:

> "Este propósito do drama é, de resto, o único verdadeiro propósito artístico que poderá ser plenamente realizado; (...) Mas os ramos separados das artes nunca o atingirão cada um por si, só o farão juntando-se" (p. 194). A *associação artística livre* é assim a fundação e primeira condição da obra artística em si mesma" (p. 201) (4).

Por outras palavras, mas mantendo-nos estritamente no âmbito da proposta de Wagner, esse novo tipo de obra de arte deveria incorporar os esforços da dança, música, poesia, arquitectura e artes plásticas num mesmo artefacto artístico espacio-temporal. Artes do tempo e artes do espaço juntar-se-iam, nele, para atingir uma expressão comum. Mas o fenómeno (as metamorfoses do fantasma da *Gesamstkunstwerk*) pede para ser observado em paralaxe: se ópera e teatro, com os seus *dramas*, pareciam em 1849 o espaço de enlace de "todas as artes", a arquitectura também veio depois a reclamar para si esse topos, por exemplo com Walter Gropius (1919; *Program of the Staatlich Bauhaus*), a propósito do Teatro Bauhaus: "O objectivo final de quaisquer artes visuais é o edifício completo." E o *bel composto* de Gian Lorenzo Bernini já materializara a fusão da arquitectura e da escultura para criar um "todo" superior à soma das suas partes na teatralidade barroca (*Êxtase de Stª. Teresa*, capela Cornaro de Stª. Maria da Vitória, 1652). Por maioria de razão também o cinema, com Ricciotto Canudo (1923, *Manifeste des Sept Arts*), se pensou a si mesmo como arte de síntese onde as outras colaborariam e viriam fundir-se: a "última das grandes artes" incorporaria em si todas as outras. Ópera, teatro, arquitectura, cinema, viram-se sucessivamente a si mesmos em posição de produzirem a *Gesamstkunstwerk* wagneriana — uma experiência de *mistura* sinérgica das artes num qualquer espaço cénico.

Entertainment

De facto, essse movimento atinge igualmente, hoje, o velho mundo do *entertainment* cujo valor artístico é secundário — o valor artístico é, no *entertainment*, uma mais valia dispensável. Houve, assim, uma migração deste fenómeno para as plataformas do audiovisual digital e para o *transmedia* (no sentido usado por Jenkins 2006: 95, como vimos atrás) como no caso, entre outros, do *Marvel Cinematic Universe*, que recupera *comics* e bandas desenhadas da primeira metade do século XX e as adapta a *blockbusters* de super-heróis, séries de televisão (na Netflix e em canais por cabo), curtas-metragens, conteúdos para a Internet. São casos de transmedialidade e de objectos multi-suportes. Deste modo, o fantasma da *Gesamstkunstwerk* contemporânea passou a animar igualmente os "criadores de mundos" ficcionais de séries cinematográficas e televisivas, de jogos de computador que expandem os seus conteúdos imagéticos e narrativos para a rede de plataformas digitais. Uma nova convergência da direcção artística, da escrita de guiões e da produção de efeitos especiais, objecto de fortes investimentos de conglomerados industriais, passou a gerar sinergias para a construção de universos comparáveis à *Middle-earth* de Tolkien (ou, em menor escala, ao de J. K. Rowling para a série Potter), que produzam arquitecturas imersivas dotadas de informação rica e complexa sobre si mesmas, como no caso de *Game of Thrones*, criado pela HBO, ou de *Matrix*, criado pelos irmãos (agora irmãs) Wachowski.

Inventados por equipas de criativos (ou *story groups*, como na Lucasfilm) que testam a expansão das histórias face às plataformas e tecnologias disponíveis, estas novas arquitecturas imersivas multi-suportes configuram aquilo que Frank Rose (2011, «What Richard Wagner can teach us about storytelling in the Internet age», in *Deep Media*) designou por *Transmediagesamstkunstwerk*.

As *Transmediagesamstkunstwerken*

NO NÚCLEO DURO destes empreendimentos estão, assim, os "criadores de mundos" e os "arquitectos da imersão": em seis séries, de 2010 a 2016 (60 episódios), os autores de *Game of Thrones* criaram, a partir de uma sempiterna idade-média europeia, uma história de disputa do trono principal de sete reinos situados nos territórios ficcionais de *Westeros* e *Essos* — histórias que incorporam mais nudez do que é habitual, intensa violência inclusive sexual, forçando os limites censórios dos padrões televisivos, e que geraram uma vasta base internacional de fãs incondicionais. *Game of Thrones* resulta da adaptação da série de novelas *A Song of Ice and Fire*, de George R.R. Martin, feita por David Benioff e D. B. Weiss (que se tornaram produtores executivos da série), e foi o agente de Martin que a propôs a Benioff, que por sua vez a deu a ler a Weiss, sendo que os dois a pitcharam à HBO, que se interessou. A série, até agora escrita por sete argumentistas, foi filmada em Malta, Marrocos, Croácia, Espanha, Escócia, Irlanda do Norte, Islândia e E.U.A., ofereceu audiências recorde à HBO e não parou de ganhar prémios internacionais — também devido aos seus efeitos especiais. E expandiu-se através de DVD, Blue Ray e *downloads* pagos e de projecções em IMAX, além de estar na base de quatro jogos vídeo e de ter passado a ser acessível *on line* e em *streaming*. Apostando no *franchising*, a HBO licenciou a produção de réplicas de armas e armaduras, jóias, do trono em disputa, de bonecas, cervejas, etc. Mas a série não passará na Netflix, rival da produtora, nem no Hulu Plus, nem na Amazon Prime — a proprietária prefere a sua própria aplicação *Go* — antes está a tornar-se acessível por iPhone, em andróides, nos iPads e na TV da Apple, em Playstations 3 e 4, no Kindle e em outros suportes.

Franchising

Neste universo da *Transmediagesamstkunstwerk* estamos, porém, muito longe das intermedialidades como aqui as abordei, por exemplo resultantes da chegada ao espaço cénico contemporâneo dos sons e imagens digitais, do vídeo ou da Internet propriamente dita. O que este relativamente novo universo significa é que os grandes produtores de *blockbusters* audiovisuais globais reconsideraram, desde *Star Wars*, a *cadeia de valor* (conceito de Michael Porter, 1985) dos seus projectos, através de novos *franchisings* e licenciamentos que os expandem para o mais vasto universo das indústrias criativas. O *franchising* é a autorização dada a uma empresa para adaptar produtos de outra — por exemplo filmes — tranformando-os em jogos, brinquedos, roupa, livros, séries televisivas, outros. O primeiro grande caso de crescimento de receitas pelo *franchising* de filmes foi o de *Star Wars*, cujos *add-ons* as quadruplicaram (brinquedos e afins: 36,03 % do total das receitas; dvd, vídeos e alugueres: 22,84 %; jogos: 10,12 %; livros: 5,42 %; outros: 5,54 %; a *box office* dos filmes em sala representou 20,05% do total das receitas).

E a montante e jusante do trabalho criativo, cada vez mais feito por equipas de especialistas de diferentes *know hows*, está em curso um conjunto de batalhas jurídicas que desenham o pano de fundo desse trabalho: a batalha da propriedade intelectual, dos direitos de autor e de adaptação, mas sobretudo aquela que se trava em torno das novas plataformas de distribuição e exibição, das exclusividades a elas associadas, do diâmetro do círculo de suportes pagos onde as obras circulam, da pressão que todas as formas de pirataria exercem sobre estas actividades pagadoras de impostos, de *royalties* e de *fees* devidas pelas franquias e licenças.

Os conteúdos destes novos mundos ficcionais envolvem, em princípio, a criação-invenção de um espaço geográfico "natural" (país, região, continente), de um espaço arquitectónico e urbanístico (edifícios, cidade, região urbana, mobiliário urbano e de interiores), de uma "situação" (estado de coisas, *state of affairs*), de personagens (que darão vidas às histórias) e seu guarda-roupa, seus meios de transporte, seus *gadgets* tecnológicos... Mas, para além das histórias que lhes dão o

seu corpo principal, os seus conteúdos podem desdobrar-se em arquivos imagéticos ou textuais, complementos de informação sobre personagens secundárias, características idiossincráticas dos mundos naturais e urbanos artificialmente construídos, seu passado e sua história, seu clima e meteorologia, suas instituições, usos e costumes, seu etos e cultura, etc.. A sua vocação é demiúrgica e cosmogónica, e os seus conteúdos transportam consigo uma escatologia e uma *Weltanschauung*, uma visão do mundo.

A herança de Tolkien e de Frank Baum

A SUA FONTE comum é o *Legendarium* de Tolkien. Mas também a fictícia *Land of Oz* (inventada por L. Frank Baum no seu clássico infantil *The Wonderful Wizzard of Oz*, 1900), a Gotham City de Batman, os desenhos de Syd Mead para os interiores, adereços urbanos e exteriores da Los Angeles de *Blade Runner*, a influência da escultura de Hans Rudolf Giger na criação dos monstros de *Aliens*, são precursores, entre muitos outros, deste trabalho de invenção de *story worlds*. Por vezes, um mundo imaginário ou paralelo pode criar-se a partir de uma cidade real, como a Brüsel (Bruxelas) do *Dossier B* de François Schuiten, Benoît Peeters et Wilbur Leguebe.

Um sonho da Disney

Houve, porém, projectos expansionistas que falharam os seus derradeiros objectivos: por exemplo a Disney Company, que se expandiu dos filmes e da televisão para os parques temáticos onde as famílias podem visitar fisicamente o castelo da bela adormecida ou o mundo de Harry Potter, sonhou também construir cidades reais que pudéssemos habitar, passando de "fábrica de sonhos" a "gestora da vida real". O seu fundador projectara a construção de EPCOT, o futurista *Experimental Prototype Community of Tomorrow*, mas morreu antes de poder implementá-lo. Mais tarde, sob a presidência de Michael Eisner, a companhia inaugurou em 1996 Celebration (Mendes, 2001: 488-490), contígua ao Disney World de Orlando, nostálgica, passadista e revivalista, inspirada nas pequenas cidades americanas dos anos 20-30 do séc. XX. EPCOT exprimia o desejo messiânico de Walt Disney de controlo total sobre a realidade. Em Celebration, a companhia conseguiu que as autoridades locais lhe garantissem poder absoluto sobre a cidade, incluindo a subida e descida dos impostos, a gestão das estradas e dos equipamentos públicos; a governação da cidade tornou-se privada. Pensada para 20 mil habitantes, a cidade tornou-se na bandeira do New Urbanism com o seu centro pedonal e largos passeios, seus lagos artificiais e arvoredos, seus seis estilos arquitectónicos autorizados: revivalista colonial, costeiro, clássico, vitoriano, mediterrânico e "francês" (da Normandia). Arquitectos-autores contribuíram para a sua edificação: a estação de correio foi desenhado por Michael Graves, o banco (*Sun Trust*) por Robert Venturi e Denise Scott Brown, a Câmara por Philip Johnson, o cinema por Cesar Pelli, a escola por William Rawn. Mas a pintura das casas obedece a uma paleta pré-determinada e até as árvores e plantas que se podem plantar em torno de cada casa estão previstas no *Pattern Book* da cidade e não podem ser de mais de dois tipos. A Disney acabou em 2004 por vender o centro urbano, mas o "espírito Disney" permaneceu. Celebration não cessou, desde a sua "inauguração", de ser criticada pelo seu artificialismo. Escreveu Ed Pilkington no *Guardian* de 13.12.2010, a propósito desse perfil pesadamente *fake*:

> "A árvore de Natal de doze metros tem agulhas de plástico. O ringue de gelo do parque central é uma tablete de plástico branco. À primeira vista, o nevão de uma hora em cada noite de inverno é artificial, mas aqui é de creme de barbear. A neve dos telhados é lã de algodão. O grasnar dos patos junto ao lago é uma gravação. O aviso no lago — *The lake does have alligators, and it is against the law to feed them* — é genuíno, ou uma piada irónica? Passe-se algum tempo num ambiente como este e talvez se fique seriamente paranóico".

Hoje, sonhos como o de Celebration — o de inventar uma cidade efectivamente habitável com base num projecto ficcional, ou seja, o de pôr o real em posição de ficção, nos termos de Marc Augé em *La guerre des rêves* — deixaram de apaixonar as fábricas (multinacionais e conglomeradas) de sonhos: os seus objectivos regressaram à ficção mais convencional — daí as suas aventuras transmediais, as suas franquias e licenças. Celebration não vingou como último anseio megalómano

da Disney: estamos ainda a um passo de transformar o castelo da rainha má em condomínio. Mas exemplos como os dos *franchisings* generalizados obrigam-nos, desde o seu surgimento, a pensar se as versões recicladas da *Gesamstkunstwerk* de Wagner pelas indústrias criativas contemporâneas são ainda *kunstwerken*, ou meros produtos de *marketing & merchandising* destinados a aumentar os lucros das fábricas de sonhos capitalistas. ■

Notas

1. MENDES, J.M. (2013), «A obra longa e breve de José Álvaro Morais», in *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo. Ed. Biblioteca da ESTC,* Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e em <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>

Leiam-se as seguintes passagens, retiradas do artigo aqui citado: Conversando com o realizador [José Álvaro Morais], Saguenail sublinha a importância, na época [princípio dos anos 70], dessa entrada do teatro no cinema, estruturante em *O Bobo* e que regressa, mais tarde, em *Peixe Lua*, no diálogo de Lorca que dá o nome ao filme. Responde-lhe José Álvaro Morais: "Um fenómeno aliciante para mim (...) foi o descobrir o cinema novo alemão, com os Syberberg e os Schroeter, e assistir à emergência de toda uma leitura teatralizante da representação de cinema que era, até aí, impensável. Ou, pelo menos, há décadas que o era. E que, de repente, com o *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg, 1972], se tornou óbvia. Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos (...) em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional".

2. BOURDIEU, Pierre (1987). No texto «Espace social et pouvoir symbolique», in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, o autor explica-se do seguinte modo sobre o "construtivismo estruturalista": "*Par structuralisme ou structuraliste, je veux dire qu'il existe, dans le monde social lui-même, [...] des structures objectives indépendantes de la conscience et de la volonté des agents, qui sont capables d'orienter ou de contraindre leurs pratiques ou leurs représentations. Par constructivisme, je veux dire qu'il y a une génèse sociale d'une part des schèmes de perception, de pensée et d'action qui sont constitutifs de ce que j'appelle habitus, et d'autre part des structures sociales, et en particulier de ce que j'appelle des champs*."

3. Tr. do ing.: "The great *United Art-Work* (*Gesamstkunstwerk*), wich must gather up each branch of art to use as a mean, and insome sense to undo it for the common aim of *all*, for the unconditioned, absolut portrayal of perfected human nature, — this great United Art-Work he cannot picture as depending on the arbitrary purpose of some human unit, but can only conceive it as the instinctive and associated product of the Manhood of the Future (...)" (p. 88). "The Opera, as the seeming point of reunions of all the three related arts, has become the meeting-place of this sisters' most self-seeking efforts" (p. 152). "Only, however, from a like and common impulse of all three sisters arts, can their redemption (...) become a possibility" (p. 155).

4. Tr. do ing.: "This purpose of the drama, is withal the only true artistic purpose that ever can be fully realised; (...) This purpose, however, the separate art-branch will never reach alone, but only all together" (p. 194). The *free Artistic Fellowship* is therefore the foundation, and the first condition, of the Art-Work itself" (p. 201).

9 O teatro intermedial

"Transitar: percorrer; fazer caminho; andar; passar; viajar. Passar ou mudar de lugar, de estado, de condição. Mudar-se, passar a outro lugar."

Morais, *Novo dicionário compacto da língua portuguesa*, ed. Horizonte/ Confluência, 1988).

NA PRÁTICA, foram os espaços cénicos do teatro contemporâneo que, ingurgitando e malaxando poesia e literatura, música e ópera, performance e dança, arquitecturas pesadas e efémeras e, de modo particularmente invasor e tendencialmente hegemónico, imagens cinemáticas digitais, hologramas, etc., experimentalmente mais reacenderam o fantasma da *Gesamstkunstwerk* romântica e wagneriana. Desde finais da última década do séc. XX, o teatro intermedial, o espaço cénico intermedial, é uma das expressões da teatralidade contemporânea — e a sua afirmação multi-autoral voltou, inevitavelmente, a relançar a dissensão teórica sobre a "natureza" ou a "essência" do teatro, reanimando antagonismos que marcaram todo esse século: a defesa de um "teatro pobre", de um "regresso às origens" ou do "palco vazio". Os detractores do teatro intermedial vêem no regresso à "confusão interartes" e no *mélange des genres*, mas sobretudo na invasão do espaço cénico pelas novas tecnologias perceptivas que fundem teatro e experiências cinemáticas, um regresso do fascínio pela fúria aderecista e a reedição de tudo o que alienou o teatro da sua definição mais identitária — o encontro, físico e efémero, entre actor e espectador.

Uma breve revisitação das discussões e das experiências que, no século XX, foram modelando e remodelando a concepção do espaço cénico teatral ajudar-nos-á a entender sobre que pano de fundo emerge o desejo de intermedialidade transportado para esse espaço. Precisaremos, assim, de falar dos "novos palcos" e do que neles se faz — mas discretamente, respeitando a multidão de discursos que nesta matéria nos precedem e tendo presente que os palcos já muitas vezes se metamorfosearam. Não sendo historiador de teatro nem especialista da área, não me é, apesar disso, possível ignorar o peso impositivo da experiência teatral e da bibliografia que ela suscitou, designadamente no séc. XX, em matéria de transfigurações conceptuais e arquitectónicas da *cena*. Tome-se, assim, o que segue como a mera meditação de um curioso.

Hellerau, 1911

Comecemos, a título de exemplo, por um *momento* entre cem outros bem conhecidos: o do teatro simbolista, que, na transição do séc. XIX para o XX, quis tornar os palcos em não-lugares, desterritorializá-los e desenraizá-los da tradição italiana clássica, para poder regenerar "em sítio nenhum, ou em qualquer sítio", a própria hecceidade teatral: empreendimento *u-tópico* recordado por Anne Pellois (2011) a propósito do Instituto Jaques-Dalcroze em Hellerau (Dresden, 1911), que tanto veio a ser oficina de criação como sala de espectáculo para Appia, Claudel, Craig, Copeau, Stanislavski, Diaghilev, Rachmaninov, Nijinski, outros. Antes da emancipação dos espaços tradicionais, Craig (1905) lutara por um teatro liberto da prisão textual e devolvido ao que no palco dele se fizesse. E trinta anos depois Artaud repetiria que o teatro é "físico e não verbal", ampliando esse movimento emancipatório. Sobre o teatro de Artaud, veio Derrida (1967: 363) a escrever que "não é um livro nem uma obra mas uma energia e neste sentido é a única arte da vida". Mas se há traço que acompanha todo esse movimento de depuração e de emancipação é o esvaziamento do palco e de todo o espaço cénico, transformado

em lugar virgem, *tabula rasa*, "nada" arquitectónico. Veja-se o que diz Claudel sobre Hellerau quando ali monta *L'Annonce faite à Marie*, logo em 1913:

> "A sala é um longo rectângulo de 42 por 17 metros, com 12 de altura. Não há palco fixo. Constrói-se o palco de que precisamos com praticáveis ou elementos móveis (...). Não há focos de luz visíveis. As paredes e o tecto estão cobertos por um véu branco e transparente atrás do qual se podem instalar lâmpadas eléctricas (...)" (1).

Pouco antes, em carta a Lugné-Poe, actor e encenador, criador do *Théâtre de l'Œuvre*, escrevia o mesmo Claudel:

> "(...) Você quer, mais ou menos, construir um teatro. Mas não o faça antes de ter visto Hellerau (...). Não repita o erro de Astruc, que construiu um bastião pretencioso e ridículo (...). Temos de nos desembaraçar radicalmente das pinturas, das esculturas, dos telões pintados, dos décors de cartão, das máquinas e de outras porcarias. É precisa uma sala nua como um atelier (...)" (2).

Saltemos para outro *momento* de transfiguração dos palcos: as décadas das pequenas salas e cafés-teatros da *rive gauche* parisiense, até ao *Bilboquet* (anos 60) de Marc'O, Bulle Ogier, Pierre Clémenti, Michelle Moretti, Jean-Pierre Kalfon, e à explosão pós-68, com o *Open Theatre*, o *Radical Theatre*, o *Théatre Noir*, o *Magic Circus*, à procura de periferizações deliberadas onde fosse possível agenciar novas teatralizações — com Peter Brook nas *Bouffes du Nord*, outros na *Cartoucherie* de Vincennes, na *Gaîté* ou no *Palace*, as itinerâncias (bem anteriores) do *Living Theatre* de Jullian Beck e Judith Malina com o seu desejo de *happening* partilhado com o público, ou as do *Bread & Puppet* de Peter Schumann. As numerosas metamorfoses do espaço cénico, no sentido estrito de palco, tentaram satisfazer, no teatro ocidental do séc. XX, todas as conceptualizações aparentemente possíveis, incluindo a redescoberta do espaço nu e vazio do teatro japonês. E no pós-68 europeu, grupos amadores tomavam conta de cantinas universitárias ou de espaços públicos, gares ferroviárias, praças urbanas para, misturando-se com comensais, passageiros e transeuntes, ali fazerem as suas intervenções semi-improvisadas, a partir de guiões adaptáveis às circunstâncias e ocasiões. Têm sido evocados, a propósito da evolução da *mise-en-scène* teatral, os principais traços dessa contínua reformulação, que também atingiu objectos e adereços de cena (Ouaknine, 1974: 74-81):

> "Todos os encenadores do séc. XX (...) intervieram directamente no campo da relação entre actores e objectos, da representação e do espaço da representação: simplicação dos volumes em Craig; procura de circulação e de altura em Appia; despojamento cénico em Copeau; cenografia e biomecânica do actor em Meyerhold; relação ideográmica (dita distanciada) entre objecto e actor em Brecht; exploração lúdica dos adereços nos improvisos de Brook; mudança profunda da relação espacial actor/espectador em Grotowski (...)".

Arquitectura e espaços cénicos

ANTES, TEATRO e demais artes da cena sempre tinham carecido de arquitectura. Do anfiteatro de Delfos ao teatro romano de Mérida e ao Teatro Olímpico de Vicenza, mas também à tenda circense e ao palco saltimbanco montado sobre andaimes, o espaço cénico foi uma construção material concebida para albergar a representação dos actores. Depois, a ópera, a *performance* e todas as artes da cena herdaram a tradição teatral, mesmo quando o teatro optou por salas vazias e minimalistas como a de Hellerau. Isto não significa que "palco" seja exactamente sinónimo de "espaço cénico". Numerosos espaços, como acabamos de ver, foram e podem ser tornados espaços cénicos para uma ou mais representações. Com o tempo, o teatro e as artes da cena saíram dos seus antigos redutos e tomaram posse de outros lugares. Um local urbano, uma fábrica ou armazém abandonados, são sempre espaço cénico *enquanto dura* a representação que deles se apodera. Essa apropriação temporária apenas demonstra algo que só os "modernos" entenderam: que boa parte do espaço urbano pode ser eminentemente teatral ou "cénico", pode ser transformado num lugar onde algo é encenado, pode ser metamorfoseado em "sala de espectáculos". Essa apropriação não é, de resto, essencialmente distinta da praticada pela política: uma manifestação, um comício instala num interior ou num

exterior citadino um espaço cénico fixo ou que se desloca segundo um itinerário limitado e previsto. Mesmo quando tardiamente, por contingência arquitectónica ou outra, o espaço cénico ainda dependeu da matriz italiana ou inglesa, a encenação passou a fazê-lo explodir na sala ou na rua, como fizeram o *Living* e o *Bred & Puppet*.

Já Bazin (1985: 158) sublinhara que nunca houve teatro sem arquitectura — átrio ou interior de catedral, arena de Nîmes, palácio dos Papas em Avignon, hemiciclo de Vicenza, anfiteatro rococó das grandes avenidas, estrado de feira sobre cavaletes — e que é nesse espaço específico e privilegiado, real ou virtualmente distinto da natureza, "materialmente fechado, limitado, circunscrito, caixa de três painéis" que se abre sobre a sala, que o teatro, jogo ou celebração, renova a sua liturgia, assente na efémera co-presença, aqui-e-agora, do actor e do seu público. Eis um enfoque que traz de volta a nossa reflexão sobre a relação entre teatro e cinema. Porque, ocupando-se pouco mais adiante de cinema, acrescentava Bazin (*op.cit.*: 161):

> "No cinema é completamente diferente, porque ele recusa qualquer fronteira da acção. O conceito de lugar dramatúrgico não só é estranho ao cinema, mas contraria a própria ideia de ecrã. (...) No ecrã, o homem deixa de ser o centro do drama para se tornar (eventualmente) no centro de um universo (...). A história dos falhanços e dos (...) sucessos do teatro filmado será portanto a da habilidade dos realizadores para manter a energia dramática num meio que a reflicta ou, pelo menos, onde ela ainda ressoe o bastante para ser percepcionada pelo espectador cinematográfico".

Ou seja: enquanto o teatro precisou durante dois mil e quinhentos anos dos seus palcos, o cinema transformou em palco, desde os Lumière e Méliès, todo e qualquer espaço natural, construído ou virtual. Mas o mesmo Bazin também escreveria, sobre as relações entre teatro e cinema, dando conta do desejo de colaboração, de subsidiaridade, de mistura e de mútua aprendizagem (*loc. cit.*, p. 178):

> "Não é por acaso que alguns dos maiores cineastas destes tempos são também grandes homens de teatro. Welles ou Laurence Olivier não vieram para o cinema por cinismo, snobismo ou ambição, nem mesmo, como Pagnol, para vulgarizarem os seus esforços teatrais. O cinema não é para eles senão uma forma teatral complementar: a possibilidade de realizar a encenação contemporânea tal como a sentem e a querem".

É curioso que o autor destas reflexões tenha sido, nos anos 50 do séc. XX, um dos mais obstinados defensores da autonomia e de uma ontologia do cinema, e não um artista intermedial contemporâneo. Ele desenvolvê-las-ia em capítulos seguintes, significativamente intitulados «O teatro em socorro do cinema» e «O cinema salvará o teatro», cuja leitura/releitura aconselho vivamente.

Objectar-se-á que também o cinema sempre recorreu à arquitectura, e em primeiro lugar para que ela criasse os templos urbanos néo-cultuais onde os seus filmes eram exibidos. Ou para a criação de décors nos grandes estúdios, por vezes mimando cidades, como no *Aurora* de Murnau e em milhares de filmes de época que precisavam de metrópoles de outros tempos. Mas uma das distinções clássicas entre artes de cena e cinema é que o cinema transforma potencialmente *tudo* em espaço para as suas *mise-en-scène*, sobretudo quando é feito em décors reais — o espaço urbano na sua infinita variedade ou espaços naturais livres de artefactos. Ao contrário da ópera e do teatro, o cinema não leva o público para os lugares onde é feito — é projectado em quaisquer ecrãs *depois* de feito. Mas também os ecrãs, em parte, mudaram: depois dos *drive in* americanos e das projecções ao ar livre, o cinema passou a ser projectado em empenas, fachadas, tidas como *ersatz* dos ecrãs — vejam-se as animações do *videomapping* contemporâneo.

Espaço público, espaço cénico

Estas "novas" práticas das artes da cena e do cinema põem em evidência o desejo de apropriação, pelo espectáculo em geral, do espaço público, que se alargou e multifuncionalizou ao longo da segunda metade do século XX. Na realidade, o espaço público contemporâneo é já um espaço intermedial, onde ecrãs de todos os tipos, ocupados por conteúdos que vão de serviços públicos a noticiário dos *media* e a publicidade, coexistem com animações de rua de várias espécies: *mime*, música, práticas circenses, etc. A rua, a praça, interiores cuja actividade foi descontinuada, gares, tudo se presta a ser *varrido* pelo vento das artes, numa nova mistura de disponibilidades funcionais que a modernidade foi tornando cada vez mais sua.

Apesar da variedade das práticas e das soluções, desde os simbolistas a tendência mais pesada foi para a simplificação de todas as formas, para a rejeição ou abdicação do *décor*, para a renúncia à excessiva objectaria de cena (contra o preconceito de que a acumulação de adereços *fait théâtre*), para a nudez e o vazio do lugar onde se representa, aqui e agora, alguma coisa. A herança destes movimentos acabou por estabilizar uma versão do palco como não-lugar, *u-topia* no sentido literal grego. Mas o espaço da representação também foi muitas vezes repensado ao mesmo tempo que o espaço teatral no seu todo, envolvendo a relação entre o espectáculo ou acontecimento (*happening*) e o(s) seu(s) público(s), ou a co-presença do actor e seus espectadores (ou testemunhas), como já no instituto de Hellerau. Esta reconcentração na *performance* do actor numa cena esvaziada, espaço eventualmente pulverizado que pode incluir percursos e estadias no meio da audiência, dispersão da acção por salas contíguas, peregrinações no dédalo de uma arquitectura, tornando a cena mais móvel e menos dependente de um espaço convencionado, acentuou a imediaticidade e o *hic et nunc* do facto teatral, por vezes emancipado da peça pré-escrita (Ouaknine, loc.cit.):

> "O espectáculo já não se refere a uma história, a um *fora dele*, mas sim a um aqui e agora cuja significação é precisamente a partilha da imediaticidade. (...) Entender a espacialidade deste teatro, é recuperá-lo como uma arte da temporalidade, liberta da história e do lugar. (...) O espaço teatral diz-se no presente. Não como crónica jornalística, mas como ruptura da cronicidade, esquecendo o tempo *espectacular* e saudando um tempo *real*, tempo do quotidiano, do sonho, da revolução".

Derrida escreveu uma vez, sobre textos, no seu *De la Grammatologie*, que *il n'y a pas de hors texte* (não existe *fora de texto*), uma vez que tudo o que um texto faz está nele contido e é nele gerado. Por extensão poderíamos também dizer, sobre o palco e a cena teatral durante um espectáculo, e em sintonia com o que sugere Ouaknine, que *il n'y a pas de hors scène* (não há fora de cena), porque o que ali se faz e se passa é imersivamente auto-referencial e *evacua* o que lhe é exterior enquanto a *coisa* dura. Nesse sentido, nunca o espectáculo se referiu a uma *história* ou a um *fora dele*, porque nele converge, enquanto ele dura, toda a exterioridade que a ele conduziu.

A nova ludicidade tecnológica

O FILÓSOFO e crítico de arte norte-americano Arthur Danto defendeu (1997) que as artes morreram nos anos 60 do séc. XX e que "o período da arte contemporânea é de desordem informacional e de total entropia estética." Se esta declaração faz um juízo de valor sobre a contemporaneidade artística globalmente considerada, aponta igualmente para a impossibilidade de construir qualquer narrativa sobre eventuais sentidos da actual dispersão de práticas, num tempo marcado por um novo tipo de *ansiedade de influência*, pelo contacto interartes e pela intermedialidade. É notoriamente o caso das artes teatrais, cujos espaços cénicos estão hoje invadidos pelo cinema e o vídeo, pela performance e pela dança, pelas artes plásticas e suas instalações, pela música e as distorções sonoras, num desejo de mistura experimental que acompanha a banalização das tecnologias perceptivas da era da convergência digital. O espaço cénico teatral torna-se no lugar onde artistas oriundos de diversas disciplinas, antes autónomas, convergem para encenar, em conjunto, obras de fusão. E entre os invasores responsáveis por essa metamorfose dos palcos e espaços cénicos destacam-se as técnicas de captação e reprodução de imagem e de som, que se associam à representação dos actores, mudando-a, e a transportam para novos registos expressivos.

Marie-Christine Lesage, que se conta entre os estudiosos canadianos desta tendência, propôs (2008: 141-155) uma interessante análise dos diferentes usos de imagens no espaço cénico por Robert Lepage (Ex Machina), Elizabeth Lecompte (Wooster Group) e Denis Marleau (Théâtre Ubu), usos que ela considera respectivamente "integradores", "diferencialistas" e "simuladores de presença". Por exemplo em *Elseneur* (*Elsinore*, 1997), um solo criado a partir de *Hamlet*, Lepage projecta imagens da representação do actor, experimentando um diálogo entre meios que se encontra inteiramente concretizado em *Le Projet Andersen* (2006),

onde o actor já só representa no ecrã. Pelo contrário Lecompte aposta, por exemplo em *House/Lights* (1998), na distorção e na diferença entre a representação e a projecção de imagens, complexificando por dissonância a percepção de uma e de outra: textos da peça *Doctor Faustus Lights the Lights* (Gertrude Stein, 1938) convivem com um filme *soft porn*, *Olga's House of Shame* (Joseph Mawra, 1964), uns e outro apresentados apenas em forma de fragmentos. Finalmente Denis Marleau experimenta, em *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997, com base em textos de Antonio Tabucchi), máscaras videográficas moldadas no rosto do actor e onde são projectadas imagens da sua representação, sugerindo essas máscaras, que podem ser usadas pelo actor ou por estátuas e autómatos, os diferentes heterónimos do poeta, que o visitam no seu leito de morte. Mais tarde, em *Aveugles* de Maeterinck (2002), o actor já só representa para a câmara e não para o público, que apenas tem diante de si as imagens videográficas dessa representação — as imagens substituem integralmente a presença do actor. Os três exemplos apreciados por Lesage são apenas indicativos da diversidade de experiências que, desde os últimos anos do séc. XX, levaram imagens aos espaços cénicos do teatro. O teatro, e por extensão as outras artes da cena, tornaram-se, decerto, no território onde as intermedialidades contemporâneas são mais testadas. Mas também as artes plásticas passaram a instalar experimentos *intermedia*, como vimos atrás, a propósito das narratividades, na obra de Julião Sarmento.

Um outro canadiano, Jean-Marc Larrue, coordenou recentemente a publicação de uma vintena de textos (*Théâtre et intermédialité*, 2015) de outros tantos autores, um vasto estudo sobre a genealogia das intermedialidades no espaço cénico, mas dando particular atenção a estudos de casos contemporâneos — análises de espectáculos, discuros teóricos, modos e tecnologias de produção — explorando a diversidade de caminhos trilhados pelos protocolos entre práticas e disciplinas, entre saberes e tecnologias, na era da "revolução numérica". Escrevia ele na introdução do estudo:

> "O atraso com que os estudos teatrais se abriram à intermedialidade — face aos estudos cinematográficos ou dos *media*, que foram o seu berço — não é anódino, antes é revelador de uma dinâmica e de valores do teatro que, precisamente, se construíram sob a pressão crescente da intermedialidade mas também contra ela, tal como manifesto desde o surgimento das primeiras reproduções tecnológicas de sons e de imagens no séc. XIX. Daí o interesse em examinar (...) o *Longo Século* (de 1880 até aos nossos dias), que viu o teatro passar do estatuto de divertimento maioritário ao de prática minoritária, enquanto os *media* nascidos das tecnologias eléctricas e numéricas da reprodução do som e da imagem (disco, rádio, cinema, televisão, internet) conheceram a expansão que sabemos".

Em Portugal, Patrícia Portela (n. em 1974 e vivendo entre Lisboa e Antuérpia), escritora, performer, autora teatral e de instalações, encenadora, realizadora de vídeos experimentais e de *cross* e *mixed media*, autora de *One spoke, One smoked, One died*, *Operação Cardume Rosa*, *T5*, *Banquete* e da trilogia *Flatland*, de textos como *Para Cima e não para Norte, A colecção privada de Acácio Nobre, Wasteband*, *Odília ou a história das musas confusas no cérebro*, coordenadora de diferentes projectos artísticos e professora de dramaturgia no Forum Dança, é uma das personalidades mais vocacionalmente intermediais. Escreve para diferentes registos e acumulou uma experiência nascida da prática de figurinista e da produção teatral, desde cedo articulada com as novas tecnologias entradas nos espaços cénicos. Outro encenador e criador particularmente prolixo e com várias incursões intermediais é Carlos J. Pessoa (n. 1966), director artístico do Teatro da Garagem, de Lisboa, desde 1989, e autor residente do grupo, responsável pela maioria dos mais de setenta textos ali levados à cena ao longo de mais de 25 anos. Professor no Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, foi igualmente presidente desta instituição.

Mas para entendermos a que paradigma pertence, na transição do séc. XX para o XXI, a metamorfose dos palcos em espaços intermediais, precisamos de identificar os traços pertinentes do mundo exposicional (tantas vezes descrito como tendo

perdido a *aura*) onde vivemos na companhia das nossas artes, incluindo as da cena e do ecrã.

Existe hoje um novo *mundus ludens*, ou mundus *ludibundus*, um mundo governado por uma nova ludicidade eminentemente tecnológica, de que é exemplo a multi-presença virtual de um número indeterminado de jogadores disputando o mesmo jogo em tempo real na Internet (por vezes milhões em simultâneo nos mais diversos lugares e não-lugares do planeta). O exemplo do jogo multitudinário apenas serve de metáfora para a proliferação de redes multi-usos que se instalaram na *www*.

A fusão de conteúdos

A dimensão lúdica, predominante neste novo *habitus*, é garantida pela nova tecnicização do nosso estar no mundo, oferecida pela mediação das plataformas digitais de comunicação, onde podemos associar os mais diversos conteúdos: texto, imagem, som, sendo que todos eles podem ser pré-gravados ou produzidos *agora*, em tempo real, podem ser imagens reais, desenhos, fotografias ou *computer graphics*, música que estou a fabricar em directo, imagens de mim próprio que estou a gravar e a difundir em simultâneo, conteúdos digitalizados de bibliotecas, ficheiros oriundos de cinematecas, de arquivos ou museus dos mais variados tipos, cada vez mais acessíveis por *links* mais rápidos e mais fáceis de utilizar. A blogosfera e as redes sociais digitais, a articulação entre telemóvel e computador pessoal, e entre ambos e a *webtv*, o surgimento de leitores de livros virtuais e de sucessivas gerações de *Ipads* ampliaram a socialização imparável do fenómeno telemático. Banalizando-se e acompanhando o constante surgimento de *gadgets* adicionais, a descrição deste estado de coisas é *trivia* e moeda corrente desde meados da década de 90 do séc. XX, apenas dependendo da eficácia e da velocidade dos dispostivos de interconexão que asseguram o *workflow*.

Gerou-se, assim, uma imensa rede potencial de novos palcos (e de novos "vícios privados, públicas virtudes"), rede cada vez mais determinada por interacções em tempo real, onde cada um pode ser editor e autor, espectador ou actor, passivo ou activo, agente ou agido, *exibicionista* ou *voyeur*. Por palco estou a entender, aqui, qualquer lugar físico ou virtual onde me enceno eu mesmo ou onde enceno um acontecimento real ou simulado, destinando-se essa performance a determinado público e sempre dependendo da presença em cena, real ou digital, de mim próprio ou de outrem. À sua maneira, trata-se da instalação virtual de uma nova espécie de *parousia*: o real antigamente prometido a cada um fugiu para as imagens e para os ecrãs, afastou-se e tarda a chegar (é agora o horizonte de vidas desrealizadas), e enquanto ele tarda (e tardará mais, até se tornar em terra prometida utópica, promessa por cumprir) cerzimos novos *habitus* na virtualidade.

Tomando posição numa querela clássica sobre o uso e o abuso de tais dispositivos de mediação, anoto que a sua acessibilidade não gera, por si só, efeitos alienadores utópicos ou distópicos, eufóricos ou disfóricos. Apesar da tecnologia não ser neutra, e do seu uso estar sempre socialmente associado a fenómenos de inclusão e de exclusão, a sinais de pobreza ou de riqueza, os seus efeitos são função do grau de dependência em que cada sujeito caiu na fruição do dispositivo, comparável à dependência de uma substância, e que como esta pode gerar compulsões, obsessões. Na perspectiva optimista (i.e.: admitindo que não nos tornamos vítimas voluntárias de um decisivo movimento de desrealização), cada um pode tornar-se, usando os utensílios disponíveis, parte de uma remediação do *gran teatro del mondo* veneziano, uma das personagens da *commedia dell' arte reciclada* ou do *theatrum philosophicum* de Foucault — o que Brenda Laurel tinha prefigurado no seu *Computers as Theatre*, e que já não se materializa apenas na *second life* virtual, esse cinema de bairro condenado a só exibir *reprises* e *déjà vus*.

Cada utilizador é, assim, livre de se sentir, ou não (e na postura de fruição do jogo multitudinário na Internet), diante de um palco ou rede de palcos reais ou virtuais (dou por obsoleta a questão de saber se, para ele, um filme, uma fotografia ou uma história contada oralmente são mais ou menos reais do que um avião, uma araucária ou uma dor de cabeça), experimentando uma nova forma de *hic et nunc* que redesenha a sua presença face a outrem e a sua percepção da presença de

outrem. E também é verdade que essa "presença" pode ser inteiramente escamoteada: do *skype* interpessoal à interacção anónima na rede, sob pseudónimo ou representada por um *avatar*, todas as possibilidades de exposição do sujeito e da sua dissimulação são oferecidas pelo dispositivo — o que pôs sobre a mesa a questão das identidades virtuais e digitais.

Ambivalências e hesitações

O colóquio de Besançon

TODAS ESTAS QUESTÕES evoluíram sem perderem as suas referências fundamentais e têm, naturalmente, a sua história recente: já os participantes (*scholars* e artistas) do colóquio de Besançon, em 2001, sobre as relações entre teatro e novas tecnologias (L. Garbagnatti e P. Morelli, org., 2006), partiam da constatação comum da presença crescente das novas tecnologias nos palcos teatrais e da sua penetração em toda a cadeia criativa, desde a concepção e escrita do guião do espectáculo à sua apresentação/representação e recepção. E constatavam que deste processo estava a resultar uma progressiva hibridização do teatro, cada vez mais contaminado pelo novo ambiente tecnológico da mudança de século, em obras experimentais que questionavam o lugar tradicional da arte teatral como "laboratório do humano", laboratório antes instalado pela co-presença física do actor e do seu público, e doravante cada vez mais habitado por novas máquinas comunicacionais que, entre outras mutações consideráveis, alteravam a natureza e a recepção daquela co-presença identitária. Era, então, o caso de trabalhos como os do *teatro da imagem* de Robert Lepage ou o *Hamlet-machine (virus)* de Clyde Chabot, que ofereciam interactividade ao espectador em vez da antiga interacção entre ele e o actor. Ou o *Côté noir/Côté blanc* de Cécile Huet en 2001, "teatro para internet", onde uma actriz discutia com uma janela web entendida como espaço cénico em ambiente virtual. Ou ainda os trabalhos "tecno-poéticos" de Jean Lambert-Wild, centrados na interacção entre o corpo físico do actor, as máquinas e suas imagens virtuais. O mesmo Clyde Chabot, descrevendo o seu *Hamlet-machine*, apresentava-o sem euforia, e atento às manipulações dos procedimentos, como resultando de um *happening* cénico-tecnológico complexo, onde os espectadores, que podiam utilizar um computador, um leitor de cd ou uma câmara digital, ocupavam o centro do espaço "teatral", rodeados por ecrãs, técnicos e pela equipa artística, devendo actores e técnicos improvisar a partir da palavra dita ou escrita dos espectadores.

Em contraponto com o entusiasmo dominante em torno da diversidade de casamentos entre o palco e as novas tecnologias perceptivas, Bertrand Munin evocava ironicamente (loc. cit.), a propósito da *Andrómeda* de Corneille, a entrada triunfal das máquinas nos palcos do séc. XVII, coincidente com a descoberta parisiense das possibilidades técnicas exploradas por italianos. E textos de Plinio Walder Prado Jr. e Jean-Pierre Triffaux interrogavam-se sobre a sobrevivência do teatro no seio da *movida* tecnológica em curso, o primeiro sublinhando que a co-presença dos corpos sempre permitiu a revelação do *outro* que o actor anamnesicamente produz, o segundo que o teatro se constitui precisamente como alternativa ao *vade mecum internet*, visto que o actor, que desde tempos imemoriais mistura real e virtual, pode (e deve, se bem entendemos o autor) exercitar um olhar crítico sobre a videoesfera (termo de Régis Debray na sua *mediologia*) e as novas tecnologias globalmente consideradas. São observações onde parecem ecoar as práticas de Peter Brook, Valéria Novarina ou Marco Baliani, que suspeitam da chegada dessas tecnologias aos palcos e as vêem como dispersivas, insistindo na re-humanização destes últimos através da simplicidade da presença física do actor. Num texto conclusivo (loc. cit.), e em sintonia com as abordagens mais disfóricas do palco intermedial, Daniel Raichvarg perguntava se, no futuro, ainda conseguiremos chorar, neste teatro que a sociedade tecno-ocidental está a forjar.

Outros autores (Halévy, s.d.), que neste "combate" alinham pela "euforia" tecnológica, têm assumido que, longe de ser ferido ou mortalmente ameaçado pelas TIC, o palco teatral é, pelo contrário, o único espaço que torna possível o usufruto de todas as potencialidades contidas nas "novas tecnologias da representação":

> "Ao mesmo tempo lugar de espectáculo vivo com actores (…) e agenciamento, no espaço, de meios de representação variados, só o palco teatral pode articular a heterogeneidade das inscrições mediáticas tornadas possíveis pela digitalização. A presença humana pode figurar nele de modo directo ou mediatizada. Os sons podem ter ali produzidos em directo, pré-gravados, amplificados (…), modificados (…). As imagens podem passar em diversos suportes (vídeo, diapositivo, cinema, holograma, a três dimensões), serem modificadas em directo, etc. Longe de ser esmagado pelas novas técnicas de representação, o palco teatral é o lugar por excelência onde estas se revelam" .

O mesmo autor (loc. cit.) identifica estes traços de uma "mediologia em acto" em obras como a já citada *House/Lights*, do Wooster Group: actores produzem em palco acções simples, *enquanto* dançarinos, entendidos como metáforas dos seus desejos, atravessam a cena em ambiente de comédia musical, *enquanto* informáticos modificam as vozes dos actores dando-lhes diferentes expressões, *enquanto* extractos de filmes alusivos à acção passam em ecrãs sobre o palco e ecrãs video virtualizam a representação física. Ou, noutro exemplo, duas mulheres presentes em palco são transpostas, por mistura de imagens (câmaras estão a filmá-las) para o interior de um carro, onde aparentemente seguem viagem. Mas efeitos comparáveis podem ser apreciados numa instalação como *Machinations*, de Georges Aperghis, (Festival Agora, 2000), ou em *Pantera imperial* e *Ricardo e Elena*, espectáculos de Carles Santos (Théâtre de l'Odéon, mesmo ano). Acrescenta Halévy, sobre os efeitos narrativos de tais dispositivos:

> "A representação de uma intriga narrativa é substituída pela apresentação de um agenciamento de elementos heterogéneos, por um *dispositivo*, o que provoca uma mudança determinante no funcionamento dramático, renovando com o que os estudos em teatro chamam *dupla enunciação*. (…) É o abandono da dramaturgia a favor de outra forma de gramática teatral: a *dispositivologia*" .

Dispositivologia

Reconceptualizado como plataforma das convergências intermediais que convoca, o palco teatral surge como *chora* regeneradora das artes da cena e do ecrã. Tanto mais que, salvo acidente ou limitações técnicas precisas, qualquer lugar ou espaço pode ser adaptado, pela intervenção de artefactos simples, a palco para as artes de cena, como vimos atrás a propósito, por exemplo, de Hellerau: praça, refeitório, escadaria, quartel, enfermaria ou hospício, claustro e átrio de palácio, orla de bosque. O palco intermedial contemporâneo, o *stage* anglófono e a *scène* francófona nada perderam do *proskenion* grego, da *scæna* latina, da ideia de arena, de *plateau* ou de *tréteau*, apesar de se terem desterritorializado ou voluntariamente exilado. Complicando a nossa semântica, palco e cena são ditos, em francês, pela mesma palavra, o que sempre levou ao duplo sentido das expressões *mise en scène*, *entrer et sortir de scène*, etc.: *a cena é em Tebas*, *em Nova York*, *nas muralhas de*…

Mas o facto de o palco intermedial surgir habitado por objectos tecnológicos que multiplicam a expressão do que nele se faz não significa necessariamente a sua reocupação pela quinquilharia aderecista e pelas máquinas de que Claudel queria libertar-se. Parte da reflexão actual sobre a teatralidade volta, aliás, a referir-se à "sala da iniciação" dos mistérios de Éleusis, onde sacerdotes inventaram e exploraram um quase-teatro solitário do corpo e do ritmo, sagrado e sem espectadores, como que entregues a um perpétuo e hipnótico *ensaio* criativo (cf., entre outros, Paul Foucart, 1914, 1992). Saídos do santuário iniciático, usaram-no depois no ensino dos mistérios, cultivando a *cidadela interior* que ainda influenciou decisivamente o cristianismo dos primeiros séculos. Na distância que separa estes movimentos iniciais e os tragediógrafos atenienses estão contidas pelo menos duas ideias de teatro diacronicamente distintas mas que subsistiram na sincronia: a de um teatro secreto e esotérico, estritamente destinado a iniciandos; e a de um teatro-espectáculo festivo, epifânico e cívico — o dos festivais de Dioniso, celebrados pelo Aristóteles da *Poética*. Ambos subsistem no teatro contemporâneo, no não-intermedial como no intermedial, que continuam a desejar, retomando a expressão de Craig, convocar "mil cenas numa cena".

A diversidade das presenças

AO MESMO TEMPO, PORÉM, é discutível que a actual transfiguração intermedial do palco mude profundamente o que o teatro tem sido na sua longa duração: um *laboratório do humano* que dependeu, historicamente, e em primeiro lugar, do que é feito por um ou mais actores perante um número variável de espectadores. A intermedialização pode alterar o trabalho do actor e a sua recepção, porque à co-presença física do actor e do espectador se acrescentam, via dispositivos de comunicação digital, percepções de presença a que o palco teatral não estava afeito, e que alteram a materialidade do que ele mostra e a maneira de o mostrar. Mas a intermedialização do palco não é, assim, nem a morte do teatro nem a sua ressurreição: é, literalmente, a entrada em cena de tecnologias perceptivas que multiplicam a informação carreada pelo espectáculo, acontecimento ou performance, e que convocam para o palco figurações, sonoridades e procedimentos que tradicionalmente eram vistos como seu "exterior" e agora o habitam por dentro, tornando-o mais auto-referencial. Veremos como Bazin antecipou, a meio do séc. XX, a discussão contemporânea sobre a importância da presença física do actor em cena, ou da co-presença actor-público, alargando-a ao cinema, cujo ecrã é "o contrário" do palco teatral.

Encenação de tecnologias perceptivas

Na era dos *media* digitais, da edição e montagem em tempo real, e na duração útil de um espectáculo, de uma representação, o palco teatral surge como o lugar de convergência onde podem coabitar todas as artes da cena e do ecrã sem ser posta em causa a presença *hic et nunc* que tem sido característica da coisa teatral: a *presença hic et nunc* pode ser física, pode ocorrer num ecrã ou ser meramente sonora, ou ser feita da mistura de todas — ou seja, pode ser real ou virtual/digital. A *presença hic et nunc* não é apenas satisfeita pelo facto de o actor se apresentar fisicamente perante o espectador naquele lugar previsto para o efeito: é também satisfeita por *aquilo* que se decide tornar presente, aqui e agora, nesse lugar previsto para o efeito, seja *aquilo* o que for: actor e figurantes, o público, um filme, som e música, televisão, ligação à internet, holograma, autómato ou *robot*. Apetecível lugar de convergência, portanto: não admira que uma nova geração de pensadores da cena e do palco tenha tornado esse lugar interconexado ou interconexável em objecto de nova reflexão quase escalotógica, entendendo-o como espaço *hipermedia* por excelência, ou, noutra acepção, como intermedial, quer porque ele se oferece *re-mediado* e como átrio multi-usos, quer porque se trata de explorar o que nele pode fazer-se acontecer, exprimindo o quê e com que finalidades, se elas existem. Como dizem os autores de *Mapping Intermediality in Performance* (Bay-Cheng; Kattenbelt; Nelson; Lavender *et al.*, 2010: 46):

> "Os *media* digitais complicam as presunções sobre a presença ao vivo — os *media* do ecrã como o cinema e a televisão; mas juntemos-lhes (...) o dvd, os *smartphones* e os *netbooks*, [que] constroem uma vivência e uma presença medial para além da proximidade física (...). Neste sentido, a presença define-se, não pela proximidade espacial, mas pela proximidade temporal, ou telepresença, que por sua vez se distingue da presença virtual (a consciência de si num ambiente simulado), pelas trocas sociais entre participantes, próprias da telemática. No contexto das redes e dos *media* sociais, a presença é cada vez mais definida pela participação, e não pela presença física partilhada (...). Percepções de presença existem cada vez mais como espaços transicionais entre o vívido e o digital (...)" .

Telepresenças

Sim, actores podem interagir no espaço cénico como os participantes numa videoconferência. Mas não esqueçamos a revolução que constituiu, no séc. XVII e no seguinte, a entrada em cena da grande maquinaria teatral, que redesenhou a ideia de palco, nem a interacção entre actores e autómatos, na mesma época — que a seu modo prenunciaram as actuais intermedialidades.

O "teatro cinematográfico"

EM MATÉRIA de relações entre o cinema e o teatro, Bazin preconizou um itinerário que Bresson (1975) viria a rejeitar liminarmente, com a sua recusa de qualquer colaboração entre um e outro. Já o referimos em capítulos anteriores: Bazin escreveu três textos onde discute as relações entre cinema, teatro e literatura,

pintura, e que devem ser hoje relidos no âmbito dos estudos interartes ou da intermedialidade — porque antecipam de forma premonitória questões recolocadas pelos primeiros como pela segunda: são eles «Pour un Cinéma impur. Défense de l'adaptation», «Théâtre et Cinéma» e «Peinture et Cinéma». Estes textos fazem parte de um conjunto que inclui dois estudos de casos: « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson» e «Le cas Pagnol».

Para Bazin, a "impureza" do cinema é congénita e advém exactamente das suas relações complexas com o teatro, o romance e a novela, e com outras artes. Valorizando as cinematizações de Shakespeare por Laurence Olivier e Orson Welles, bem como a de *Les parents terribles* por Cocteau, Bazin toma posição na querela sobre o "teatro filmado", que marca parte da reflexão crítica da época, defendendo a sua transformação em teatro cinematográfico e distanciando-se da afirmação predominante de que o cinema nada ganha em manter uma relação de dependência com o que foi escrito a pensar em palcos. A sua leitura é mais complexa e matizada, evitando conclusões generalizantes e propondo que cada "adaptação" e cada momento dessa relação sejam avaliados caso a caso. Bazin sabe que está a comparar uma arte com mais de vinte e cinco séculos e outra com pouco mais de meio século, cujos patrimónios, herança e hegemonia sociocultural não podem ser pesados pela mesma balança; e sabe também que, na sua curta vida, o cinema começou por depender pesadamente de adaptações de teatro, depois de ter dependido do circo, do *vaudeville*, da *commedia dell'arte* e da farsa, embora posteriormente o tenha compensado, devolvendo-lhe público por via da excelência de algumas cinematizações de peças teatrais. Essa relação é mais vasta e inclui os efeitos iconológicos do *star system*: Sarah Bernhardt é "agora" Greta Garbo; os "monstros sagrados" emigraram dos palcos para o ecrã, mas os palcos não desdenham ir repescá-los à sua nova pátria de adopção.

Há duas questões centrais e prévias que esses textos abordam e que são particularmente relevantes para a intermedialidade teatral contemporânea: a primeira respeita ao carácter insubstituível da *presença física* e *hic et nunc* do actor como idiossincrática do teatro, e que o cinema "não pode oferecer"; a segunda (que já abordei atrás) diz respeito aos *décors* teatrais e aos seus correspondentes cinematográficos — espaço aberto e natural contra espaço cénico fechado numa arquitectura. Evocarei sumariamente a primeira, dada a sua articulação com as questões que aqui me ocupam:

Bazin cita o clássico *L'essence du théâtre* (1943), de Henri Gouhier, para quem o palco acolhe todas as ilusões mas não pode iludir a presença do comediante. Inversamente, diz Bazin, o cinema acolhe todas as realidades menos a da presença física do actor (p. 150). O que ele quer discutir é precisamente se há ou não *presença* do fotografado ou do filmado, na fotografia ou no filme (é a questão que esteve na origem do iconoclasma de Bizâncio, em tempos de arte paleo-cristã, dada a relevância do ícone, sobretudo do *não feito por mão humana*, como, segundo a tradição cristã, o véu de Verónica e, muito mais tarde, o sudário de Turim). Ele argumenta que a ideia de *presença* de Gouhier, partilhada como lugar comum por toda a crítica teatral do seu tempo, é anterior à fotografia, cuja imagem é o *rasto* (*trace*) deixado pelo próprio objecto, porque o que a câmara capta é "a sua impressão digital luminosa", um seu molde, a sua "identidade (o bilhete de identidade não é concebível senão na era da fotografia)" (p. 151). Apesar do fotógrafo accionar a máquina, esta pode operar sem intervenção humana, e sobretudo a captação da imagem e sua posterior impressão dependem de dispositivos ópticos e químicos. Este argumento antecipa em duas décadas os de Susan Sontag (1977) e de Barthes (1980) sobre a fotografia: Sontag virá a escrever, como vimos atrás, que "enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanação (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura". E Barthes dirá que "uma foto é literalmente uma emanação do seu referente". Eu próprio comentei atrás, nos seguintes termos, esta coincidência definitória:

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

Bazin evoca a morte real de Manolete, filmada na arena, para concluir da necessidade de rediscutir a *presença*, no ecrã, do que é filmado, num novo quadro que torna obsoleto o de Gouhier (p. 152), e que no mínimo será necessário submeter a novas dúvidas, enquanto "filósofos e especialistas de estética" não forem capazes de definir o estatuto da *imago* fotográfica ou cinematográfica:

> "No mínimo, não poderemos opor cinema e teatro apenas com base na noção de presença, sem primeiro descrever o que subsiste no ecrã, e que filósofos e especialistas de estética ainda não conseguiram esclarecer (...). Mesmo na sua acepção clássica, a *presença* não nos parece constituir a essência irredutível do teatro".

Vocação multi-suportes

Bazin profetizou que os críticos de 2050 já não distinguirão uma novela adaptada ao teatro e depois ao cinema como três formas de arte, vendo-a como uma só obra em diversas expressões mediais. Hoje, parte desta diversidade de expressões converge para o mesmo lugar, o palco intermedial. Não se estranha, assim, que os animadores contemporâneos de estudos nestas áreas, como os da *Mixed Cinema Network* (Universidade de Leeds) tomem estes textos de Bazin como referências re-inspiradoras da sua reflexão, como sucedeu na conferência *Impure Cinema: Interdisciplinary and Intercultural Approaches to World Cinema*, na Leeds Art Gallery, em Dezembro de 2010.

O fascínio das tecno-ciências

OBSERVADO de um ponto de vista exterior aos das artes, mas lateralmente atento à relação destas com as novas tecnologias — por exemplo o da sociologia do conhecimento — os palcos e as artes em geral não fazem mais do que reproduzir, a seu modo e nas suas condições próprias de existência, a discussão em torno do "gnosticismo tecnológico" contemporâneo (Hermínio Martins, 1996: 171-196), que promete sucessivos *upgrades* da humanidade resultantes da "computopia" generalizada, mas sobretudo dos progressos da inteligência artificial, das biotecnologias e das tecnologias da reprodução. O progresso nestas áreas comanda a nova edição da crença na mutação acelerada do homem, porque são elas que redesenham as fronteiras da nossa intervenção na ordem natural, desestabilizando ao mesmo tempo éticas e teorias da sociedade muito sedimentadas. Mas, no caso das artes, é muito maior a sua proximidade de outras áreas, as das tecnologias da informação e da comunicação.

As artes, como Luc Ferry (1990) detalhadamente comentou a propósito dos modernismos, têm tendência a produzir uma forma própria de dança em torno dos saltos qualitativos das ciências e das técnicas, mimando as mudanças de paradigma kuhniano de umas e de outras. Não se estranha, assim, que, a seu modo, as artes afanosamente participem, nos seus dialectos e crioulos, das discussões sobre a "reconfiguração do humano" ou a "pós-humanidade" provocadas por uma nova aliança com a mais recente geração de artefactos que tratam a mente humana como um embrião da futura inteligência maquínica (e em fase de ser por esta ultrapassada). Parte do fascínio actual das artes (as da cena e do ecrã entre outras) pela tecnologização das suas práticas dever-se-ia, deste ponto de vista, a esse voo fascinado em torno da luz ofuscante das tecno-ciências: também os cubistas, em seu tempo, pensaram interpretar bem a "quarta dimensão" de que falavam as ciências (Ferry, *op. cit.*: 232-262). E por que razão se esperaria que as artes não manifestassem, em relação às outras técnicas, a *curiositas*, o desejo de desvio transgressivo e de expressão irónica ou crítica, muitas vezes em sintonia com uma *pop culture*, que são parte da sua identidade? Mas outra parte desse fascínio dever-se-á simplesmente à socialização, nas artes e entre os artistas, das "comodidades" oferecidas pelas novas tecnologias aos seus utilizadores.

O "gnosticismo tecnológico" contém, no entanto, uma vertente deceptiva: apesar

dos progressos e conquistas materializados no processo tecnológico da virtualização e da digitalização, o sonho de Descartes, que foi também o de Aristóteles, relativo ao nosso domínio sobre a natureza, não se concretizou senão muito insuficientemente. Não somos hoje, por via das técnicas, mais donos e senhores da natureza, porque elas próprias provocaram, nesta mesma natureza, alterações imprevistas e que violentam a sua *autopoiesis*. Somos — o que é diferente — mais donos e senhores (mais mestres, e também mais escravos) da tecnicização da nossa aventura humana no mundo. Contra todas as expectativas, e também contra todas as aparências, a "realidade de primeira ordem" de Watzlawick (a física, a material, a mais comprovável por observação ou porque lhe tocamos) e o "mundo virtual" pouco se recobriram: tornaram-se, sim, ambos mais fortes e mais autónomos no seu interface. Neste movimento, a quantidade das nossas determinações naturais pouco se alterou (apesar de durarmos mais tempo ligados a máquinas de sobrevivência, e de termos começado a gerar vida em laboratórios); mas passou a conviver com um muito maior número de determinações virtuais. A tecnicização da nossa experiência do mundo foi progressivamente mais ganha pelo virtual, em desfavor da nossa relação com a "realidade", de que a natureza sempre foi a primeira expressão. A maçã de Newton ainda cai da árvore por acção da gravidade, mas nós preferimos tomar conhecimento dessa queda numa bela imagem construída em computador.

Não é por acaso que, no que toca aos palcos, que participam amplamente desta nova virtualização da experiência, se discute hoje quem, neles, vai pesar mais: se o "real" (a corporeidade material dos actores em cena e a sua milenária interacção com os públicos), onde nem tudo é possível, ou o "virtual", incluindo a automação e a relação homem-máquina que ele transporta consigo, e que parece tudo possibilitar (Benasayag, M., entrevistado por Baquiast, J.-P., 2008):

> "No cerne da questão teatral, ponho a questão de saber a que necessidade orgânica responde a existência do teatro (...). Há aqui um problema antropológico, o da relação entre a civilização e o que designamos por real. Creio que o desenvolvimento exponencial do virtual traz consigo uma perigosa evitação do real. No virtual, tudo é possível. Ora, para que uma civilização possa desenvolver-se, ela tem de saber que, na relação com o real, nem tudo é possível (...). Podemos temer que a parte de artificial nos híbridos [que criamos] esmague a corporeidade herdada do humano e do animal tradicional. As possibilidades de proliferação do artificial serão bem maiores do que aquelas de que o biológico disporá. É a grande questão da nossa época: a partir de que momento os ditos enriquecimentos da espécie pelo artificial esmagarão as suas dimensões orgânicas" .

Máquinas humanizadas, inspiradas em nós mas que nos ultrapassam, e que depois nos vencem, mas ficando a sofrer para sempre a nostalgia do humano? Será esse o destino das novas inteligências artificiais? Por esse caminho regressamos ao sotão escurecido onde arrumanos os transcendentais da ficção científica: o Hall do 2001 de Kubrick, os *replicants* de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968), e a sua adaptação por Ridley Scott em *Blade Runner* (1982); os *mimóides* de *Solaris* de Stanisław Lem (1961), ou os da sua adaptação por Andrei Tarkovski (1972) e por Steven Soderbergh (2002); a *Matrix* das agora irmãs Wachowski (1999); ou até, mais remotamente, o dispositivo de *La invencion de Morel*, de Bioy Casares (1940), onde máquinas de gravação e registo guardavam a experiência de pessoas — "emissores vivos" — e lhes sobreviviam, tornando-se simulacros que se reproduzirão na "pós-humanidade". Como diz o protagonista de Bioy Casares, a caminho de se tornar simulacro maquínico de si próprio ou sendo-o já, numa declaração que duplica outra, contida no prólogo de Jorge Luis Borges ao mesmo livro (evocando *Sudden Light* de Dante Gabriel Rossetti: «*I have been here before, / But when or how I cannot tell: / I know the grass beyond the door, / The sweet keen smell, / The sighing sound, the lights around the shore /...*»):

La invención de Morel

> "Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones — físicas, morales — para su defensa: creo que lo protegerán. Aquí estaremos eternamente, aunque mañana nos vayamos, repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos

> en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos" .

Que melhor metáfora do cinema do que o paraíso privado da ilha de Casares, onde dispositivos gravaram para sempre passados que nunca deixarão de ser presentes e futuros?

O dedo real na ferida virtual

MUITOS AUTORES, interpretando os tempos, têm escrito acerca da nova prevalência das imagens e dos ecrãs sobre as escritas e os textos, e acerca da prevalência do virtual globalmente entendido sobre a presença física e factual. Serão decerto tendências fortes, mas o algoritmo que as determina não joga inteiramente a seu favor. Estamos, sim, diante de novos tipos de interacção entre real e virtual, interacção transportada para palcos teatrais re-mediados e invadidos por tecnologia artística e comunicacional, mas onde continuam a ser dominantes a presença e o *hic et nunc* irrepetíveis (que hoje podem ser a um tempo reais, digitais, virtuais). Lateralmente, e não me demorarei nesta referência, isto significa também que estamos muito mais propensos, hoje, a mostrar em palco vidas exibidas como séries de acontecimentos momentâneos e irrepetíveis: entre outros, o sistema dos *media* forneceu-nos a chave necessária a essa nova passagem e os seus *reality shows* mostraram-nos, a seguir às séries televisivas, que o simples facto de respirar pode ser um acontecimento comunicável como drama. Mais do que *representação*, o teatro tornou-se *um modo de vida*.

Retomemos o que de outro modo ficou dito atrás: o que há talvez de mais relevante, para o palco teatral, na nova interacção entre real e virtual, é que não parece garantido que a interacção entre dois actores "presentes aqui-e-agora" seja obrigatoriamente geradora de mais *pathos* do que a interacção entre um actor "presente aqui-e-agora" e a mera imagem, por exemplo hologramática, de outro (ou dele próprio), se um e outra puderem interagir.

A metáfora do sexo virtual, por exemplo via *skype*, em que dois parceiros se excitam um ao outro observando-se voyeuristicamente nos ecrãs dos respectivos computadores, ou até a do mais arcaico telefonema erótico ou obsceno, pago ao minuto como em certas formas de prostituição, é a que melhor desilude, alterando-os, o paradigma e o imperativo da presença física: há, pelo contrário, um fetichismo do virtual e do ausente, já tão bem conhecido do Cocteau de *A voz humana* como do Brecht de *A Judia*, e até um fetichismo do inventado, bem conhecido do Edward Albee de *Quem tem medo de Virginia Wolf*. Ambos radicam na estática e desejosa perplexidade de Maria Madalena diante do túmulo vazio: na ausência do corpo ela *vê* o corpo ressuscitado. À sua maneira, todos os ausentes são ressuscitados que não se mostram, estejam afinal mortos, longe na guerra, perto mas sob prisão, ou "apenas" desaparecidos. E o fantasma da *falta* que eles nos fazem pode gerar cultos — o outro ausente gera cultos, e gosta de se ver substituído por ícones que o figurem. É um território que tem sido explorado por algum teatro para duas personagens: um só actor diante da imagem animada de outro, fantasma ou ectoplasma presente no palco em tamanho natural como num espelho de alfaiate, e com a qual (imagem) seja possível interagir. Tarde ou cedo partilharemos o palco com hologramas animados e respondentes (ou com autómatos inteligentes: veja-se Benasayag e Baquiast, *loc. cit.*). Já hoje, não falta tecnologia para garantir a eficácia do dispositivo. Só não poderemos, como Tomé, pôr o dedo na ferida do holograma para nele crer.

Sabemos, desde Bizâncio e seus iconófilos, que o ícone ameaça sempre tornar-se ídolo, revelando tendencialmente mais força presencial e mais *pathos* do que a *persona* nele figurada. As imagens milagreiras, com quem falamos e a quem nos queixamos, são, ao longo de toda a história cristã e ocidental, maiores que nós. Como disse Didi-Huberman na esteira de Warburg: criámo-las para que mandem em nós. Porque haveria de ser diferente com as imagens digitais ou virtuais trazidas para o palco do teatro? Só a Alice de Lewis Carroll atravessa espelhos sem se magoar, bem o sabemos. Mas aqui não se trata, de momento, de atravessar

nada: o espelho, o ecrã, o ícone bizantino, obscurecido como em Veneza ou luminoso como numa anunciação ou na estrada de Damasco, nunca deixarão de ter sobre nós o poder "sublime" de que os dotámos.

Imersos na transição ansiosa

NO ESTADO ACTUAL das interacções aqui referidas, não se vislumbra que fim visam os palcos, que finalidade perseguem, para além de uma implementação sem quebra das relações maquínicas que a tecnologia suscita. A verdade é que não têm de perseguir qualquer finalidade (os fins e as finalidades estão em crise como os demais valores transcendentais). Basta-lhes garantir a exposicionalidade teatral do que neles se vive em forma de *pathos*. Mas dir-se-ia que esta época é vivida como um grande *episódio* em que estamos imersos, episódio auto-centrado, onde tendemos a fixar mais as árvores do que a floresta. Não perseguindo finalidades, não se orientando teleologicamente, o *episódio* (e o que nele fazemos) não faz parte de uma continuidade ou de um caminho em direcção a..., antes nos surge como coisa em si e que somos convidados a fruir. Não vamos a caminho do fim da história. Como sempre, somos, nesta matéria, mais semelhantes a carpas no seu aquário do que ao salmão que sobe o rio a contra-corrente. Apesar disso, este *episódio*, esta época, são vividos como uma *transição*: as mutações oferecidas ao palco teatral pela convocação das tecnologias perceptivas proporcionam-lhe geometrias variáveis em matéria de formas e de conteúdos, geometrias que tendem a não se fixar, a não se deixar modelar nem modelizar.

Este sentimento de que estamos a viver uma transição é partilhado por todas as artes da cena e do ecrã, a começar pelo cinema, que também ignora o seu destino e formas futuras. A memória conhece as narrativas donde vimos, mas não se adivinha a que porto de abrigo, ou outro, agora chegaremos. E, de novo, a *transição* (filologicamente tão próxima do *transe* e do prefixo *trans-*) é vivida, não como uma passagem garantida de um estado de coisas para outro, mas como uma coisa em si, com as suas virtualidades próprias, tidas como independentes da questão de saber de onde se vem e para onde se vai. Estamos nela mergulhados como crianças no jardim dos baloiços. Como se a ponte que usávamos para atravessar o rio se tivesse tornado, de corredor de passagem, em casa que passámos a habitar — o que muda a poética do seu espaço. Porém, sabe-o a sociologia e sabemo-lo cada um de nós, os estados e as épocas de transição para um patamar incerto ou desconhecido geram *ansiedade*. Estamos, portanto, nela como crianças ansiosas no jardim dos baloiços.

Natural é que o novo *habitus* assim criado instale as suas próprias rotinas e paixões. Mas ao mesmo tempo este grande episódio transicional auto-centrado e vivido em ansiedade propicia uma discursividade oracular e pouco fundamentada sobre si mesmo: é característico da transição o fraco discernimento do que a envolve. Serão de esperar, sobre a transição, discursos proféticos, salvíficos, clinicamente discutíveis, insuficentemente argumentados, como num regresso às afasias beckettianas? E que significará a eventualidade de ainda não termos saído do paradigma beckettiano? Perante a impotência para interpretar e esclarecer o sentido da transição ansiosa, crescem a *acedia* e a melancolia. O discurso sobre ela torna-se, deste modo, impressionista, predominantemente aforístico, ou ganha as tonalidades confusas das opiniões mal fundadas, porque precisamente lhe falta visão programática, antecipação do fim da história e o desejo de combate que sempre as acompanha. Também nesta matéria nos tornámos em *unreliable narrators* da experiência que vivemos.

As artes que os gregos clássicos mais prezavam — eles, com quem, mal ou bem, tanto aprendemos a pensar — eram as que partilhavam com a natureza a actividade geradora desta última, ajudando-a a fazer o que ela não faria sozinha: a medicina, a agricultura, a ginástica, a política (Platão, *Leis*: 889d). Eis o que ainda hoje explica o nosso fascínio perante a inteligência artificial, as biotecnologias e as tecnologias da reprodução que atrás referíamos, à luz do "gnosticismo tecnológico" comentado por Hermínio Martins. Depois, a um nível mais baixo e mais tardio (Gil, 1990: 367), a arte fez surgir *simulacros* (os da pintura e da música, por exemplo),

divertimentos que em nada participam da "realidade verdadeira" de Platão. Aristóteles retrabalhou, na *Física* e na *Poética*, a distinção platónica entre natural e artificial, insistindo em que toda a arte mima a natureza: *téknê mimètai tèn physin*. De facto, como se lê desde as primeiras linhas da *Poética*, a *mimesis* não é apenas característica dos *eikonopoios* (pintores miméticos), mas também dos tragediógrafos e de todo o teatro. A filosofia moderna de Hume (a do *Treatise* de 1739–1740) viria a redesenhar esta concepção, propondo uma nova descrição da percepção do real, e como que suspendendo a ideia de *mimesis*:

> "O princípio fundamental da filosofia moderna é a opinião relativa às cores, aos sons, aos sabores, ao calor e ao frio, a saber, que são apenas impressões no espírito, derivadas da acção dos objectos exteriores, e sem qualquer semelhança com as qualidades dos objectos".

Mais perto de nós, a partir de Baudelaire e de Mallarmé (embora herdando da tradição romântica), a artificialidade da arte "absolutamente moderna" de Rimbaud passou radicar-se na auto-referencialidade e na rejeição dos referentes externos: a *mimesis* platónica e aristotélica foi posta em crise por todos os modernismos, sem no entanto se desvanecer, e até hoje: é verdade que as maquetas numéricas de objectos tridimensionais produzidas por computador resultam de cálculo e de programação que substituem a *mimesis* do *eikonopoios*; mas, como dizem os teóricos da remediação (Bolter e Grusin, 1999), a cópia fiel do real (*immediacy*) e as figurações auto-referenciais (*remediation*) coexistem nos *media* actuais como duas teleologias que não se anulam uma à outra, antes remetem uma para a outra como numa *mise en abîme* concebida por um relojoeiro suiço. No teatro, a auto-referencialidade é determinada pela imediaticidade da experiência partilhada, *hic et nunc*, de um acontecimento efémero que envolve actores e o seu público. O cinema perpetua as gravações da ilha de Casares, *la invención de Morel*. O que há de novo nos palcos teatrais é o *pathos* gerado pela nova especularidade e pela nova interacção com a presença virtual ou digital de entes e de coisas que, como os actores e o público, são convocadas para o interior da cena, determinando a nova experiência do acontecimento teatral. ■

Anexo 1: Excursus em tempestade

A PROPÓSITO da nova tecnicidade do teatro e do cinema da era da convergência digital, dos saberes que ela exige e da sua aprendizagem teórico-prática, justifica-se que entremos em guerra contra uma avaliação economicista recorrente, que menospreza o ensino superior artístico no âmbito de uma pretensa re-hierarquização das áreas e disciplinas dos sistemas formais de ensino. Com efeito, irritado por certa leitura de que já darei conta e, talvez por isso, propenso a glosar uma relíquia marxista — "um espectro paira sobre a Europa..." — direi, a terminar, que um espectro ameaça as artes, e talvez as artes da cena em especial: o espectro da *O-Ring theory of economic development* e dos seus efeitos sociais, que repõe a questão de saber que relação existe entre o devir contemporâneo da economia e das sociedades e o devir, no seu seio, das artes e das culturas. Como vê o pensamento económico e gestionário um conjunto de práticas artísticas e modos de vida que insistem e insistirão no projecto desviante de serem dádiva gratuita e perturbadora, *potlatch* e consumação?

The O-Ring Theory

Entre os muitos autores indirectamente visados pelas críticas de Viviane Forrester no seu livro *L'horreur économique* (1996), estaria decerto — não fora o anacronismo — Daniel Cohen, defensor da globalização e autor de *Richesse du monde, pauvretés des nations* (1997). Aqui, Cohen refere, para explicar como a produção assistida por computadores mudou a realidade social, um curto ensaio (Kremer, 1993: 551-575), «The O-Ring theory of economic development». *O-Ring* é a designação do anel tórico de junção patenteado nos EUA em 1937 (uma peça simples e tradicionalmente fiável), cuja disfunção provocou a tragédia do vai-vem

espacial Challenger em 1986. Kremer extrai deste caso a lição de que, numa cadeia de produção altamente exigente e sofisticada, a mais mínima disfunção de uma componente menor pode pôr catastroficamente em causa todo o investimento e o seu resultado. Por outras palavras, projectos difíceis de implementar requerem equipas de competências elevadas e homogéneas, e componentes inteiramente fiáveis. Diz Kremer que não foi por acaso que Charlie Parker e Dizzy Gillespie, entre outros, trabalharam juntos, como também não é por acaso que as melhores firmas de advogados contratam as melhores secretárias: este fenómeno de emparelhamento dos maiores talentos significa, diz Cohen na esteira de Kremer, que os melhores se procuram uns aos outros, como também os medíocres se atraem entre si. E isto, na perspectiva de ambos os autores, tanto vale para as artes como para o mundo do trabalho, onde, hoje, pequenas diferenças entre performances individuais podem dar origem a grandes diferenças salariais: um informático contratado pela NASA para trabalhar no projecto espacial será incomparavelmente mais bem pago do que outro que faz "praticamente o mesmo trabalho" numa cadeia de supermercados.

Eis um conjunto de considerações que aceitamos tornar extensível às exigências das práticas artísticas em geral, e às que lidam com equipas e com tecnologias sofisticadas em particular. De resto, todas as artes que resultam de um trabalho colectivo — como é maioritariamente o caso nas da cena e do ecrã — sempre exigiram a partilha e a articulação de elevadas competências *inter pares* e estão habituadas a evitar que um pormenor as inviabilize ou desacredite. Mas a *O-Ring theory* e as suas selectividades também atingem a ideia de comunidade solidária e de escola: no ensino secundário francês, por exemplo, os liceus que procuram destacar-se pela excelência do seu ensino abandonaram a antiga composição heterógena e igualitária das turmas em favor de uma hierarquia que privilegia as *classes européennes*, elitistas, que oferecem mais e melhores competências aos alunos. Eis como Cohen descreve o fenómeno (loc. cit., p. 89) — e é aqui que a sua exposição adquire o valor de uma agressão inesperada às artes e ao ensino artístico:

> "Estas hierarquias constroem-se em função de opções que vão desde as prestigiosas 'turmas europeias' ['*classes européennes*' no original, n. a.] até às de 'música' ou 'teatro'. Está tudo dito. À imagem da fábrica fordista, a escola pública sofre o efeito paradoxal da escolarização de massa: torna-se mais segmentada e por isso, (…) vector de novas desigualdades".

Estará, de facto, "tudo dito"? O que é curioso é que Cohen pertence, decerto, à elite que considera Beethoven e Shakespeare (mas talvez não John Cage e Beckett) grandes génios da humanidade. Um pouco adiante, e a propósito das "mundializações" em curso, diz ele, aliás (p. 98), homenageando o criador do Teatro Nacional Popular de Villeurbanne, entretanto falecido:

> "Interrogado sobre o papel do teatro numa sociedade repleta de imagens vindas do mundo inteiro, Roger Planchon respondia recentemente que tal papel sairia, (…) não diminuído, mas reforçado pela 'mundialização', porque só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores. (…) A brutal abertura das nossas sociedades a um mundo mais 'vasto' provoca (…) uma procura de relações sociais mais próximas".

Cohen parece aderir à resposta de Planchon — "só o teatro consegue manter a proximidade humana entre uma obra e os seus espectadores". Mas em que ficamos? Ou bem o ensino artístico é avaliado pelo "horror económico" como a cloaca do sistema, *last chance saloon* antes da travessia do deserto, onde os menos qualificados podem obter saberes práticos oferecidos por sucedâneos dos desvalorizados cursos de especialização tecnológica; ou bem o mesmo "horror económico" o reconhece como o lugar de onde emergem, por vezes, grandes génios da humanidade, mentores e garantes da proximidade salvífica entre humanos da era pós-humana. Parece absurdo que tal ensino seja avaliado simultaneamente das duas formas. Para admitir as duas ao mesmo tempo é necessário sustentar sobre ele um discurso baseado em *dissoi logoi*, em argumentos mercenários, onde se diz impunemente uma coisa e o seu contrário. E quanto aos génios, não se amplie a falácia: bem sabem todos os ensinos que eles tendem a dar-se mal nas escolas, quer

a sua genialidade seja matemática, quer artística, e quer estejam inscritos nas "classes européennes", em "música" ou em "teatro". Seja como for, Cohen não parece saber o que seja uma aula de instrumento no último ano de uma licenciatura em música, onde só há um professor e um aluno, nem o ensaio final de um espectáculo numa licenciatura em dança ou em teatro, nem a recta final da pós-produção de um filme no último semestre de uma licenciatura em cinema. Não imagina o grau de exigência a que tais alunos estão sujeitos, nem de que são feitas as provas que lhes podem abrir as portas da profissionalização. Ele crê que tais exercícios são excrementiais, quando comparados com os das *classes européennes* do liceu francês: perigosa ignorância, mentora de um erro de avaliação resultante de um preconceito ideológico risível. O patético da avaliação de Cohen, que se encosta a Kremer para se sustentar, é que, na lógica compreensível mas socialmente perversa das *classes européennes*, o ensino das artes, como os outros, também aprendeu historicamente a defender-se, também aprendeu a requerer para si a excelência e a ser *classista*, e fê-lo com frequência ao longo dos tempos modernos, quer antes quer depois da aclamação da *US Constitution* de 1787 e da *Constituante* de 1789, tornando-se ele próprio selectivo e exclusivista — um modelo que ultrapassámos e a que não desejamos regressar. É difícil admitir que o "horror económico" e a obsessão gestionária venham, um dia, a ser benvindos no ensino superior artístico.

Outra coisa é o facto de Charlie Parker e Dizzy Gillespie se procurarem para tocar juntos, para além das escolas e das *classes* que frequentaram ou não. Talvez Cohen pudesse ter entendido este facto elementar, se pelo menos tivesse relanceado as biografias dos dois músicos, quanto mais não fosse em meros textos de divulgação. Mais antiga e pelo menos tão fiável quanto a *O-Ring Theory* é a evidência, já avançada por Voltaire na sua correspondência de 1760, de que *les beaux esprits se rencontrent*. As afinidades electivas não dependem, nem da coincidência de histórias de vida, nem da concepção dos seres humanos como decalcomanias uns dos outros. Só poderes totalitários continuam a acreditar que, para sermos genuinamente felizes e performativos, devemos procurar consortes na nossa seita, na nossa escola ou no nosso partido. Cohen julgar-se-á decerto movido pelas melhores intenções. Mas é apenas mais um paladino do "horror económimo", que ignora a realidade do mundo que o contradiz. Parafraseando Kubrick, ele vive, como os da sua turma, *Eyes Wide Shut*. ■

Notas

1. «*L'Annonce faite à Marie* de M. Paul Claudel au théâtre allemand d'Hellerau », in *Comoedia*, Paris, 4 de Outubro de 1913, cit. em Anne Pellois, loc.cit.

2. Carta de Claudel para Lugné-Poe, de 11 de Julho 1913, in Paul Claudel, *Claudel homme de théâtre: Correspondance avec Lugné-Poe(1910-1928)*, Paris: Gallimard, Cahiers Paul Claudel 5,1964, pp.122-123, em Anne Pellois, loc. cit.

10 Cinema e estudos interartes

> "A história da arte cinematográfica é frequentemente tratada como história da sua emancipação dos modelos teatrais".
>
> Susan Sontag, «Teatro e filme», 1966

É CÉLEBRE A RUPTURA RADICAL defendida por Bresson, nas suas *Notes sur le cinématographe* (1975) entre a arte dos filmes e a do teatro: "Não há casamento entre teatro e cinematógrafo sem extermínio dos dois". De tal modo que preferiu separar-se da própria palavra *cinema*, que lhe parecia irreversivelmente ligada à representação teatral, ao *star system* e à indústria, regressando à designação inicial da invenção dos Lumière. Para afirmar a sua autonomia, o *cinématographe* não devia usar "nem actores, nem direcção de actores, nem papéis, nem estudo de papéis, nem *mise en scène*"; em vez de *actores* e do seu "terrível hábito do teatro", os filmes usariam "*modelos* encontrados na vida real", para dar às personagens a possibilidade de *ser* em vez de *parecer*. O tom da ruptura, cem vezes repetida ao longo do seu livrinho, é dado pelo desdém com que o autor se refere às "mascaradas expressionistas" da Falconetti (em *A Paixão de Jeanne d'Arc*, de Dreyer) e pela resposta que lhes deu no seu *O processo de Jeanne d'Arc*. E o tempo não amaciou a intempestividade de Bresson, que ele tornou extensiva a outras artes:

> "A verdade do cinematógrafo não pode ser a verdade do teatro, nem a verdade do romance, nem a verdade da pintura. O que o cinematógrafo consegue com os meios que lhe são próprios não pode ser o que o teatro, o romance, a pintura conseguem com os seus meios próprios".

Também Susan Sontag (1966) escreveu sobre as antinomias entre teatro e filme, quer a partir da reflexão de Panofsky (de 1934, reescrita em 1956), quer evocando a experiência de dramaturgos como Artaud, que em 1924 considerara que o cinema tornara o teatro "obsoleto", mas que, com o advento do filme sonoro voltou a preferir o palco ao ecrã.

Mesmo quando mitigada, a radicalidade dos defensores da autonomia do cinema, incluindo os mais abertos à *ekphrasis* e à "ansiedade de influências", é ainda hoje sobretudo bressoniana — as *Notes sur le cinématographe* e os seus aforismos doutrinários são um dos evangelhos tardios do cinema moderno. Depois de Bresson, porém, muitos cineastas que subscreveriam boa parte das suas *Notes* regressaram a uma ideia da arte dos filmes mais próxima da de Canudo, sublinhando o seu valor de síntese. Eis o que diziam em 1985 os bressonianos António Reis e Margarida Cordeiro, por exemplo (cf. entrevista em anexos finais):

> "O cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes; resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas".

Por sua vez Godard, nas suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) herda directamente de Bresson, dizendo, desde o seu segmento de abertura, que sabemos bem o que é o teatro mas ainda sabemos muito pouco, até hoje, o que é o

cinématographe, o que são as suas potencialidades. E Greenaway aponta no mesmo sentido, queixando-se de que os filmes são demasiadas vezes "livros ilustrados" (cf., *supra*, *Filmes que filosofam*). Mas as relações entre cinema e teatro, cinema e literatura, que Bazin também discutiu e Susan Sontag re-comentou no seu «Teatro e Filme» (1966), já tinham atravessado os anos 20 e 30 do séc. XX em torno do fim do *mudo*, da temida teatralização do cinema e da ameaça do filme falado, que ia retirar autonomia ao *cinématographe*.

O cinema ingurgitou e digeriu tudo o que pôde dos dispositivos e das artes que o precederam. Primeiro a pantomina, as sombras chinesas, o *cabaret* e o *vaudeville*, o teatro. Depois a música, mesmo no tempo do mudo, trazendo-a para a sala de projecção, ela própria concebida como um sucedâneo da arquitectura feita para a ópera e para o teatro. Mais tarde a gravação de som em banda magnética — de novo a música, ora feita para ele por medida ora reaplicada aos filmes, mas trazendo com ela todo o *bruitage* e os diálogos e misturando-os como já a rádio fazia. E também incorporou nos filmes a escrita manual e tipográfica (pense-se nos filmes epistolográficos e diarísticos, nas páginas de livros filmadas para serem lidas no ecrã, nos intertítulos do mudo e nos letrismos de Godard), a publicidade e as artes gráficas, a pintura e a escultura, a fotografia e os hologramas, a banda desenhada, o vitral, os cenários da ópera e do teatro e as coreografias da dança, as páginas dos jornais e revistas, a arquitectura e o urbanismo.

Em textos precedentes abordei sumariamente estas questões: os filmes canibalizaram e re-mediatizaram (ou *re-mediaram*, Bolter e Grusin, 1999) todos os suportes das restantes artes e artesanias e toda a comunicação dos *media*, convertendo-os ao ecrã — uma reconversão à bidimensionalidade que por vezes pôs em causa a profundidade de campo herdada da perspectiva do *Quattrocento*.

Uma *ars combinatoria*

O cinema é certamente um *media* ao longo de cuja história teve lugar um número exorbitante de ocorrências, operações, construções ou acontecimentos intermediais e interartes, apreciáveis na variedade de interacções em que se envolveu com outros *media* (e outras artes). Mas esse facto não o define "ontologicamente" como uma arte intermedial. Define-o, sim, como uma *ars combinatoria* ou como um *media* que sempre se apresentou como lugar de confluência e de fusão de elementos oriundos de outros *media* e de outras artes, ora por necessidade técnica de remediar e reciclar experiências alheias, ora devido à "ansiedade de influências" (Bloom, 1973) que o acompanhou ao longo de toda a sua história.

A entrada dos *Estudos Interartes* nos *Estudos em Cinema* é fácil de entender: para usar os termos de Bloom, o cinema sempre viveu "ansiedades de influência"; a relevância da sua relação com as outras artes está patente em toda a sua história e inscrita no *corpus* de muitos filmes. Anteriores à dimensão intermedial, que, em princípio, põe sempre em jogo a interpenetração de dois ou mais *media* no surgimento de um objecto novo, os *Estudos Interartes* ocupam-se, de modo predominantemente interdisciplinar, das relações, interdependências e inter-influências entre artes tradicionalmente autónomas, mas que a modernidade aproximou — e a actual convergência digital acelerou, suscitando novas formas e figurações (1).

Os primitivos

PARA FAZER CINEMA, é pelo menos tão relevante conhecer o que ele *faz* como o que ele *fez*. Conhecer o que ele fez é apropriarmo-nos das formas que ele produziu ou criou, perceber que objectivos perseguiu ao criá-las, por que o fez e como o fez. A literacia cinematográfica depende da nossa simpatia por linhagens de autores, técnicas e modos de produção de que nos tornámos íntimos e que alimentam uma *poética* e uma *poetologia*. Diferentemente, conhecer o que ele faz (o que ele "pode" ou "deve" fazer) tem sobretudo significado continuar a propor definições ontológicas do que ele "é" ou "deve ser", muitas vezes recusando a diversidade das formas que o seu dispositivo propiciou. Conhecer o que ele "faz" tem igualmente significado propor normas de figuração (pense-se, por exemplo, entre cem outros exemplos possíveis, no manifesto do *Dogma 95*), esquecendo, muitas vezes, que tais normas estão sempre ligadas a modos de produção, a novas ou velhas

convenções que sedimentam códigos e gramáticas, e às mutações técnicas do dispositivo cinemático (a *nouvelle vague francesa* não teria existido sem a câmara ao ombro e o som directo).

Nesta perspectiva, o regresso ao estudo do cinema primitivo e da sua época — as experiências do *kinetoscópio* (Edison, 1890), da *Hale's Tour* (William Keefe, 1903), do *cineorama* (Raul Grimoin-Sanson, 1889) — a revisitação do "cinema de atracções" e do "cinema narrativo" nascente, a consideração da diversidade dos ecrãs e dos sistemas de projecção propostos desde muito cedo, têm permitido compreender a variedade de meios de que a experiência cinemática procurou dotar-se desde o seu início, independentemente do facto do filme narrativo, com uma duração padronizada e modelizada pelo dispositivo comercial (que, por sua vez, o propulsionou), se ter tornado a sua forma dominante. André Parente (2007: 17,18) chamou a atenção para a importância de experiências imersivas como o do *panorama*, invocando exemplos de 1900 para os relacionar com a imersão contemporânea oferecida pela realidade virtual e por instalações multimedia:

O *Mareorama* e o *Photorama* de 1900

> "Em 1900, na Exposição Universal de Paris foram apresentadas duas instalações panorâmicas notáveis. Com o *Mareorama*, o espectador viajava nos mares de Marselha, Yokohama, Nápoles, Ceilão, Singapura e China. A plataforma simulava um navio transatlântico com 70 metros de comprimento, com capacidade para acolher até 600 pessoas, que repousava sobre um sistema de suspensão, o qual simulava o balanço das ondas. [E] os irmãos Lumière apresentaram o *Photorama*, sistema de projeção de imagens fotográficas de 360 graus em rotundas panorâmicas de 20 metros de diâmetro por 10 metros de altura (...). O curioso é que, entre 1900 e 1906, os irmãos Lumière tenham investido mais esforços na comercialização do *Photorama* no que na do *Cinematógrapho*. Isto demonstra que os irmãos Lumière eram sensíveis não apenas à inovação tecnológica, mas também à criação de novos dispositivos de projeção. A imersão implementada pelo *Mareorama* e o *Photorama* fazem do *Panorama* o ponto nodal do desenvolvimento posterior do cinema imersivo (...), dos parques temáticos, dos atuais sistemas de realidade virtual e das instalações multimedia".

Também nesta perspectiva, é relevante perceber que os actuais "efeitos especiais", cada vez mais digitalmente produzidos no cinema narrativo dominante, são a continuação, pelos meios técnicos disponíveis, do "cinema de atracções" que precedeu o "cinema narrativo". Ou seja, o cinema narrativo dominante nunca prescindiu de incorporar em si o cinema de atracções: pelo contrário, depende dele para se auto-sustentar. Do mesmo modo, é o cinema narrativo dominante que mais precisa da 3D contemporânea, para garantir a permanência da sua representação "transparente" e "imediatista" do real (a *immediacy* de Bolter e Grusin, o "novo" realismo de Manovitch), e a permanência da ilusão imersiva de que o real e a sua imagem são uma e a mesma coisa — a permanência da *willing suspension of desbelief* que Coleridge descreveu.

Se queremos saber o que o cinema *é* capaz de fazer, mais vale, portanto, saber o que ele *foi sendo* capaz de fazer. E a esta luz poderemos dizer, por exemplo, baseados na sua experiência, que o cinema *figura* (terceira pessoa do presente do indicativo do verbo figurar: eu *figuro*, tu *figuras*, ele *figura*...). E que as suas figurações, ou são cenas-fulgor, ou se condenam à irrelevância. Ao figurar, ele cria situações. Mas essas situações são, elas próprias, figuras. Dar a ver figuras resulta de um trabalho de facialização: todos os seres, entes e coisas filmados pelo cinema ganham o rosto que o cineasta lhes dá — pessoas, animais, plantas, objectos, espaços, tempos, sons. Pôr em cena é assim e antes de mais, figurar. E figurar é atribuir aos seres, entes, coisas, etc., uma hecceidade estética — desvelá-los numa determinada forma, como entenderam os gregos clássicos, muito depois a *gestalt* e ainda o cognitivismo. Um passo mais (mas esse passo é meramente semântico) e diremos que o cinema *transfigura* o que filma, no sentido da transfiguração religiosa, e que o objectivo dessa transfiguração é dar a ver um real "novo", pela apresentação de um perfil da realidade até agora encoberto. Se não fascinar, essa transfiguração condena-se à irrelevância.

O objectivo da figuração é produzir afectos — um objectivo perseguido por meios estéticos e técnicos e que o cinema herdou da pintura e da fotografia, por um lado, e das artes da cena, por outro. Ao figurar, ao transfigurar o que filma, o cinema produz uma atmosferização específica dos seres, entes, coisas filmados: as suas imagens e sons mudam o regime ecológico do real filmado, dando-o a ver num novo perfil formal da sua imanência. A percepção do real transfigurado pelo cinema, como pela pintura icónica ou pela fotografia, ou pelas artes da cena, oferece um conhecimento afectivo desse real transfigurado. E o instrumento dessa cognição afectiva é a percepção e as sensações que a acompanham. Quando os filmes deixam de perseguir estes objectivos, tornam-se irrelevantes.

O olhar da câmara — o que ela enquadra, o modo como se movimenta ou fica quieta, o que capta da figuração construída, o modo como se relaciona com as formas, a luz e a sombra, as cores, o som dos seres e das coisas que filma — é a parte do dispositivo cinematográfico que mais depende da articulação entre realizador e director de fotografia ou operador de câmara, e que herda da *camera obscura* e de todos os antecessores do *cinématographe* dos Lumière. Mas o dispositivo cinematográfico é mais complexo do que o "simples" jogo da captação: inclui o tratamento das imagens e sons em pós-produção, e depois o visionamento do produto final em deteminadas condições "ecológicas" (a tradicional sala de cinema escurecida, espaços públicos à luz do dia, *drive-ins* nocturnos, sala doméstica, ecrã do computador pessoal), além de também ser definido pelo *habitus* da posição do *spectator* e da sua situação psicológica enquanto tal. Assim entendido, o dispositivo cinematográfico tem variado em função da evolução tecnológica da produção e exibição dos filmes, da "ecologia" da sua recepção e consumo cultural e das mutações provocadas por ambas as coisas na definição da postura do *spectator*.

Early Cinema: Space, Frame, Narrative

Hoje existe, nas áreas dos *film studies*, dos estudos interartes e da intermedialidade, um renovado interesse pelo cinema primitivo, porventura relançado por Elsaesser e Barker (1990), num livro organizado na perspectiva de uma "arqueologia dos media" (*Early Cinema: Space, Frame, Narrative*) e repleto de referências à teatralidade do novo *medium* e à fusão, no seu seio, de elementos oriundos de todas as artes de cena que dominavam o *habitus* do espectáculo nos seus primeiros anos. Já na segunda metade da década de 90 do séc. XIX, exibidores organizavam espectáculos de modo a que os filmes fossem acompanhados de narração oral, música e som: nos *talking films* da época, os diálogos eram garantidos por actores atrás do ecrã e os anos seguintes foram dominados pela figura dos *showmen* itinerantes, que garantiam esses mesmos complementos e tinham muitas vezes começado por ser patrões ou membros de trupes de teatro itinerante, na maioria dos casos negócios familiares (Chanan, *loc. cit.*: 174-188).

A renovação deste interesse pelo cinema primitivo articula-se com o que Catherine Russell (2002) chamou "historiografia paraláxica" (*parallax historiography*), porque, no final do séc. XX, as tecnologias digitais dos novos *media* propiciaram uma série de *passagens* (no sentido benjaminiano) para o re-estudo do cinema primitivo, propondo paralelismos entre um e outros em matéria de relacionamento com os *media* anteriores, em matéria de invenção e prática de procedimentos técnicos, em matéria de não-linearidade dos progressos. Por exemplo, o cinema "de atracções" tal como descrito por Tom Gunning (*loc. cit.*: 1990) coexistiu longamente com o cinema "narrativo" que ia tornar-se no paradigma dominante — convidando, assim, a que os novos *media* de hoje sejam examinados à luz, comparativa, do que caracterizou o nascimento e a institucionalização do cinema, cem anos antes.

«Un média naît toujours deux fois»

MAIS GENERICAMENTE CONSIDERADA, esta leitura dos primeiros anos do cinema está em sintonia com o que André Gaudreault e Philippe Marion (1999) escreveram em «Un média naît toujours deux fois», que atrás citei a propósito das relações entre o cinema e as intermedialidades: estudando o nascimento do cinema (entendido como *media*), eles põem em evidência uma fase inicial, fracamente identitária,

onde o novo dispositivo é sobretudo suporte e veículo para outros *media* que o precederam e que dominavam o gosto e o *habitus* da época. O cinema apropriou-se deles, aprendendo com eles e *remediando-os*. Esses *media* são, para estes autores, a fotografia, obviamente, mas também o circo, o mimo, a comédia e a farsa, a pantomina — estas últimas, elas próprias remediações da antiga *commedia dell'arte* — o que deu origem ao cinema "de atracções" de que fala Gunning, destinado a conviver com as primeiras adaptações maciças de peças de teatro, romances e novelas que tinham obtido legitimação prévia no mercado do gosto, da cultura e do espectáculo — gosto formatado por *séries culturais* maioritariamente aceites.

Numa segunda fase de maior autonomização do novo *media*, que conduz ao seu reconhecimento social e à sua institucionalização, acarretando mais meios de financiamento das suas produções, os seus conteúdos e formas próprias já consubstancializam uma 'gramática' ou um *modus faciendi* cinematográficos que estão socializados, geram uma recepção específica com a sua literacia própria e permitem-lhe rivalizar, enquanto espectáculo, com os *media* que ele canibalizou ou com os que, antes dele, dominavam o mercado. O artigo de Gaudreault e Marion é, assim, um típico exercício de história intermedial, ou de reescrita, pela intermedialidade, da história dos *media*. O que aqui saliento é que é do *cinema-enquanto-media* que eles partem para a proposta de uma teoria geral sobre o nascimento de qualquer *media*. Anote-se, no entanto, o que sobre estas matérias escrevia, três anos antes, Jürgen E Müller (1996: 47), sustentando que o cinema "foi intermedial" desde o seu surgimento, mas por razões diferentes das apresentadas por Gaudreault e Marion (e aproximáveis das de Chanan), embora complementares:

> "O cinema não é híbrido nem intermedial por ter trazido os seus precursores para dentro de si próprio (como pensava McLuhan), mas porque desde os seus momentos iniciais encontramos interacções e interferências mediais a quase todos os níveis. As suas condições técnicas, as circunstâncias das suas apresentações e as suas estruturas estéticas estiveram sempre marcadas por estas interacções".

Na euforia dos primeiros anos do cinema e do início da sua institucionalização, foram muitos os autores que puseram em evidência a confluência interartes no novo *medium*: Canudo (1911) disse que ele seria "pintura e escultura desenvolvendo-se no tempo", "artes plásticas em movimento"; Münsterberg (1916) referiu-se-lhe como *photoplay* e Lindsay (1915) propôs uma tipologia destas *photoplays*, que seriam "escultura em movimento", "pintura em movimento", "arquitectura em movimento". Apologias como estas acompanharam, como cumes poéticos entusiasmados, décadas da história do cinema. Uma vez institucionalizado e conquistada a sua posição de *media* dominante ou hegemónico ao longo de dois terços do séc. XX, o cinema não poderia deixar de vir a ser objecto de numerosas dissidências, contradições internas e crises de identidade, até que outros *media* (designadamente a televisão, o vídeo e a convergência digital, começaram, por sua vez, a remediá-lo e a induzir nele vectores de hibridação. Hoje, a inter-relação entre cinema, televisão, *computer graphics*, hipermedia e jogos digitais tornou-se mais evidente, como parte de uma "cultura de convergência" recentemente tematizada (Jenkins, 2006), e que sugere uma nova *aisthesis*, característica de uma nova *koinê*. A comunidade de investigação em intermedialidades é unânime em considerar que o cinema é geneticamente *um media particularmente intermedia* e recorda, a cada passo, na esteira de Jürgens, Gaudreault e Marion, Jost, que ele remediou desde o seu nascimento parte dos conteúdos de *media* precedentes, e que trinta anos depois já lidava, não apenas com imagens e legendas, mas com a palavra e a música incorporadas no seu suporte material — a película.

Pintura e cinema em Bazin

CHAMEI, ACIMA, a atenção para os escritos de André Bazin «Pour un cinéma impur», «Théâtre et cinéma» e «Peinture et cinéma», por se tratar de um autor a que tanta ontologia do cinema hoje continua a regressar, sendo que estes seus textos antecipam em quatro décadas o surgimento da intermedialidade na reflexão sobre o cinema, e que, entendendo-se embora a si próprios como parte de uma

reflexão sobre a *identidade* do cinema, são, ao mesmo tempo, exercícios aplicados de estudos interartes (claro que Bazin não se refere, neles, nem à intermedialidade, que não é sua contemporânea, nem à tradição britânica e norte-americana dos *interarts studies*, que ele devia considerar mais próximos das literaturas comparadas e das artes plásticas). O que estes textos de Bazin têm de mais relevante para o que nos ocupa aqui é que o autor, ao contrário de muitos bazinianos que precisarão de o reler melhor, salienta a importância histórica e estratégica, para o cinema, de uma relação aberta e exigente com outras artes, estudando-as para as *remediar* (claro que Bazin também não se refere à remediação), e desautoriza a crítica, corrente no seu tempo (que é o de Sadoul), ao *théâtre filmé*, pedindo que ele se transforme, adquirindo mais competências, em *théâtre cinématographique* — e aprendendo com o que fizeram os seus contemporâneos Laurence Olivier, Orson Welles e Jean Cocteau, e viria, mais tarde, a ser feito por Ingmar Bergman, pelo *neue kino* alemão e tantos outros.

O *Van Gogh* de Alain Resnais

Em «Peinture et cinéma», comentando as curtas metragens de Hemmer, o *Van Gogh* (1948) e o *Guernica* (1950) de Alain Resnais, entre outros filmes, Bazin segue a mesma estratégia de «Pour un cinéma impur» e dos seus outros textos do tipo «Cinéma et… »: ataca os preconceitos sobre a interacção e inter-influências entre o cinema e outras artes, defende maior proximidade entre o primeiro e as segundas, analisa casos para apoiar a sua argumentação. A Bazin é particularmente cara a autonomia da *démarche* cinematográfica de Resnais perante a obra de Van Gogh. Diz ele, numa passagem que me parece particularmente relevante para o tema do presente texto:

> "O realizador pôde tratar o conjunto da obra do pintor como um único e imenso quadro, diante do qual a movimentação da câmara é tão livre como em qualquer outro documentário. Da 'rua de Arles' 'penetramos' pela janela na 'casa' de Van Gogh, aproximamo-nos da cama do édredon vermelho. Resnais nem hesita em fazer um 'contra-campo' de uma velha camponesa holandesa que entra na casa".

Imagens de *Van Gogh*, de Alain Resnais, preto e branco, 1948 (fotogramas reenquadrados do filme).

Ou seja, Resnais ignorou a reprodução fiel de cada quadro, limitado pelas suas dimensões e pela sua moldura, e visitou livremente as figurações do pintor, determinando o itinerário que achou conveniente e tratando o pintado como um *continuum* figural: reenquadrou, ateve-se a pormenores, passou de uns para os outros sem ter em conta a relação entre proporções dos quadros, aproximou-se e afastou-se do que quis, criou ligações visuais que nunca tinham sido explicitadas. O que interessa a Bazin não é a capacidade ou a incapacidade do cinema para reproduzir fielmente a pintura, é antes que Resnais tenha conseguido "tornar solúvel" a pintura na percepção e na "linguagem" cinematográfica, abstraindo-se do quadro e apropriando-se do que nele está pintado com aquilo que ele designa por um "realismo de segundo grau". No *Van Gogh* de Resnais, o cinema não assume a função didáctica das fotografias num álbum sobre o pintor ou das projecções de diapositivos numa conferência: filmes como este, diz Bazin,

> "…são eles próprios obras. A sua justificação é autónoma. (…) O cinema não vem servir nem trair a pintura, mas acrescentar-lhe outra maneira de ser. (…) Indignar-se

> com este facto é tão absurdo como condenar a ópera em nome do teatro e da música". (...) O paradoxo [do filme de pintura] é que ele utiliza uma obra totalmente constituída e que se basta a si própria. Mas é precisamente por essa substituição em segundo grau, que ele lança sobre essa matéria já esteticamente elaborada uma luz nova".

Eis matérias que os estudos interartes conhecem bem (e que a seguir evocarei a propósito do picturalismo de Godard e Antonioni, da influência da pintura de Hopper no cinema e de *La belle noiseuse* de Rivette) e que exprimem com clareza o que, quer eles quer a intermedialidade, consideram trocas e interacções entre dois *media*. A reflexão de Bazin sobre o *Van Gogh* de Resnais é transponível, por exemplo, para o interesse manifestado por J.-L. Godard, primeiro pela pintura em *Pierrot le fou* (1965), depois pelos *tableaux vivants* de *Passion* (1982), com uma diferença substancial (neste segundo filme) em relação a Resnais: em *Passion*, os quadros de referência não estão presentes e a animação que eles suscitam abre-se a outra relação entre *media* — o cinema e o teatro. Sobre este exemplo de mediação entre uma pintura ausente do ecrã e a sua teatralização pelo cinema escreveu Joachim Paech (1989: 45), aqui citado por Ágnes Petho (2010):

De Resnais aos *tableaux vivants*

> "Num *tableau vivant* só temos presente a memória da pintura, e não a pintura propriamente dita diante da câmara. O confronto entre cinema e pintura abre para um terceiro nível: o nível do teatro. Os *tableaux vivants* são na verdade cenas de teatro: em vez de entrarmos na pintura entramos numa espécie de espaço cénico. O espaço da pintura torna-se espaço teatral, onde os corpos figurados na pintura se tornam reais, descontruídos e interpretados por actores".

Uma conceptualização diferente desta relação entre pintura, cinema e teatro é experimentada por Peter Greenaway em *Nightwatching* (2007), onde se misturam o olhar e o trabalho do pintor (Rembrandt), a animação do quadro por representação teatral e a observação dessa representação — numa deliberada procura de sobrecarga intermedial (que no entanto, tratando-se de cinema, converge, como disse atrás, para a superfície bi-dimensional do ecrã onde vemos o filme) (2).

Centralidade de J.-L. Godard

A MUITO VASTA OBRA de J.-L. Godard ocupa um lugar central na inovação cinematográfica desde 1960 e até hoje. É possível distinguir no seu seio diversos períodos marcados por diferentes preocupações e inspirações. Ainda trabalhando como jovem crítico de cinema, nascido, como outros, da "escola" de Henri Langlois, Godard filma cinco curtas-metragens entre 1955 e 1958: a primeira é *Opération Béton*, a última *Charlotte et son Jules*. Depois, as suas quinze longas-metragens do período da *Nouvelle Vague*, de *À bout de souffle* a *La Chinoise* e *Week-end* (ambos de 1967), mais os episódios para filmes colectivos do mesmo período (*La Paresse* em *Les sept péchés capitaux*, 1961; *Le Nouveau Monde* em *RoGoPaG*, 1962; *Le Grand Escroc* em *Les plus belles escroqueries du monde*, 1963; *Montparnasse et Levallois. Un Action-Film*, em *Paris vu par...*, 1965; *Anticipation, ou l'Amour en l'an 2000*, em *Le Plus Vieux Métier du monde*, 1967; *Caméra-œil* em *Loin du Vietnam*, 1967; e *L'Amour* em *La Contestation* ou *Évangile 70*, 1967), consagram-no como um dos mais importantes e inovadores realizadores europeus.

Essa quase-década prodigiosa põe em evidência a sua capacidade para repensar toda a "gramática" do cinema, e a sua compulsão para trans-figurar, em película, literatura e pintura, palavra e música, fotografia e artes gráficas, texto e imagem — e as relações visuais e sonoras entre todos esses registos. Os filmes desse período estão repletos de citações da história do cinema, de poetas e escritores, de canibalizações críticas do sistema dos *media* (publicidade, noticiários, banda desenhada), de metonímias e metalepses, de exercícios de *ekphrasis*. O realizador "brinca" com palavras e partes de palavras transportadas para o ecrã, produzindo infindáveis anagramas e caligramas que decompõem ou desviam o sentido do que filma. Estes filmes dão testemunho de uma época de intervenção intelectual anti-consumista e anti-capitalista, de uma contra-cultura e de um anti-cinema auto-reflexivo, ao mesmo tempo que a fragmentação e as descontinuidades narrativas o

separam da tradição linear e que o ambiente urbano saturado de signos mediáticos invade o ecrã.

A bibliografia sobre o realizador é hoje, de tão vasta, irrepertoriável. Mas sobre este "primeiro" Godard, e especificamente sobre o seu investimento nas relações interartes ou na sua desejada "intermedialidade" cinematográfica, leiam-se sobretudo os quatro capítulos que Ágnes Pethő (2011: 231-340) lhe dedicou.

1968 e o seu Maio produzem um corte e uma ruptura com a *nouvelle vague*: o cinema de Godard torna-se militante e radicaliza-se politicamente no âmbito do grupo Dziga Vertov, criado por ele e por Jean-Pierre Gorin. Esse período é inaugurado por *Le Gai Savoir* (1968), vai até *Letter to Jane* (1972, a propósito da viagem da actriz-militante Jane Fonda ao Vietname) e inclui uma série de *Cinétracts* e obras como *Un film comme les autres*, *One + One*, *British Sounds* e *Pravda* (estes dois últimos co-realizados com Jean-Henri Roger), *Vent d'est*, *Luttes en Italie*, *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, inacabado porque os seus protagonistas, militantes palestinianos, são mortos um após outro pelos serviços secretos israelitas, *Vladimir et Rosa* e *Tout va bien* (ainda co-realizado com Jean-Pierre Gorin). Parte destas obras são colectivamente assinadas pelo grupo Dziga Vertov, prescindindo os autores da sua paternidade nos respectivos genéricos.

Este "segundo Godard" representa quatro anos de *saison en politique* e de guerrilha ideológica na extrema-esquerda, participante numa *agit-prop* internacional onde o cinema readquire um perfil de "vanguarda" intelectual, próxima do *underground* e longe dos circuitos comerciais. Em 1973, nova ruptura marcante: a troca de cartas insultuosas entre Godard e Truffaut, em torno de *La nuit américaine* que este acaba de realizar, leva ao corte de relações definitivo entre ambos (mas a ruptura estava latente desde 68).

A ruptura com Truffaut

Seguem-se, a partir de 1974 e sobretudo até 1985, mas mantendo-se depois, mais esporadicamente, até 2002, uma série de co-realizações com Anne-Marie Miéville: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975), *Comment ça va* (1976), *Six fois deux — Sur et sous la communication* (1976), composto por uma série de fragmentos: *1a: Y a personne*; *1b: Louison*; *2a: Leçons de choses*; *2b: Jean-Luc*; *3a: Photos et Cie*; *3b: Marcel*; *4a: Pas d'histoires*; *4b: Nanas*; *5a: Nous trois*; *5b: René(e)s*; *6a: Avant et après*; *6b: Jacqueline et Ludovic*. Curto intervalo: Godard assina sozinho *Faut pas rêver: Quand la gauche aura le pouvoir* (1977); mas dois anos depois faz de novo com Miéville *France tour détour deux enfants* (1979), nova série de fragmentos-episódios que alarga a reflexão sobre a comunicação a outros domínios do pensamento, e sobretudo à relação deste com o cinema: *1. Obscur/Chimie*; *2. Lumière / Physique*; *3. Connu / Géométrie / Géographie*; *4. Inconnu / Technique*; *5. Impression/Dictée*; *6. Expression/Français*; *7. Violence/Grammaire*; *8. Désordre/Calcul*; *9. Pouvoir/Musique*; *10. Roman/Économie*; *11. Réalité/Logique*; *12. Rêve/Morale*. Embora entrecortada por regressos à autoria pessoal, a colaboração com Miéville estender-se-á ainda a *Soft and Hard — Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends* (1985), passando por *Je vous salue, Marie* (1985), que Miéville ainda monta, além de assinar uma curta de 26 minutos, *Le livre de Marie*, que "prefacia" o filme.

Atrás recordei que a estreia de *Je vous salue, Marie* em Lisboa suscitou uma manifestação de protesto de católicos conservadores encabeçada pelo então presidente da Câmara Nuno Krus Abecasis: o filme era "blasfemo". A colaboração com Miéville regressará em *L'Enfance de l'art* (1991: episódio para a série da Unicef *Comment vont les enfants ?*), em *Pour Thomas Wainggai* (episódio de *Écrire contre l'oubli*, mesmo ano), em *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), em *The Old Place - Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century* (1998) e em *Liberté et patrie* (2002). Esta vasta série de co-realizações representa um "terceiro Godard": a parceria criativa com aquela que foi durante anos a sua companheira marca um vasto período da obra do realizador, traduzido em filmes mais reflexivos sobre os limites e os paradoxos da comunicação-incomunicação e sobre a proximidade do cinema com temas para-filosóficos ou com o pensamento

mais genericamente considerado.

Mas Godard já retomara em 1979 o seu trabalho individual com *Sauve qui peut (la vie)* e com *Scénario de Sauve qui peut (la vie) - Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*, a que se seguiu *Une bonne à tout faire* (1980). E 1982 é marcado por vários exercícios em torno da longa-metragem *Passion*, que incluem *Passion, le travail et l'amour: introduction à un scénario, ou Troisième état du scénario du film Passion*, e *Scénario du film Passion*. O filme restabelece a relação do realizador com a pintura, mas desta vez a partir de *tableaux vivants*, e, juntamente com *Scénario…*, relança a discussão sobre o que é o cinema, a partir de quê é ele pensado, quais as suas potências e como podem elas tornar-se actos. Com estes trabalhos, Godard visita novas dimensões do filme-ensaio e do cinema auto-reflexivo, que marcarão toda a sua obra posterior. Filmes mais relevantes dos anos 80, além de *Je vous salue, Marie*: *Prénom Carmen* (1983), *Détective* (1985), *Meetin' WA* (1986), *Armide* (episódio de *Aria*), *Soigne ta droite - Une place sur la Terre*, *King Lear*, *On s'est tous défilés* (todos de 1987), *Puissance de la parole* (1988). Este vasto segmento da obra de Godard é uma espécie de terceiro período-bis, que acompanha mas também se autonomiza da estreita relação com Miéville.

Histoire(s) du Cinéma

Durante uma década (1988-1998), Godard prepara, entretanto, aquilo que virá a ser o seu *Histoire(s) du Cinéma*, finalmente editado, nesse último ano, em dvd e ao mesmo tempo em livro pela Gallimard. Godard transforma-se no "eremita do Lago Léman" e trabalha na sua casa-estúdio de Rolle, perto de Nyon (entre Genebra e Lausanne); a casa tem um ar modesto, mas o material que o rodeia é de última geração. Quem ali o visita muitos anos depois, durante as filmagens de *Adieu au langage* (como Olivier Séguret, do *Libération*, em 2013), volta a encontrar o mesmo cenário sempre em actualização tecnológica, novas fotografias e reproduções de quadros espetadas nas paredes, livros que extravasam as estantes e se amontoam caoticamente em pilhas; e grandes ecrãs de plasma, câmaras *flip-flop* e *go-pro*, outras de todos os tamanhos, *smartphones* vídeo, computadores cheios de *softwares* de montagem, correcção de imagem e misturas de som.

A tríade constituída por Godard, Jean-Paul Battaggia e Fabrice Aragno (dois faz-tudo de uma eficácia invulgar: são ao mesmo tempo directores de produção e produtores executivos, assistentes de realização, secretários, aderecistas e costureiros, electricistas, montadores, gestores do dinheiro e das garrafas de água, como dirá o jornalista), prepara-se então para filmar com duas grandes câmaras Canon 5D em modo vídeo. Desde *Histoire(s) du Cinéma*, é este o "novo" Godard, artesão como sempre mas trabalhando na ponta das tecnologias do cinema, não querendo perder nada do que a evolução técnica lhe permita explorar. Nesta medida, tem pouco a ver com os *hurluberlus* e *bricoleurs* solitários de que falava Bazin.

Histoire(s) du Cinéma compõe-se de quatro grandes episódios, cada um deles dividido em dois: *1A: Toutes les histoires* (nova versão da feita em 1988); *1B: Une histoire seule* (*idem*); *2A: Seul le cinéma*; *2B: Fatale beauté*; *3A: La Monnaie de l'absolu*; *3B: Une vague nouvelle*; *4A: Le Contrôle de l'Univers*; *4B: Les Signes parmi nous*. É um *opus* monumental, onde o realizador evoca o que os filmes foram e o que poderiam ter sido, ao mesmo tempo história do cinema e reflexão individual e subjectiva sobre a sua herança. Obra-prima de *collage-bricolage* sobre a qual paira, ainda, o fantasma da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, esta tentativa de "cinema total" é também aquela onde o realizador mais explicitamente se identifica com o *medium* que sempre o obcecou: datam de *Histoire(s) du Cinéma* projecções-identificações de Godard como *ciné-moi* e *Jean-Luc Cinéma Godard*. É também uma obra-charneira, ao mesmo tempo grande culminação de carreira e introdução aos filmes-ensaio que se seguirão (cf. o que sobre este trabalho escrevi em *O teatro dos brinquedos*, na primeira das notas preambulares dos presentes textos).

Os anos 90

Para além do investimento "intermedial" ou interartes (pelas sobreposições de imagens e sons de todas as proveniências) em *Histoire(s) du Cinéma*, os anos 90 são para Godard profundamente produtivos. Sem contar as colaborações já repertoriadas com Miéville, realiza *Nouvelle vague* (1990); *Allemagne année 90*

neuf zéro (1991); *Hélas pour moi* (1991); *Les enfants jouent à la Russie* e *Je vous salue Sarajevo* (1993); *JLG/JLG. - Autoportrait de décembre* (1995); *Espoir/Microcosmos*; *Le Monde comme il ne va pas*; *For Ever Mozart* e ainda *Adieu au TNS* (todos em 1996). E a partir de 2000 a saga, imparável, continua: *L'Origine du XXIe siècle* (2000); *Éloge de l'amour* (2001); *Dans le noir du temps* (episódio de *Ten Minutes Older: The Cello*, 2002); *Notre musique* e uma antologia de *Histoire(s) du cinéma*, *Moments choisis* (2004); no mesmo ano, *Prière pour refusniks* I e II; *Vrai faux passeport - Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films*; e ainda *Ecce homo* e uma nova versão de *Une bonne à tout faire* (2006); *Maurice Schérer* e sobretudo *Film Socialisme* (2010), que o consagra como mestre colorista do cinema digital: uma reflexão sobre a Europa ao longo de um cruzeiro no Mediterrâneo; depois, *Les Trois Désastres* (episódio de *3x3D*, 2013); e um novo marco do cinema digital e em 3D: *Adieu au langage* (2014), logo seguido de *Le Pont des soupirs* (episódio de *Les Ponts de Sarajevo*) e de *Khan Khanne*. Este último e já vasto período posterior a *Histoire(s) du Cinéma* revela um Godard que experimenta livremente com o cinema digital e o 3D, e que continua a intervir pontualmente sobre questões relativas ao cinema e à política, ao futuro da "sétima arte" e aos limites da comunicação e da linguagem.

Pierrot le fou: desvio pelo planalto interartes

NA IMPOSSIBILIDADE de analisar cada um dos filmes de Godard, perderei alguns momentos com *Pierrot le fou*, de 1965, claramente pertencente ao primeiro período do realizador — o da *Nouvelle Vague* — mas já a sua décima longa-metragem, entre *Alphaville* e *Masculin-fémin*in. É sempre um risco voltar a comentar filmes que por diversas razões se tornaram em marcos miliários da história do cinema e sobre os quais tudo parece já dito. Mas *Pierrot le fou* inovou em todos os registos da experiência cinematográfica, reafirmando, no seu *technicolor* e em *cinemascope* (com Raoul Coutard na direcção da fotografia), uma nova relação do cinema com a literatura, com os livros e a escrita, com a pintura, com a música, com os letrismos e anagramas animados, com a *pop-art* e a banda desenhada, com a colagem, com a publicidade e seus cartazes e tornando-se, com o tempo, num filme de culto tão influente como *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais. Do ponto de vista do seu enredo, *Sommaren med Monika*, de Bergman, está decerto entre os seus precursores sombrios: o Verão iniciático de Harry e Monika é reencenado na aventura mortal de Ferdinand-Pierrot e Marianne.

Grande parte dos traços de convergência interartes já tinham sido abundantemente esboçados na obra anterior de Godard, e logo desde *À bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*, *Le Petit soldat* e *Bande à part*. Posto em *script* por Godard com base num *thriller* "noir" de Lionel White, *Obsession*, é também um exercício poético e proto-filosófico sobrecarregado de citações literárias e picturais e que prenuncia posteriores filmes-ensaio. Mimando a literatura, Godard organizou a narrativa por capítulos, mas desconstruiu a sua sequência: uns são numerados, outros apenas identificados como "capítulo seguinte" ou "capítulos seguintes", por vezes retrocedem. Numa entrevista, um ano depois da estreia de Pierrot, dizia o realizador sobre a relação que mantinha com o *story telling*: "Não sei contar histórias, tenho sempre vontade de mostrar tudo, de misturar tudo, de dizer tudo ao mesmo tempo".

"Não sei contar histórias"

A intriga é linear apesar dos seus tropos e sequências montadas em acronia e, no fim, o *syhuzet* oferece claramente a *fabula*: farto da família burguesa e recém-desempregado, Ferdinand (J.-P. Belmondo) decide fugir com a *baby-sitter*, Marianne (Anna Karina), com quem há anos teve uma relação. Mas ela está agora envolvida numa guerra de *gangs* de traficantes de armas e o seu caminho está cheio de emergências e ameaças. Sem dinheiro, roubam carros para chegarem a Nice, onde, diz ela, um seu irmão os ajudará. Mas, perseguidos, largam as estradas e seguem a pé por campos, bosques e rios — e assim o filme separa-se da *road movie* que parecia querer ser. Ela ainda traz na mão o cão de peluche, ele o álbum dos Pieds Nickelés: há em cada um deles uma criança que não quis crescer. Marianne trata Ferdinand por Pierrot e ele passa o tempo a corrigi-la; mas a

duplicidade dos nomes é o seu retrato: jovem burguês com uma paixão pela literatura e a diarística, é também o aventureiro ingénuo disposto a partilhar a perigosa vida de Marianne ("Pierrot" é, em francês, "o palhaço triste" da história do circo). E há também duas Mariannes: uma é a *baby sitter* de vestido e sabrinas que Godard aproxima das raparigas pintadas por Renoir, Modigliani e Picasso; a outra é a *gangster* que mata se é preciso e que não hesita em manipular Pierrot até ao fim, saltando barreiras à beira do abismo. Ele de bom grado ficaria com ela numa ilha esquecida, rodeado de livros, escrevendo no seu bloco-notas e pescando com meios rudimentares. Na ilha, a fuga suspende-se mas Marianne tem pressa, não gosta do campo nem de *robinsonnades*, quer encontrar o *irmão*. O desentendimento entre eles acentua-se. Ferdinand-Pierrot precisa daquele intervalo edénico (onde o tempo passa como na infância ou em antigas férias de Verão); Marianne olha sempre noutra direcção. A ligação do casal é feita de desfazamentos: *appointments, missed appointments, dis-appointments*. No fim, perto de Nice, Ferdinand-Pierrot percebe que o "irmão" de Marianne é afinal um seu cúmplice e amante e que ela o traiu uma vez mais. Troca de tiros: Ferdinand-Pierrot mata Marianne e o seu "irmão", mas isso é, para ele, um fim de linha: num último gesto precipitado, pinta a cara de azul, ata cartuchos de dinamite à volta da cabeça e acende o rastilho. Ainda se arrepende, mas tarde de mais.

Eis a história que o filme conta. Mas essa história é sobretudo pretexto para a relação irónica que ele mantém, quer com os géneros a que alude, quer com o silvado de citações por onde avança. Godard confessou mais tarde que, dois dias antes de começar as filmagens, o guião pouco continha e que se sentia inseguro. E de facto há na história momentos que ficam por explicar: porque deita Marianne fogo a um carro onde Ferdinand deixara — mas outra vez porquê — uma mala com dinheiro? Apesar do interesse de Godard pelos *thrillers* das "literaturas menores" (um interesse partilhado por Truffaut e por outros autores da *nouvelle vague*), a história apenas funciona como suporte da experimentação cinematográfica que sobre ela se constrói. Godard não pretende sobretudo contar uma história: interessa-lhe mais a subida do cinema a um *planalto* interartes e re-mediador, para dizer como Bolter e Grusin.

Imagens, som, montagem ganham autonomia face ao enredo em vez de o "servirem": distanciam-se dele, vivem por si. E o realizador age como o maestro de uma orquestra que ensaiou pouco mas que improvisa, brincando aos deuses e confiando nas intuições que dele fazem um mestre do cinema do desvio (de regras e convenções) e da remissão do caos. O Godard de 1965 é um romântico que abre as suas obras, sempre febris, aos autores que o formaram: o tom de *Pierrot* é antecipado por Samuel Fuller que, como um mentor (já Fritz Lang o fora em *Le Mépris*), lhe diz, a abrir o jogo, que um filme é "um campo de batalha" onde se misturam "amor, ódio, acção, violência e morte" — o programa que as colagens que vão seguir-se executarão em catástrofe. Sem nunca perder o pano de fundo das citações de Rimbaud e Céline, os jogos de espelhos com a pintura, as referências à Argélia, ao Vietname e ao Iémen, nem os grandes temas orquestrais de Antoine Duhamel, escritos *à là* Schumann a pedido de Godard. A relação de Pierrot e Marianne com a literatura e as artes é outro registo das dissemelhanças entre eles: Pierrot cita livros e autores e escreve um diário. Marianne, que prefere os discos e as revistas ilustradas, é enquadrada por postais e posters de pintores que retrataram mulheres, como Godard já fizera com a Patricia de *À bout de souffle*.

A montagem determina o *tempo* do filme: a sucessão de planos curtos, por vezes entrecortada por *inserts* de imagens não diegéticas, seguida de longos planos sequência, é uma das características de *Pierrot*. Estas justaposições desobedecem à tradição que põe a montagem ao serviço da narrativa e obrigam o espectador a interrogar-se sobre o porquê daquele agenciamento. Mesma "estranheza" pretendida com os enquadramentos e o jogo entre o dentro-de-campo e o fora-de-campo, por exemplo nos diálogos dos protagonistas (que por vezes falam por parábolas um com o outro) durante as viagens de carro. Ou rompem a "quarta parede" falando para o espectador, como já em *À bout de souffle*. Idêntica "estranheza", ainda, provocada pela mistura desconstrutiva e artesanal da banda

sonora, onde diálogos, música e ruídos disputam o mesmo registo, obrigando por vezes o espectador a "ouvir" o filme para além do que vê nas imagens.

"Anarquismo moral e intelectual"

Pierrot teve uma recepção controversa, obra-prima para uns e exercício pretencioso para outros. Foi interdito a menores de 18 anos por "anarquismo moral e intelectual" e não atraiu mais de 1,3 milhões de espectadores em França, a 15ª *box office* do ano (um *score* mediano). Mas ganhou o prémio da crítica em Veneza. A controvérsia convinha a Godard, provocador. Para o realizador, o arco aberto pelo Michel Poiccard de *À bout de souffle* só fecha com o Ferdinand-Pierrot: a personagem precisou de arriscar e perder outra vez, de morrer duas vezes. Godard disse de *Pierrot* que foi "o último filme romântico" (até Serge Rezvani escreveu as canções para Ferdinand e Marianne), mas sobretudo foi "a intrusão do cine-romance policial no trágico da cine-pintura", "os passeios de um sonhador solitário" e "o primeiro *film noir* a cores" (frases publicitárias da autoria do realizador). Aragon foi dos primeiros a elogiar o filme e marcou o território crítico numa nota para as *Lettres Françaises* (nº 1096 de 9/15 de Setembro, 1965):

> "Ao ver o filme esqueci-me do que convém, ao que parece, dizer e pensar de Godard: que ele é só tiques, que não pára de citar este e aquele, que nos quer dar lições, que se julga isto ou aquilo, numa palavra que é insuportável, tagarela e moralista (ou imoralista). Eu via o filme e só pensava em como ele era belo. De uma beleza sobre-humana; e física, até na alma e na imaginação. O que nele se vê é de uma beleza que a palavra define mal: mais vale dizer, daquelas imagens, que são simplesmente sublimes (...) e sabem que detesto adjectivos."

O filme é a aventura terminal de um "amor louco" que alude aos surrealistas e a Breton.

Marianne e Ferdinand-Pierrot fogem de Paris. Ela traz o cão de peluche, ele uma espingarda e o álbum dos Pieds Nickelés. Há em cada um deles uma criança que não cresceu.

Cinema e pintura em *Pierrot le fou*: Marianne e *La petite fille à la gerbe*, Renoir (1888). Fonte: Ciné-club de Caen.

Marianne e a *Jeune femme au miroir*, Picasso (1932). Pierrot entre *Silvestre* e *Jacqueline*, Picasso (1954).

Na ilha edénica Marianne também espreita livros enquanto um feneco (raposa do deserto) come do seu prato.

Pouco depois, ansiosa, já não suporta aquele sossego pobre e quer partir (fotogramas reenquadrados do filme).

O picturalismo de Antonioni

A VASTA BIBLIOGRAFIA sobre a interacção pintura-cinema identifica maioritariamente ocorrências de citações (de quadros em filmes, de filmes em quadros) e a sua metodologia característica é a da análise de casos (Dalle Vacche, 1996; Thivat, 2007; Vancheri, 2007). São mais raros os casos dos autores que, sem prejuízo da análise de casos, se posicionam numa fenomenologia mais vasta, que tenta equacionar os registos de tal interacção à luz de condicionamentos e intencionalidades próprias do pintor e do cineasta (Bonitzer, 1985; Aumont, 1989; Bonfand, 2007). Bonfand, por exemplo, refere uma passagem de *Histoire(s) du Cinéma: Une vague nouvelle* (sobreposição de rostos em panos brancos que esvoaçam, como tentando imprimi-los neles), para sustentar que Godard vê o ecrã de cinema como a tela virgem da pintura, onde o processo indexical inscreverá o real à maneira do primitivo *acheiropoietos* cristão. E refere o final de *Stalker* (antepenúltimo plano na *zona*: sobreposição de *layers* de cor e luz até à saturação da imagem) para sustentar que o cinema se faz, para Tarkovski, como os artistas de Bizâncio pintavam os seus ícones. Surgiria assim um Godard baziniano quanto à indexicalidade mas fascinado pela picturalidade, e um Tarkovski eminentemente pictural, como vimos atrás, mais interessado no ícone do que no index.

De facto, grandes cineastas modernos vieram a afastar-se do "realismo ontológico" de Bazin e da sua defesa da indexicalidade (e também da profundidade de campo como instrumento do realismo), e a abordar o real de modo oposto ao que ele propôs. Um exemplo suficientemente representativo desta separação é a obsessão de Antonioni com a picturalidade do filme, tornada evidente em *Il deserto rosso* (1964) e que acompanhará o cineasta na sua obra posterior, passando por *Blow-up* (1966) e *Zabriskie Point* (1970), e vivendo novo pico em *Il Mistero di Oberwald* (1981); os filmes de Antonioni são um dos casos mais estudados de interacção entre pintura e cinema, e o seu picturalismo é um dos enfoques mais glosados na análise da sua obra, a par da desconstrução da narrativa clássica em *L'Avventura* (1960) e *L'Eclisse* (1962), do relevo por ele dado aos tempos mortos e à ambígua opacidade das suas personagens. Antonioni também foi pintor (como Greenaway, Kurosawa, Schnabel, Jarman); um discreto museu que mostra os seus quadros abriu entretanto na sua cidade natal. O movimento inverso também é relevante: pintores (como Dali, Picabia, Cocteau, Moholy Nagy ou Richter) não resistiram a experimentar o cinema.

Il deserto rosso é o primeiro filme a cores de Antonioni, tendo o seu título de trabalho começado por ser *Azul, Verde*. São conhecidas as fotografias das filmagens em que membros da equipa pintam de branco árvores e uma rua inteira, em Ravena; o realizador queria rejeitar a *mimesis* e, invertendo o jogo naturalista, forçar o real a adquirir o cromatismo e a *figura* desejados. Na verdade, o uso da pintura dos *décors* é muito mais extenso e sistemático no filme, em obediência ao objectivo que o autor frequentemente explicou (Chatman, 2004: 91):

Pintar a película

> "Quero pintar a película como se pinta uma tela; quero inventar as relações entre as cores, e não contentar-me com fotografar as cores naturais".

Por exemplo, na cena em que as personagens Giuliana e Corrado fazem amor num quarto de hotel, o *décor* foi parcialmente repintado de plano em plano em diferentes cores e no fim da sequência tudo foi de novo repintado em rosa. Na fábrica, misturam-se as cores industriais pré-existentes e as acrescentadas pelo realizador, para criar a atmosfera e a imersão sensitiva pretendida — as tubagens pintadas de cores vivas evocam a pintura de Léger. Com frequência, Antonioni mandou primeiro pintar os *décors* com uma cor de base, neutralizando a sua aparência anterior, e sobre essa primeira camada de tinta voltou a pintar áreas de tonalidades mais intensas, picturalizando e artificializando tanto quanto possível o material pró-fílmico e modificando profundamente a sua expressão — um trabalho que a pós-produção acentuava (Chatman, *id. ibid*):

> "Um vermelho intenso caracteriza o interior da cabana [onde Giuliana, num grupo de conhecidos, se dedica a um jogo erótico]. É também a cor da trave da cama onde Corrado faz amor com Giuliana — oposta à do corrimão azul encostada ao qual ela aceita o amor mais frio de Ugo [seu marido]. A bandeira sinalizadora da quarentena

> [de um navio recém-chegado] e os fumos venenosos [dos décors industriais] são amarelos. Os interiores do hotel de Corrado — e até as plantas dos átrios — foram pintados de branco (...)".

Querendo usar a cor para figurar estados de espírito das personagens e para atmosferizar lugares, num movimento que se extremará de novo, mas por outros meios, em *Il Mistero di Oberwald*, o realizador terá mesmo querido testar uma psicologia, ou uma simbólica da cor, como se torna claro numa entrevista concedida a Jean-Luc Godard (1964: 16):

Uma psicologia da cor

> "Pintámos o exterior da fábrica, que no filme é vermelho; quinze dias depois, os operários batiam-se entre eles. Pintámo-la outra vez de verde pálido e a paz voltou — o olhar dos operários precisava de repouso".

Também em *Blow-up* o realizador mandou repintar o verde de uma vasta área de relva do Maryon Park, em Londres, o "lugar do crime" no filme, para garantir que ela ganhava força expressiva quando o fotógrafo-protagonista a atravessa ou procura, nela, o corpo da vítima. Depois, quando percebe que o corpo desapareceu e volta ao seu estúdio para procurar nas suas imagens o corpo que fotografou por acaso, o protagonista amplia sucessivamente as suas fotos, mas o grão dessas ampliações aumenta de tal modo que as imagens, de início indexicais por excelência, se tornam semelhantes aos quadros abstractos e pontilhistas que o fotógrafo menospreza (Antonioni usou no filme quadros do pintor britânico Ian Stephenson): o index fotográfico perde as suas funções peirceanas e torna-se equivalente a uma composição não figurativa, que não "representa" nem "re-apresenta" nada. Esta indistinção entre real e irreal é ironicamente hipostasiada na última cena do filme, a do jogo de ténis que os mimos (os mesmos do início do filme) jogam, num *court* do parque, sem raquetes nem bola. Mas, em *Il deserto rosso*, a preocupação de Antonioni foi por vezes inversa da vivida com a relva do Maryon Park, como anotou Flavio Nicolini, seu assistente de realização, no seu diário das filmagens (Nicolini, 1964: 59):

> "O problema é eliminar o verde dos campos: plantam-se bambus amarelos, pinta-se a erva de amarelo. O que aborrece Antonioni não é o verde em si, é a sua presença demasiado natural, o seu peso perpétuo nos exteriores naturais, como um fundo (...) estranho ao clima da cena (...). É a grande batalha dos pintores que começa".

Longe de referências à pintura em forma de citações — e no entanto a estrela negra sobre fundo amarelo na fábrica evoca motivos de Matisse nos seus gouaches dos anos 50 — existe em Antonioni uma genuína inscrição da experiência pictórica no trabalho do cineasta, que o leva a aproximar os dois *media* até onde pode. O título de *Il deserto rosso* parece ser uma alusão (nunca assumida pelo realizador) ao quadro *La desserte rouge*, do mesmo Matisse (1908), que surge explicitamente evocado no filme (Simond, 1995) embora alterando-se a dominante cromática — vermelho, verde e amarelo fortes no quadro, verdes acinzentados e rosa esbatido na película. E em *Il deserto rosso* o picturalismo não se fica pelo trabalho da cor: está patente na concepção dos enquadramentos e na sua subdivisão interna — o filme trata por vezes janelas e portas, por exemplo, como quadros (ou molduras) dentro do quadro, no seio dos quais se vêm inscrever desdobramentos de cenas que se multiplicam no mesmo plano. Antonioni evita deliberadamente a clássica perspectiva e a profundidade de campo, recorrendo maciçamente ao *zoom* e à teleobjectiva, que reduzem a imagem à sua chã bidimensionalidade. Além disso, o realizador procura o desfocado (*flou*), que rouba contraste e nitidez à imagem e transforma as suas linhas em manchas, tornando o décor mais irreal e mais abstracto — uma opção que lhe parece adequada quando quer evidenciar a "nevrose" de Giuliana, que precisamente se move entre dois mundos, um real e outro irreal, um nítido e outro desfocado. Como explicou na entrevista concedida a Godard, e onde sobressai o seu afastamento e recusa do realismo:

> "No *deserto vermelho* trabalhei muito com o *zoom* para obter um efeito bidimensional, diminuir a distância entre as personagens e os objectos e conseguir que eles parecessem esmagados uns contra os outros. (...) E também usei muito a teleobjectiva para anular a profundidade de campo, sendo ela, como é, um elemento indispensável ao realismo".

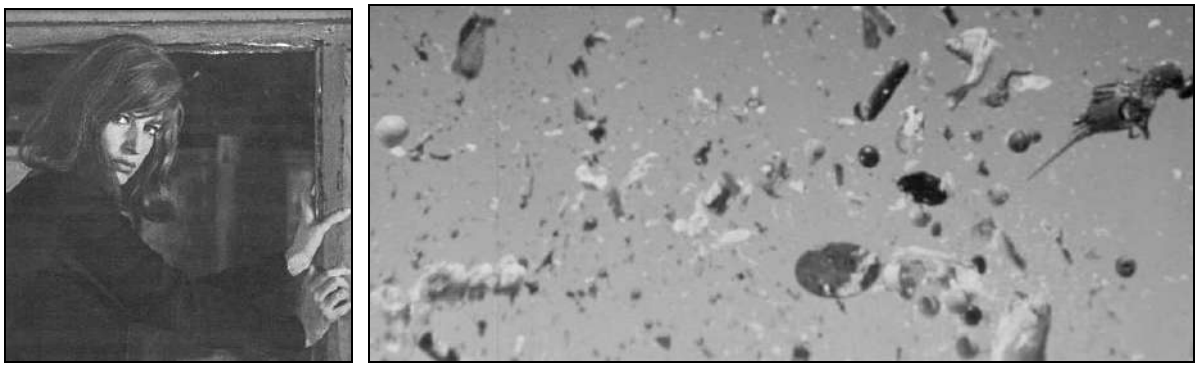
A obsessão com a artificialização da cor, com a sua psicologia e a sua simbólica voltará mais tarde em *Il Mistero di Oberwald* onde, além de continuar a pintar décors naturais, Antonioni experimentou pela primeira vez as possibilidades de manipulação da cor de um vídeo feito, por encomenda, para a televisão, alterando radicalmente toda a coloração do filme na pós-produção. A experiência foi desigualmente recebida mesmo pelos mais fiéis devotos do realizador: parte deles não gostou do uso enfático e tautológico da cor.

O picturalismo de Antonioni exprime-se ainda noutro tipo de exercícios: no final de *Zabriskie Point* (1970), a personagem Daria faz explodir imaginariamente, vingando a morte de Mark, a vivenda-modelo, incrustada nas rochas de Death Valley, onde o seu patrão da Sunny Dunes Realty se vai reunir com colaboradores. A vivenda é um ícone do poder do dinheiro, da *affluent society* americana e de um empreendedorismo obcecado pela exibição da sua riqueza, e alude directamente à *villa* de *North by Northwest*, de Hitchcock, e às casas do deserto de Frank Lloyd Wright. Antonioni filma longamente a sua explosão (usou para essa sequência dezassete câmaras), durante quase seis minutos, começando por uma série de tomadas de vistas do rebentamento da construção em plano geral — a repetição reitera a concretização do desejo de Daria — mas aproximando-se a seguir e desmultiplicando a destruição do seu interior objecto a objecto: explodem sucessivamente a cozinha e o seu frigorífico repleto de comida, a televisão que se encontrava ligada, as estantes de livros e de dossiers, um armário de roupa, móveis de exterior, toda a espécie de embalagens — ou seja: todos os ícones domésticos do consumismo ocidental voam em estilhaços, filmados *au ralenti* e vogando num espaço que já não é o interior da casa mas sim um exterior que tem o azul do céu como fundo abstracto, e que por momentos se confunde com imagens submarinas.

Expressioismo abstracto em *Zabriskie Point*

A "subida aos céus" e o pairar suspenso dos estilhaços, que ora ainda figuram os objectos que eram instantes antes, ora se tornam fragmentos calcinados e irreconhecíveis que se vão desfazendo, assemelha-se cada vez mais a telas abstractas animadas — como se Antonioni pretendesse fazer ali uma *animation de tableaux* a partir das grandes telas do expressionismo abstracto de um Jackson Pollock. O exercício explicita, de novo, a vontade do realizador de picturalizar e subjectivizar até ao limite possível a conversão de uma colecção de símbolos de riqueza num monte de dejectos voadores (3). Mas concluamos sobre o picturalismo do realizador e sobre a sua obsessão de, através dela, tornar visível o invisível. Como diz Bonfand (2007: 131):

> "Antonioni procura na pintura o que nela torna visível o não visto: a pintura é [para ele] ora uma lupa, ora um microscópio, um telescópio; imagem no tapete do visível, condição do seu aparecer, despoletador da fenomenalidade".



Il deserto rosso; *Zabriskie Point* (fotogramas reenquadrados dos filmes).

Gianni di Venanzo tinha sido o director de fotografia de Antonioni para o preto e branco (*Il Grido*, 1957, *La Notte*, 1961, *L'Eclisse*, 1962, ele que também fizera a imagem da *Eva* de Losey, do *Salvatore Giuliano* de Rossi e do *Otto e mezzo* de Fellini); mas, ao dar o seu "salto" para a cor, o realizador preferiu trabalhar com Carlo di Palma (*Il deserto rosso, Blow-up*, *Identificazione di una donna*), o que decerto significa a confiança que nele depositava para levar a bom termo as suas desfigurações do real. Mas ainda trabalhou com Alfio Contini (*Zabriskie Point*,

1970 e *Al di là delle nuvole*, que, já doente, realizou com a ajuda de Wim Wenders), com Luciano Tovoli (*Professione: Reporter* e *Il Mistero di Oberwald*) e com Marco Pontecorvo (*Il filo pericoloso delle cose*, 2004, um dos *sketches* de *Éros* — de que os outros realizadores são Soderbergh e Wong Kar-wai).

A pintura de Edward Hopper e o cinema hopperiano

UM OUTRO ENFOQUE da permeabilidade entre pintura e cinema e da contaminação entre ambos é sugerido pela obra de pintores que exerceram uma influência duradoura em realizadores e directores de fotografia. Um dos casos hoje objecto de renovada atenção é o de Edward Hopper (1882-1967), a quem instituições como o Whitney Museum of American Art (N.Y., principal depositário da sua obra) ou a Hermitage Foundation (Lausanne) dedicaram em 2010 ciclos e exposições sobre a relação entre os seus quadros e a imagem cinematográfica. Num filme de Jean-Baptiste Roche feito neste segundo lugar, Frédéric Maire, director da cinemateca suiça, pôs em evidência a relação directa entre a pintura de Hopper e filmes de David Lynch como *Mulholland Drive* (2001) ou a série televisiva *Twin Peaks* (1990), relação que poderíamos alargar a *Blue Velvet* (1986); e mostrou a mesma relação com o Jim Jarmush de *Stranger than Paradise* (1982) ou de *Broken Flowers* (2005). Em geral, a reflexão sobre a pintura de Hopper e sua articulação com a imagem cinematográfica não põe o acento tónico na cinematização de quadros (apesar da forte excepção de *Nighthawks* e de várias outras telas), antes sublinha a empatia entre as técnicas de figuração do pintor e a generalidade do real visto pelos filmes: de certo modo, Hopper pintou o cinema; e a sua pintura, marcada pela imagem fílmica, deu lugar a um cinema hopperiano (4).

Hopper começou a pintar sob a influência dos impressionistas franceses mas foi formado pela Ash Can School (onde Robert Henri foi seu mentor); durante anos foi desenhador de publicidade, artista gráfico e ilustrador, criando cartazes, capas de livros e revistas, e entrou cedo em contacto com o universo do cinema, que ia dominar durante décadas o imaginário visual americano, sobrevivendo longamente à socialização da televisão. Ele pintou sistematicamente a paisagem rural e suburbana do seu país, com destaque para a costa de New England e as suas vivendas e casarões isolados, mas também faróis costeiros, estradas, campos, casas rurais. Outro dos seus temas preferidos foi a vida urbana banal, suas cenas e momentos (incluindo vários interiores de salas de cinema) à mistura com uma vastíssima galeria de retratos de pessoas representadas em situação de *stasis* e de isolamento, maioritariamente entregues aos seus indecifráveis pensamentos ou a uma espécie de introspecção vazia. O tempo suspenso e o voyeurismo melancólico de muitas das telas de Hopper, sobretudo as que retratam cenas da vida urbana, cujas personagens nunca olham frontalmente o seu *spectator*, oferecendo-se, absortas, à observação deste último, põem em evidência um olhar ou um ponto de vista que muitos cineastas hão-de ter experienciado como eminentemente cinematográfico: as personagens parecem posar, em enquadramentos aparentemente simples mas trabalhosamente construídos, eternizando um momento de exposição a uma luz particular — Hopper dizia "nunca ter pretendido pintar senão a luz do sol na fachada de um prédio".

A *memorabilia* de Hopper foi-se enriquecendo de citações de cineastas que reconheceram e reconhecem a importância da sua influência nas respectivas cinematografias. Para citar os exemplos mais recorrentes no comentário contemporâneo, Hitchcock admitiu que a casa dos Bates, em *Psycho* (1960), se inspira na *House by de Railroad* (quadro de 1925), mas outros exteriores e motivos imagéticos de filmes seus reportam a quadros de Hopper: a casa de Carlota Valdez em *Vertigo* (1958), as pontes de *Thirty nine steps* (1935), as paisagens rurais e suas casas em *Family Plot*, seu último filme (1976). A mesma *House by de Railroad* inspirou a casa de *Giant* (1956), de George Stevens, e de *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick. Wim Wenders, que sempre se declarou discípulo de Antonioni e devedor de Hopper, recriou em *The End of Violence* (1997) um *tableau vivant* a partir de um dos quadros mais conhecidos do pintor, *Nighthawks* (1942). Dario Dargento fez uma cena de *Profondo Rosso* (1976) num *décor* que cita o mesmo quadro e Ridley Scott diz ter-se inspirado nele para criar a luz da noite urbana de

De Hitchcock a Terrence Malick

Blade Runner (1982). Mas a relevância de *Nighthawks* no cinema começa bem antes: Hopper pintou o quadro depois de ter lido *The Killers*, de Hemingway, dando expressão pictural à atmosfera da novela; ao adaptar o mesmo texto ao cinema fazendo um *film noir* homónimo (1946), Robert Siodmark trabalhou a partir de Hopper e recriou o quadro no filme, a preto e branco, mas também se inspirou no *Gas* (quadro de 1940) para conceber um dos seus exteriores e noutros dos seus quadros para o hotel onde vive uma das personagens. Iniciadas as filmagens do seu clássico *noir Force of Evil* (1948), Abraham Polonsky levou o seu director de fotografia George Barnes a uma exposição de Hopper e disse-lhe: "É com isto que o filme tem de se parecer". Outro director de fotografia de Hollywood, James Wong Howe, recriou interiores e personagens de Hopper em *Picnic* (1955), e o pintor influenciou o Douglas Sirk de *The Tarnished Angels* (1957).

No que toca a Wenders, o seu fascínio por certos traços da paisagem americana (estradas e carris ferroviários que atravessam espaços desertificados, estações de gasolina, casas ou bares solitários no meio de nada, personagens isolados que quase não falam) é inteiramente hopperiano, bem como o filme em que mais tentou evidenciar a sua relação com o *film noir*, *Hammet* (1982). Também a *road movie* de Dennis Hopper, *Easy Rider* (1969), atravessa um grande número de paisagens e de não-lugares semelhantes aos pintados por Hopper. As alusões imagéticas à sua pintura são dominantes em filmes como *Hard Times* (1975) e *Driver* (1978), de Walter Hill, cuja fotografia foi feita por Philip Lathrop, outro hopperiano (vejam-se *Point Blank*, de John Boorman, 1967, que ele também fotografou, e o *Hammet* de Wenders, onde colaborou). Norman Mailer, admirador confesso do pintor, incluiu no seu *Tough Guys Don't Dance* (1987) uma montagem das casas por ele pintadas ao longo da costa de New England. A fotografia de Gordon Willis (que fez a imagem da trilogia *Godfather* e de muitos dos filmes de Woody Allen) tornou acentuadamente hopperiano o *Pennies from Heaven* (1981) de Herbert Ross. Outros directores de fotografia (John Bailey, Michael Chapman, László Kovács) evocaram a influência do pintor e Sam Mendes diz que a luz do seu *Road to Perdition* (2002) é a de Hopper, por exemplo a do quadro *New York Movie* (1939). Mas a influência do pintor é reconhecida por muitos outros cineastas, de Brian de Palma a Chantal Ackerman e de Arthur Penn a Todd Haines ou a Wayne Wang.

O primeiro elemento da vida e obra de Hopper que ajuda a compreender esta sua influência, quer directa quer difusa, em dezenas de cineastas e directores de fotografia, sobretudo a partir do início dos anos 60 do séc. XX, é decerto a sua própria cinefilia. Contemporâneo do cinema, o pintor viu todos os mudos (concebendo cartazes para muitos dos seus filmes, hoje esquecidos) e manteve o hábito de mergulhar nas suas salas escuras sempre que não sentia desejo de pintar. Essa ligação inicial está bem expressa, por exemplo, em águas-fortes como *Night shadows* (1921), que prenuncia uma longa relação com o enquadramento cinematográfico. O cinema que mais o influenciou foi, porém, o *film noir* americano dos anos 30-40, com a sua luz de estúdio fortemente artificial, os seus *chiaroscuros* muito contrastados, os seus enquadramentos que deliberadamente não reproduziam pontos de vista "naturais". Trata-se de uma cinematografia que, em matéria de luz e sombra, se apropria fortemente da experiência do expressionismo alemão, mas adaptando-a às *detective stories* urbanas e frequentemente nocturnas da *pop culture* americana. Um dos filmes que mais nitidamente influenciou Hopper, entre a multidão de histórias de gangsters dos anos 30, foi o *Scarface* de Howard Hawks (1932), de que se notam traços nos seus quadros, quer no que respeita a enquadramentos, quer no tocante à luz contrastada e construída, que Hopper transformará em cor. Outros filmes que o terão influenciado na mesma época foram *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy (1931) e *The Big Gamble*, de Fred Niblo (mesmo ano).

A marca do *film noir*

Uma América pós-*film noir*

HOPPER ACABOU por se tornar num dos principais expoentes de um "novo realismo" americano; mas o seu "realismo" transfigura uma realidade da América já trabalhada e filtrada pela pintura que o precede, pela fotografia e pelo cinema

narrativo e, no seio deste, pelo *film noir*. Sobretudo entre os anos 30 e 50 do séc. XX, Hopper pinta *uma imagem* compósita da América da Grande Depressão e do posterior relançamento industrialista e urbano. A sua pintura é a representação de uma representação, porque o seu "referente" é a realidade já iconizada por todo esse trabalho figural, o real a que pintura, fotografia e cinema deram forma, interpretando-o e metamorfoseando-o. Por outras palavras, uma das principais forças da figuralidade de Hopper consiste na sua colagem a um real de segundo grau, já hipostasiado por uma série cultural de outras figuralidades dominantes, designadamente a dos filmes.

Ele contribuiu, assim, para a sedimentação da meta-imagem de uma América transfigurada, produzida pela sobreposição palimpsêstica de uma série de figurações oriundas evidentemente da pintura, mas também dos estúdios de Hollywood e da *pop* e *pulp culture*, que trouxeram para primeiro plano a contradição entre a expansão do progresso americano e o isolamento e vazio existencial de cada um dos indivíduos das suas "multidões solitárias" (Riesman, 1950), muitas vezes observados em regime de melancolia e de acédia. A obra de Hopper acrescenta-se assim, com os seus traços marcadamente pessoais e subjectivos, a uma estética da hipóstase visual americana: ele é um dos criadores da imensa galeria de *images d'Épinal* que inscreveram na nossa experiência de *spectators* uma *imago* da América que é a outra face da sua *way of life*.

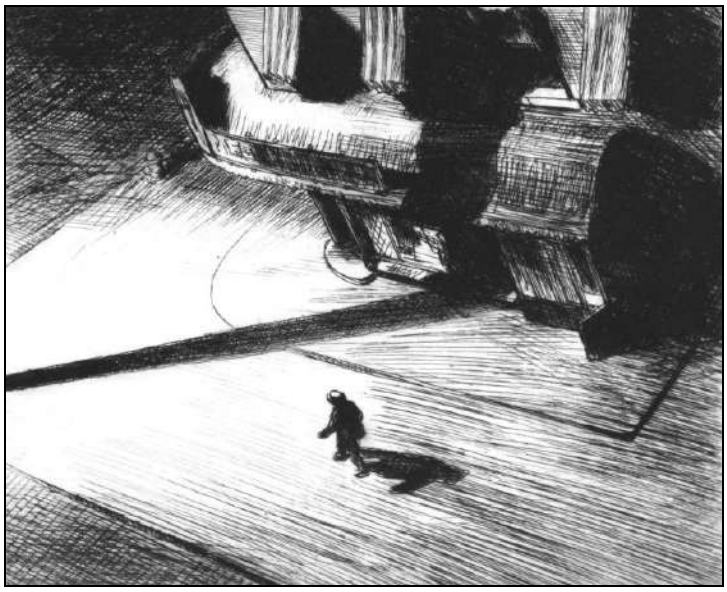
A outra face do *american way of life*

Irrealidade e não-naturalidade da luz multifocal que evoca a dos estúdios (e que por vezes transforma a invisível fonte física de luz em fonte mística de luz, fabricando *chiaoscuros* inesperados); enquadramentos que não mimam o do olhar humano corrente (Hopper dizia ter *visto* muita vida a partir do metro aéreo de Nova York, o que aproxima por vezes o ponto de vista do pintor do de alguém no cimo de uma grua de cinema ou de uma escada magirus de bombeiros); preferência pela pintura de momentos de *stasis* que parecem figurar *still frames* cinematográficas, geralmente representando situações pró-narrativas ou proto-narrativas (e que atravessarão o imaginário visual americano até às *untitled film stills* de Cindy Sherman, 1977-80); todos estes traços da pintura de Hopper terão fascinado, acompanhando o progressivo reconhecimento da sua obra, sucessivas gerações de realizadores e directores de fotografia. Tanto mais quanto o "realismo" de Hopper nunca se interessou pela desfiguração do corpo humano como no realismo expressionista de Lucien Freud, e ainda menos pelas desfigurações do devir-monstro da pessoa como no expressionismo de Francis Bacon: manteve-se até ao fim na contenção de uma iconicidade dependente da *semelhança*, mais próxima da que ainda vemos nas têmperas de um Alberto Sughi dos anos 90. Mesmo que pensemos que existe uma viagem da figuração que leva de Hopper a Freud e de Freud a Bacon, a maior ligação das figurações de Hopper à iconicidade e aos "símbolos" de Peirce é território mais próximo e mais seguro para iconófilos como cineastas e fotógrafos.

Muitos dos seus temas e motivos vazios de personagens — quartos de hotel, interiores de bares, enquadramentos de quase *não-lugares* urbanos por vezes pintados de modo frontal (como em *Early Sunday Morning*, 1930) — parecem representados como espaços cénicos à espera dos seus actantes ou actores. Quando esses quase *não-lugares* se animam pela presença de alguém, muitas vezes em contacto directo com o exterior (uma janela onde o vento incha cortinados, uma luz solar baixa e intensa), a situação pró-narrativa parece convidar o cineasta a olhar aquele enquadramento como um *ready-made* à espera de ser posto em movimento e narrativizado. Lynch, também ele pintor, está sem dúvida entre os realizadores que mais utilizaram tais situações hopperianas como pontos de partida para cenas que, elas próprias, se limitam a ser fragmentos narrativos autónomos que não se integram em qualquer "grande enredo" que lhes dê outra significação ou sentido.

A maioria dos quadros de Hopper convida, dada a sua composição, a uma contemplação demorada e à scannerização de todos os seus elementos pelo olhar do *spectator*. É compreensível que parte do cinema hopperiano, como o de Wenders ou o do Lynch de *Mulholland Drive*, cultive o plano fixo e o movimento lento de câmara na exploração do enquadramento. E embora Antonioni nunca se tenha referido a Hopper, existe coincidência temática e do *ver* de um e outro:

solidão do indivíduo na metrópole moderna, pequenez da figura humana nos cenários arquitectónicos e urbanísticos, atracção de ambos pela estrada vazia e pela paisagem desolada e pouco habitada, incomunicabilidade individual ou frieza das relações entre dois membros de um casal, vaziez da experiência singular adulta.



Night Shadows, 1921.

A invenção do Oeste pelas magens

Num interessante artigo, Edward Buscombe (1995) chamou a atenção para o modo como a pintura, a fotografia e o cinema contribuíram, entre finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, para a socialização da imagem do Oeste americano como muito antigo e selvagem mas garantidamente visitável, e para o papel das imagens na fixação dos sentidos da paisagem (por exemplo as do Yosemite Valley, do Grand Canyon, de Monument Valley, das montanhas californianas ou do planalto do Colorado). Trata-se de casos de construção do significado social de paisagens a partir da iconografia, que insistentemente seleccionou o tipo de enquadramentos destinados a garantir a sedimentação de determinada "leitura" da paisagem na sua grandiosidade muito anterior ao surgimento do homem na terra. Depois, os *westerns* (pense-se na preferência de John Ford por Monument Valley) acentuaram essa consagração, mitologizando o território mesmo à custa da implantação artificial, nele, de elementos vegetais oriundos de alhures (por exemplo os cactos *saguaro* da cidade de Tombstone em *My Darling Clementine*, 1946). A paisagem assim proposta pela fotografia e pelos filmes não foi "descoberta", antes é um *construct* deliberado, uma "arquitectura imagética" resultante de um olhar que foi produzindo uma *mise-en-scène* facilmente reconhecível e identificável. A "invenção" do Oeste pela fotografia paisagística e pelos *westerns* é, assim, outro caso de um território "interpretado" pela imagem até se tornar numa realidade de segunda ordem, que subsume e distorce a sua anterior "naturalidade": fotografia e cinema "fazem" a paisagem, dão-lhe a identidade icónica que o viajante procura e reconhecerá se a visitar, pré-determinam o "espírito do lugar". É também esse o legado da pintura de Hopper — a oferta de uma "segunda natureza" aos lugares e personagens, que discretamente os insinua nas realidades de segunda e terceira ordem de que falou Watzlawick.

O pintor e seu modelo: *La belle noiseuse*

OUTRA COISA SUCEDE com os filmes que adoptam a prática da pintura como seu principal tema, inscrevendo-a no seu corpo a pretexto de produzirem retratos de pintores reais ou ficcionais, como em *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), documentário em que o realizador filma extensivamente a criação de um quadro do pintor Antonio Lopez. Mas tomemos o exemplo de uma ficção: que se passa em *La belle noiseuse* de Jacques Rivette (1991), adaptado de *Le chef-d'œuvre inconnu*, de

Balzac, por Pascal Bonitzer, Christinne Laurent e pelo realizador? Que coisa é *La belle noiseuse*?

Édouard Frenhofer (Michel Piccoli), um pintor de 60 anos que já não expõe há 25 e não tem esboçado nos últimos tempos senão auto-retratos, mas que teve sucesso nos anos 70, época em que foi publicado um livro sobre a sua obra, vive numa grande casa no Languedoc-Roussillon com Liz (Jane Birkin), sua mulher e durante muito tempo seu modelo (como foram Jeanne Hébuterne para Modigliani, Georgette para Magritte ou Josephine para Hopper). A última vez que tentou pintar uma obra-prima, *La belle noiseuse*, foi há dez anos, e Liz foi ainda, então, o seu modelo. O atelier de Frenhoffer ainda está cheio de estudos preparatórios desse empreendimento falhado: o pintor nunca concluiu o quadro e desde então está em crise, alimentando sobre si um discurso descrente e de auto-comiseração.

Um dia é visitado por Nicolas (David Bursztein), pintor jovem e promissor, pela namorada deste, Marianne (Emmanuelle Béart), e por um *marchand* e galerista amigo, Porbus (Gilles Arbona). Entre o atelier e um jantar tardio, Nicolas e Porbus desafiam Frenhofer a voltar ao seu projecto inacabado mas com um novo modelo: Marianne. Frenhofer admite de imediato a plausibilidade da proposta, como se estivesse desejoso de a ouvir. O "negócio" é feito na ausência da interessada, envolvendo-se Nicolas numa espécie de lenocínio, mas Marianne, que adormece à noite a rejeitá-lo, aceita-o ao acordar cedo na manhã seguinte, num *volte-face* interior e nocturno, como se posar para o velho demiurgo e deus selvagem fosse para ela um desafio faustiano.

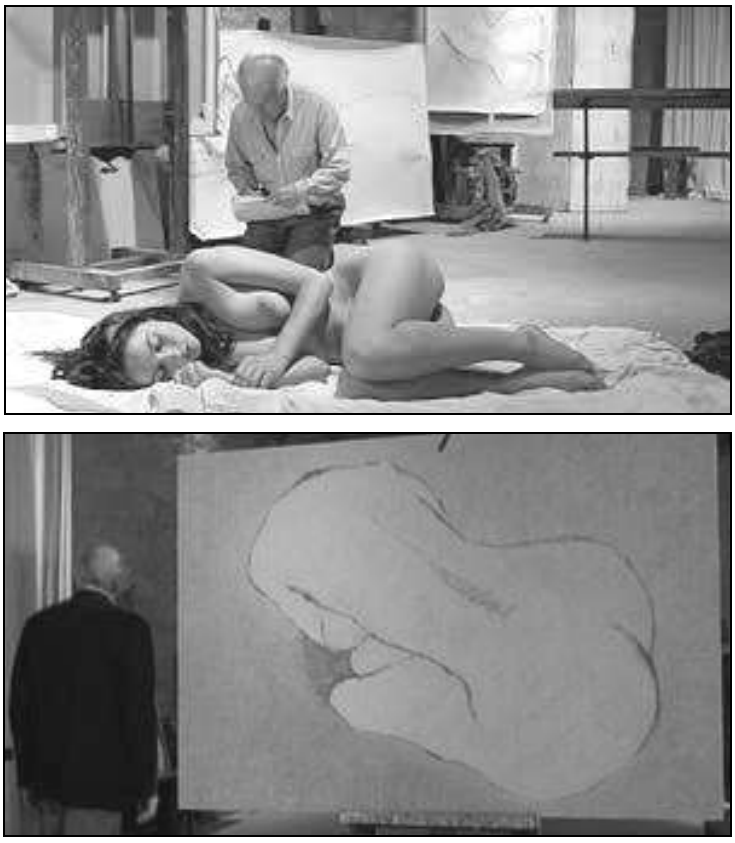
Fechado este *set-up*, o filme, de 240 minutos (Rivette fez depois uma versão com metade da duração, a que chamou *Divertimento*), passa a girar em torno *do pintor e seu modelo*, um tema recorrente em Picasso mas também pintado por Matisse e muitos outros (e cinematizado por exemplo em *A rapariga da Pérola*, de Peter Weber, sobre a relação entre Vermeer e Gret) e em torno do obcecado trabalho do artista (como no *Van Gogh* de Pialat ou no *El sol del membrillo* de Erice). Nua em sucessivas jornadas de pose diante de Frenhoffer, que a obriga à imobilidade em posições exaustivas, Marianne acaba por começar a falar de si mesma e da sua vida num exercício que metaforiza a anamnese psicanalítica, enquanto o artista fala da arte e do que compulsivamente o leva a pintar. Torna-se óbvio que, se Marianne conseguiu dar à oferta de si mesma como modelo uma dimensão terapêutica, que faz nascer nela um discurso introspectivo, a Frenhofer só interessa o ícone nascido desse *pathos*, que excita o seu interesse pelo modelo — um interesse que não se abre à intersubjectividade senão nos termos "egoístas" do seu regresso à pintura.

A situação arquetipal de *le peintre et son modèle* (quando o pintor é um homem e o modelo uma mulher) presta-se a um duplo voyeurismo masculino: sempre exposto ao *gaze* do pintor como este o pretende, o corpo nu de Marianne torna-se no da escrava perante o seu caprichoso senhor (*image d'Épinal* da relação homem-mulher de que tanta pornografia se alimentou) e o espectador vê, maioritariamente através da câmara atrás do ombro do pintor, quer toda a cena, quer a maior parte do que Frenhofer vê. Mas, apesar da escolha deste registo, o filme não é "erótico", ao contrário do que dele disse parte da sua recepção, nem é do erotismo que depende a relação "escaldante", como também se escreveu, entre o pintor e o seu modelo: apesar da nudez longamente exposta da mulher diante do pintor (e dos espectadores), o que está em causa em *La belle noiseuse* são as rotinas pesadas e reiterativas do trabalho criativo na sua versão de possessão e de loucura, e a inesperada capacidade discursiva que se esboça entre as duas personagens.

E também ali está em causa a tensa e insegura amoralidade da relação que a situação estabelece entre a transitória dupla pintor-modelo, por um lado, e os "seus outros" — Nicolas, Liz, Porbus, a irmã de Nicolas. Para voltar a pintar, o velho pintor precisa de uma mulher jovem como indutora e intermediária entre ele e a sua arte (já foi assim que, anteriormente, precisou de Liz), como dantes se precisava de uma vítima sacrificial para se obter o favor dos deuses: um *intermedium*, um suscitador. E Frenhofer não se inibe de apagar violentamente das telas de há dez anos o rosto de Liz, para o substituir pelo do seu novo utensílio sagrado, Marianne. Em torno desta cena rondam os outros, presentes, obrigados a

O modelo como vítima sacrificial

escolher entre uma ética da vida e uma ética da arte. Como pergunta Frenhofer a Marianne em certo momento: estará ela disposta a que a arte a leve a pôr de lado a vida? A pergunta é extensiva a cada um dos restantes: até que ponto aceitará Liz ser substituída por Marianne na mente de Frenhofer? Até que ponto Nicolas "emprestará" Marianne ao velho pintor, decerto atingido por um desejo mimético como o descrito por René Girard? Até que ponto desempenhará o galerista-*marchand*, parte não menos interessada no que se passa, o seu papel de testemunha envolvida, de sacerdote daquele culto e de *go-between* entre os diversos *pathos* dos seus amigos?



La belle noiseuse: o pintor e o seu modelo; o quadro final (fotogramas reenquadrados do filme).

O filme não tem clímax: as suas diversas tensões internas sobem até que Frenhofer dá por findo o seu trabalho — e o resultado é uma grande tela de um nu de costas e agachado, que poderia ser a representação simbólica, em termos peirceanos, de qualquer outra mulher, e que evoca o Picasso do período azul. Se o resultado é aquele, para que foi precisa tanta jornada de trabalho, tanta pose e exposição de Marianne, tantos esboços diferentes, tanta figuração em tantas telas preparatórias? Parece haver uma enorme desproporção entre o trabalho feito a dois — entre pintor e seu modelo — e a obra final. Mas o velho demiurgo conseguiu finalmente acabar o seu *La belle noiseuse* e apresenta-o agora ao outros como o seu primeiro quadro *póstumo*. O *marchand* está satisfeito: os quadros vendidos *post mortem* vendem-se mais caros. No fim, porém, na festa de despedida no jardim da casa, a incerteza paira sobre o futuro da relação entre Frenhofer e Liza — a arte pode ter destruído a vida — e Marianne recusa-se a partir na companhia de Nicolas: a última palavra do filme é o seu sonoro "*Non*". A aventura faustiana correu mal para ela; não perdoará a Nicolas o seu desprendido lenocínio. O filme é também, assim, embora sempre centrado no trabalho da pintura, uma larga alegoria sobre a ilusão da posse — da posse de Marianne por Nicolas, de Frenhofer por Liza, do modelo pelo seu pintor. E sobre a inanidade do esforço inaudito para atingir um resultado frágil ou discutível, como se a obra, independentemente do seu valor, resultasse sempre de um pesadelo compulsivo e de uma expiação.

La *belle noiseuse* é, a par dos exemplos citados, um dos mais longos olhares cinematográficos (quatro horas de filme) sobre o processo criativo na pintura, no registo da relação entre o pintor e o seu modelo. Rivette manteve-se, nele, fiel ao que muito antes, como crítico dos *Cahiers du Cinéma*, tinha escrito: "Cada filme é um documentário sobre as suas próprias filmagens". As mãos do pintor não são as de Piccoli, mas sim as do pintor Bernard Dufour, autor de todo o trabalho pictural no corpo do filme. Na novela de Balzac, o quadro final é um fragmento de um pé perdido numa confusão de cores: na sua última versão, os amigos do pintor não o compreendem, e este morre depois de ter deitado fogo ao atelier onde o pintou — o mesmo atelier onde Picasso pintou *Guernica*. Na versão curta do filme, Rivette optou por um final aberto mais próximo da novela: não mostra o quadro, para sublinhar que não é no desfecho que reside a força do filme, mas sim no que se passa no seu corpo, cena a cena.

Imagens mentais e espelhos de Borges

Enquadramentos especulares

SENTEMO-NOS IMÓVEIS diante de um vasto espelho como dantes pousávamos para Daguerre e teremos de nós o equivalente a uma imagem fotográfica frontal, a nossa imagem especular e a do tempo preso no espelho, que é também a do antigo retrato frontal da pintura — aquele que suscitava a "máquina de quatro olhos" de cada vez que um visitante o encarava. Passado algum tempo movamo-nos diante do mesmo espelho, ora ainda olhando-nos nos olhos, ora atentando em zonas da imagem que solicitam um olhar não frontal, quer pelas razões do *punctum*, quer apenas porque estamos a *scannerizar* uma imagem complexa: por exemplo, movamos um braço e observemos o seu movimento, ou atentemos num pormenor do *fundo*, ou ergamo-nos de onde porventura nos sentáramos e apreciemos a alteração das formas na imagem especular: se dermos um pequeno passo para a direita ou para a esquerda teremos passado da fotografia ao cinema, da pose extática à imagem em movimento e nesta situação o nosso olhar move-se como o olhar de uma câmara.

O espelho e o nosso primeiro olhar sobre a nossa imagem nele é, desde *Le stade du miror* de Lacan, fundador da nossa condição de espectadores de nós próprios e de outrem: é nele que se forma a *imago* original de cada um e dos seus outros. Mas voltemos ao exercício descrito no parágrafo anterior: inicialmente extáticos, enquadrámo-nos num campo visual igualmente fixo cuja composição construímos — um campo foto-cinematográfico é um espaço definido entre os seus fora-de-campo. Em movimento, reenquadramo-nos. Estes enquadramentos e reenquadramentos diante do espelho invocam, ainda, o que tanta pintura fez, quer usando-o para enquadrar, quer vendo o que queria pintar por interposição de máquinas ópticas entre o olhante e o olhado, entre o vidente e o que ele queria ver — lembremo-nos da *camera obscura* de Vermeer e da moda dos dispositivos de visão que a pintura flamenga do séc. XVII tanto cultivou.

Mas mantenhamo-nos lapalisseanos: quando saímos de diante do espelho, ele não guarda a nossa imagem. Guardar a nossa imagem é o que, em vez dele, fizeram o retrato pictural e o fotográfico — por isso se chamava aos daguerreótipos "espelhos com memória" — e depois ao cinema, sendo que fotografia e cinema puderam alquimicamente requerer, para as suas imagens, a indexicalidade que as liga por ontologia ao fotografado: este esteve, de facto, diante da lente da câmara, e, uma vez revelado, o suporte de impressão reteve essa presença e o tempo dessa presença, aquele momento. Esta percepção da imagem fotográfica nunca foi, porém, universal: Jorge Luis Borges, entre outros, teve desde o seu primeiro livro (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) consciência da experiência deceptiva que o daguerreótipo oferecia, próxima da que Barthes viria a narrar, em termos de *vécu*, no seu *La chambre claire*, de 1980. Ali escrevia Borges:

> "Los daguerrotipos mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo /
> y ante nuestro examen se pierden como fechas inútiles / de borrosos aniversarios."

Borges sente aqui algo semelhante ao desconsolo proustiano perante "essas fotografias de um ser diante das quais o recordamos pior do que quando nos limitamos a pensar nele", desconsolo aparentemente herdado da avó do narrador

de *La Recherche*, para quem a fotografia não era suficientemente "artística" (a personagem da avó exprimia provavelmente a crítica de Baudelaire ao *Salon* de 1859, muito partilhada na época pelos defensores da pintura). Proust produzia a sua anamnese literária a partir de imagens mentais involuntárias mais hápticas do que visuais: o som de uma colher num prato; o sabor de uma *madeleine*; o contacto da pele com um tecido. Sobre essas imagens mentais escreveu Sartre que não as *vemos*, distinguindo-as das imagens da pintura, da fotografia ou do cinema (Calvino viria a dizer precisamente o contrário sobre a "alta imaginação" de Dante: nelas chovem, literalmente, imagens). Um embaraço próximo do de Borges é comentado por Barthes em *La chambre claire*, na descoberta da fotografia da mãe — morta pouco antes — no jardim de inverno: por um lado a fotografia está obviamente ligada ao que *foi* mas *já não é*, isto é, à morte (como as fotografias de Beatriz Viterbo, recém-falecida, no *Aleph* de Borges, de que falaremos já a seguir). Mas por outro a ligação de Barthes a Proust determina a não publicação dessa mesma foto como ilustração do texto: Barthes prefere à fotografia sobre a qual está a escrever a sua imagem mental, furtando-a ao leitor e obrigando este último a imaginar algo que não pode ver.

O *Aleph* e o espelho de Merlin

DA *CAMERA OBSCURA* e dos espelhos dos flamengos do séc. XVII à fotografia impressa e ao ecrã cinematográfico a distância é conceptualmente curta e remete-nos para um conto do mesmo Borges: vejamo-lo descrever, por metáforas, o *Aleph* que viu na casa da Rua Garay, "cristal que reflectia o universo inteiro", "espelho universal de Merlin, redondo e oco e semelhante a um mundo de vidro", "esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma". Mas, fisicamente, e satisfeita a exigência prévia de obscuridade envolvente, como no cinema que víamos nas suas salas, o *Aleph* é "uma pequena esfera furta-cores de brilho quase intolerável"; Borges começa por crer que a esfera é giratória, mas depois percebe que esse movimento "do cristal do espelho" (...) "era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espectáculos que encerrava".

Metáfora do cinema

Muita interpretação recente dá o *Aleph* como uma antecipação visionária do que vieram a ser os nossos actuais ecrãs portáteis e dos mundos a que neles acedemos. Mas na época do conto (cuja *editio princeps* é de 1945) e para o Borges cinéfilo, amante de Von Sternberg e de Lubitsch e autor, com Bioy Casares, de *scripts* convencionalmente respeitadores dos géneros de Hollywood, o *Aleph* maravilhoso era decerto o objecto alucinatório proporcionado pelo cinema — melhor, pela passagem do dispositivo fotográfico ao cinematográfico. Certo é que não se referia à pintura — ele sempre declarou nada saber sobre ela e essa declaração poderia decerto estender-se às restantes artes plásticas, o que nunca o impediu de apresentar artistas ou de escrever para catálogos de exposições (5).

Como todo o gosto conservador educado em academia pela pintura clássica, o gosto pictural de Borges privilegia a evocação e uma espécie de ressurreição hipostasiada do passado. Pouca *ekphrasis* haverá, assim, entre pintura e a literatura de Borges, salvo em referências ocasionais a esta ou àquela gravura, a esta ou àquela tela reais ou imaginárias. Mas são muitas as referências à fotografia — desde logo, no mesmo *Aleph*, multiplicam-se as alusões a retratos fotográficos de Beatriz Viterbo, que produzem no narrador melancolia e a decepção atrás referida; e quando o narrador procura Carlos Daneri na casa da rua Garay, a criada pede-lhe que espere, porque o "menino" está na cave a revelar fotografias, entregue ao seu *hobby* como Ingres ao seu violino.

Quanto ao cinema, sabe-se que a ligação é bem maior, quer porque Borges escreveu como crítico sobre Eisenstein, Ford, Welles, Hitchcock e outros, quer por via dos guiões de que foi autor e co-autor — Borges e Byoi Casares escreveram juntos guiões não-filmados (*Los Orilleros* e *El paraíso de los creyentes*, 1955), *Invasión* (1969), que se tornou num êxito nacional, e *Los Otros* (filmado em 1975). Curioso é que Borges e Casares, que gostavam de *westerns* e dos filmes de *gangsters* do *cinéma noir*, tenham tido pelo cinema clássico e pelos seus géneros estabilizados uma admiração profunda, não questionando nem a sua 'gramática', nem a sua

semântica consideravelmente unívoca, nem as suas linhas narrativas que tão cedo se transformaram em *clichés*, como se elas fossem o destino expectável e natural do *cinématographe*. O mesmo se passa na relação de Borges com a música, centrada nos tangos e nas milongas de Buenos Aires. Piazzolla, que chegou a trabalhar com ele e compôs a partir de textos dele, considerava-o musicalmente surdo, pouco sensível às sonoridades que não invocassem os subúrbios que ele amava. Mais do que *ekphrasis* ou influências interartes, há em Borges intertextualidade: diálogo, comentário e interpretação de textos reais ou imaginários pelos que ele próprio escreveu.

Borges, que tanto inovou em matéria narrativa, só acabou por interessar tardiamente a um certo cinema — aquele que, nascido da *nouvelle vague* francesa, iria pouco depois tornar-se no cinema *moderno* europeu, precisamente apostado em romper com todas as 'gramáticas', estilos de realização e modelos narrativos consubstanciados nos géneros do *studio system*. Borges tornou-se então numa referência cada vez mais internacional e passou a ver-se citado em obras de Godard e Chabrol, Rivette e Scorsese, Narcisa Hirsch e Carlos Saura, entre muitos outros. O seu gosto pelos labirintos, pela mistura de tempos narrativos complexos e não lineares, pela fusão entre passado, presente e futuro, o seu desinteresse pela diegese, acabaram por conquistar aqueles que, como *autores*, defendiam um cinema de arte contra o tradicional cinema narrativo e contra as suas convenções.

Migração, aculturação

O QUE ATRÁS fica dito leva-nos porventura a uma primeira conclusão: dada a íntima relação do cinema, desde o seu nascimento, com outras artes e *media* cujos conteúdos, formas e técnicas ele reciclou continuamente, as práticas e ocorrências intermediais e interartes que o caracterizam são, maioritariamente, subsumíveis no que Bolter e Grusin designaram por *remediation*. E sugere talvez uma segunda: é que, se é fácil identificar as práticas intermediais nas artes da cena globalmente consideradas e no teatro ou na performance contemporânea em particular, porque tais práticas envolvem sempre o transporte, para o espaço cénico, de dispositivos tecnológicos que se incorporam de diversos modos no que ali tem lugar, expandindo a materialidade da cena através de outras presenças digitais, tal passa-se de outro modo no cinema. O cinema é o que vemos na superfície bi-dimensional de um ecrã, seja ele o lençol ou a pantalha dos Lumière, ou uma das suas muitas transfigurações posteriores. No cinema, tudo o que ocorre aceita a redução a essa superfície bi-dimensional onde ele é projectado ou visionado e a que se acrescentou o som, sendo certo que a eventual figuralidade produzida por previsíveis hologramas animados ou por próximas mutações da realidade virtual já não corresponderão ao que desde 1895 designamos por *cinématographe*, *moving pictures*, filme.

Ainda a *remediação* de Bolter e Grusin

Nas últimas duas décadas, acentuando um movimento que se iniciara antes, as imagens em movimento deixaram maciçamente as salas de cinema e passaram a ocupar fachadas de arranha-céus, estações de metro, *outdoors* de avenidas e de todo o tipo de espaços públicos, bem como os sistemas de *home video*, a www e os ecrãs de consolas, televisores e computadores onde jogamos jogos em 3D. A digitalização da imagem, os *computer graphics* e o progressivo desaparecimento da película enquanto suporte material do filme alteraram inevitavelmente as definições "ontológicas" do antigo cinema, cada vez mais encarado como património que as cinematecas e os museus conservam, e que, para efeitos de distribuição e exibição, só subsistirá digitalizado (a antiga profissão de projeccionista, por exemplo, está em extinção). Assim, a experiência cinemática globalmente considerada emigrou em massa, digitalizada, para um novo espaço público determinado pelos novos *media*, abandonando o seu anterior *habitus* e integrando-se numa ecologia mais artificial e mais reconfigurada pelas tecnologias da comunicação e pela convergência digital. O cinema passou a ser apenas uma parte dessa nova experiência cinemática. Nestas novas condições, faz sentido reactualizar o questionamento de Bazin sobre o que *ainda é* o cinema. Está a morrer? (questão que invadiu, já, a celebração do centenário do *cinématographe*). Dissolveu-se? Hibridizou-se? Intermedializou-se mais? A reflexão sobre esta

migração maciça das imagens em movimento para novos espaços já atravessou as duas décadas finais do séc. XX e é, portanto, com toda a sua bibliografia, anterior à entrada em cena dos estudos sobre a intermedialidade. Raphaël Lellouche (1992), por exemplo, sustentou que se começou a viver uma época de proliferação de ecrãs multi-funções e muito diversamente especializados, e que, mais do que da passagem de uma cultura da escrita para outra da imagem, como muitos autores da época disseram, se tratou da passagem de uma cultura do impresso para uma cultura, não da imagem, mas dos ecrãs — que tanto mostram imagens como texto e sons — (Chambat e Ehrenberg, 1988), ou da passagem do anterior *continuum* do impressso para um novo *continuum* dos ecrãs — uma nova alteração qualitativa da nossa ecologia (6).

Lellouche e a "cultura dos ecrãs"

Em termos próximos dos que viriam a ser usados por Gaudreault e Marion, Lellouche defendeu que, de cada vez que surge um novo *media*, ele tende a integrar e a "re-semiotizar" o(s) *media* anterior(es), impondo um novo interface cognitivo e um novo tipo de experiência perceptiva, e eventualmente tornando-se hegemónico. Mas, acompanhando nesta matéria Chambat e Ehrenberg, Lellouche acreditava que, à semelhança do que se passou e passa nas outras mudanças de paradigma provocadas pela tecnologia, os novos *media* não "destroem" os anteriores, antes estabelecem com eles uma coexistência baseada na complementaridade: para estes autores, cada *media* preserva e mantém os seus conteúdos, os seus usos sociais e as suas condições específicas de utilização; no caso da passagem do *continuum* do impresso para o *continuum* dos ecrãs, isso voltaria a suceder, porque os ecrãs são suficientemente ricos para acolher a totalidade dos *media* precedentes.

Ora, não foi essa a experiência do cinema diante da televisão, do video, do *home cinema*, da www e, mais globalmente, diante da convergência digital: a invasão dos grandes centros urbanos pelo automóvel não "matou" os cavalos e as carroças... mas expulsou-os irreversivelmente desses centros urbanos; também é verdade que o *compact disc* não matou o *vinyl* e que os gira-discos não tinham exterminado as grafonolas. Mas, se é verdade que o cinema sobreviveu durante duas décadas à profunda transfiguração da paisagem tecnológica e dos mercados do audiovisual, fê-lo em situação de erosão irreversível e isso em diversas frentes cruciais, desde o abate maciço dos seus antigos "templos" e sua substituição por multiplexes até ao quase desaparecimento da película, passando pelas alterações da sua gramática e da sua estética sob a influência da televisão primeiro, do vídeo e das novas plataformas digitais depois, da nova geração de *computer graphics*, e assistindo ao progresso imparável, no *main stream*, da nova profundidade albertiniana do 3D.

O cinema introduziu o ecrã, em forma de lençol e de pantalha, no *habitus* da *belle époque*, e foi responsável por um grande número de transformações desse mesmo ecrã (Mendes, 2002), produzidas pela sua própria evolução tecnológica (*cinemascope*, *panavision*, *vistavision*, *todd-ao*, *cinerama* e outros *widescreens*). Mas, diante da proliferação de ecrãs de que falaram Lellouche, Chambat e Ehrenberg, entre outros, diluiu-se no seu seio, foi objecto de uma menorização e de uma aculturação brutais, passando a ser apenas um dos tipos de conteúdos neles visionáveis. Em entrevista publicada no jornal *El País*, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (2011) refere-se ao mesmo fenómeno mas em termos matizados, reconhecendo a importância, para o seu trabalho, das novas plataformas digitais, embora sugerindo a nova situação de *pós Big Brother* orwelliano que elas também proporcionam:

> "Vivemos rodeados de ecrãs, de imagens em movimento, tanto na rua como nas nossas casas. Ou dentro dos nossos computadores. O computador converteu-se num artefacto dentro do qual vivemos, que nos reflecte, pelo qual chega a nós a realidade e que também nos permite relacionar-nos com outros, embora através dele também possam controlar a nossa intimidade sem nos pedir autorização (...). Para um realizador, esta maciça proliferação de imagens em movimento, em forma de quotidianidade absoluta, é muito interessante, porque a imagem é o nosso instrumento de trabalho; hoje, para um narrador, ou para a polícia ou para os detectives, ofícios que se parecem muito com o de narrador de histórias, as ferramentas que usamos para investigar, documentar, desenvolver uma história, enriqueceram-se enormemente".

Os *home theaters*

QUANTO AO MODO como o cinema entrou no espaço privado da habitação doméstica e com ela se articulou, vale a pena recordar que salas de projecção cinematográfica em casas ricas marcaram uma época dos interiores domésticos concebidos como "asilos da arte" e "estojos de coleccionador" (Benjamin, 1935: 9). As coisas que o coleccionador transporta para o seu interior compõem uma "miniatura do mundo" e ele entrega-se à tarefa sisifiana de não lhes atribuir valor como mercadorias, antes lhes imprimindo, apenas, o seu valor de *connoisseur* — um hábito que, em Paris, Benjamin diz ter atingido o seu apogeu sob Louis Philippe mas que lhe sobreviveu duradouramente:

> "O indivíduo privado, que no escritório tem de lidar com realidades, precisa do seu interior doméstico para se sustentar nas suas ilusões. Essa necessidade é tanto mais premente quanto ele sabe que não pode transplantar para os interesses do escritório uma percepção clara da sua função social. (...) Daqui derivam as fantasmagorias do interior que, para o indivíduo privado, representam o mundo. Para esse interior ele transporta lugares remotos e memórias do passado. A sua sala de estar é um camarote no teatro do mundo" (*id. ibid.*).

Muitos objectos tornam-se, assim, valiosos apenas porque pertenceram à colecção de Fulano ou Beltrano de Tal: são curiosidades que exprimiram um gosto pessoal mais ou menos heteróclito e que por vezes não recuperam *a posteriori* o seu valor de mercado, como se percebeu no desmantelamento da colecção Jacques Lacan, usada postumamente para pagar as suas dívidas fiscais. Os *traços* do habitante estão impressos no seu interior e aqui, diz Benjamin *(id. ibid.)*, entra a ficção da *detective story*, que *persegue* esses traços:

> "Poe, na sua *Philosophy of Furniture* bem como nas suas histórias de detectives, revela-se o primeiro fisionomista dos interiores domésticos. Os criminosos das primeiras novelas de detectives não são *gentlemen* nem *apaches*, são cidadãos da classe média"....

... o que a partir do pós-Segunda Guerra viria a ser conhecido como classe média-alta. A objectaria e o bricabraque coleccionados e expostos no interior doméstico, que assim se transforma num museu heteróclito, exprime a amálgama de gostos do seu habitante — esculturas, gravuras e pinturas, mobiliário, espelhos e tapetes, edições raras, *fétiches*, memórias de viagens, máquinas: é um sinal de riqueza e exprime uma *Weltanschauung* cultivada e elitista, que já encontrávamos no Jacinto de Eça e no seu 202 dos Campos Elíseos. A própria casa, obra de autor ou recuperada, é por vezes a peça maior dessa colecção, a peça-chave ou a peça-albergue da colecção.

Neste cenário, a atribuição de espaço privado à projecção cinematográfica significou, entre as duas guerras do séc. XX e ainda nos anos 70, a entrada do cinema e dos seus filmes no sistema dos objectos de que Baudrillard viria a fazer a hermenêutica em 1968. Os filmes coleccionados e visionados em casa tornam-se em novos *fétiches* dessa colecção. Fazem-se visionamentos a solo ou para amigos como se conversa sobre as últimas aquisições. Ver filmes em casa torna-se parte do luxo privado de férias, fins-de-semana ou da vida quotidiana, um hábito prenunciado pela projecção de filmes domésticos em 8mm (as primeras câmaras Bauer surgiram em 1938 e sucedâneas delas foram produzidas até 1964), hoje banalizado pelas novas câmaras digitais e pelos dispositivos de *home cinema*. Os *home theaters electrónicos* e o *pay per view* socializado desde finais do séc. XX reproduzem com décadas de atraso, tornado (aparentemente) "acessível a todos", o hábito aristocrático-burguês que ainda hoje mantém salas de projecção privadas no hotel Majestic da Croisette de Cannes ou na residência de James Cameron em Malibu.

Fétiches coleccionáveis

Um diferendo sobre a teoria

AO MENCIONAR trabalhos de Bazin, Gaudreault e Marion, Ágnes Pethő, estou a articular esta reflexão com base num autor francês, num *québécois*, num belga e numa romena. Poderia acrescentar-lhes François Jost (também francês). Esta

escolha não é, decerto, ingénua, porque pressupõe uma distinção entre enfoques tradicionalmente oriundos da Europa e uma "nova" teoria do cinema que, nas últimas décadas, se deslocou para os Estados Unidos. Eis como Ágnes Pethő (*loc. cit.*: 44, nota 11) comenta esta "separação":

> "Nos Estados Unidos, (...) a teoria do cinema continua ainda hoje a ser constantemente forçada a posicionar-se face às práticas [actuais] de realização e à crítica de filmes. Na Europa, por comparação, a teoria do cinema é compelida a encontrar o seu lugar, não tanto face à produção de filmes, mas no seio de disciplinas e instituições académicas tradicionais, em cujo contexto uma estratégia interdisciplinar pode parecer mais bem sucedida".

A distinção assim proposta alude directamente aos apelos de David Bordwell (sempre lido na Europa como representante da *film theory* americana) e de Noël Carroll (1996) a favor do fim da *grande teoria* sobre o cinema, entendida como "especulação etérea", e da sua substituição por uma investigação mais fragmentária, mais aplicada e menos previsível, uma investigação "de nível intermédio" e mais ancorada nos filmes como objectos empíricos. E alude também, por outro lado, às críticas à teoria cinematográfica feitas por Rodowick (2007), para quem "os estudos em cinema evoluíram, desde o início dos anos 80, para um descentramento dos filmes a favor do estudo dos *media* visuais e para uma regressão da teoria". O que Bordwell e Carroll, por um lado, e Rodowick, por outro, têm em comum, para além da sua óbvia dissenção, é a crítica ao "fundamentalismo mediático", que substituiu o objecto *filme* pelo objecto *media* (embora nenhum autor "intermedial" tenda a considerar a existência de *media* monádicos e separados uns dos outros, ao contrário de Bordwell e Carroll, que se mantêm centrados na *mónada* cinema; Rodowick, por seu turno, não acredita num cinema monomedial, e pretende reanalisar, a partir do "regresso à teoria", as suas articulações com os outros *media*).

Dificilmente este diferendo sobre a vocação e a serventia das teorias (grandes, médias e pequenas) se resolverá a favor de uma das partes: de facto, as teorias do cinema sempre se desenvolveram no seio da história deste, e seriam incompreensíveis fora dos contextos relacionais, económicos, socio-culturais e políticos que sempre as condicionaram, além de se referirem, sempre, aos modos de produção cinematográfica determinados por tradições continentais, nacionais, regionais (em sintonia com eles ou com eles rompendo). Os textos teóricos do *kino-pravda*, os textos de Eisenstein sobre a montagem, os manifestos do neo-realismo, da *nouvelle vague*, dos diversos cinemas-novos incluindo o *neue kino* alemão, do cinema pobre (herdeiro da *arte povera*), do Dogma-95, ou mais recentemente do cinema do fluxo, exprimem, todos eles, esse complexo de múltiplas determinações. Além disso, todos estes exemplos têm em comum o facto de serem constituídos por reflexões aplicadas, ou por análises de casos, que mantêm uma relação colaborativa com a construção da sua dimensão filosófica ou ainda, por vezes, doutrinária e normativa. É pouco crível que, na área da intermedialidade, como nas que a precederam e com que ela se articula interdisciplinarmente, a investigação deixe de ser constituída por aquilo a que as humanidades se habituaram a chamar reflexão fundamental, mas que sempre se apoia em exemplos concretos e em análises de casos. Creio, por isso, que os apelos de Bordwell e Carroll, por um lado, e os de Rodowick, por outro, darão lugar a reconfigurações de práticas teóricas que não abdicarão dos seus instrumentos e metodologias idiossincráticos.

Por outro lado, e como salientava um relatório sobre a reforma do ensino superior artístico em Portugal (Hasan, 2009), a investigação que fará avançar os estudos artísticos é a baseada na prática (*practice based research*): sem prejuízo da reflexão fundamental e historiográfica, a investigação não deve perder de vista as práticas artísticas suas contemporâneas, e com as quais mantenha relações de proximidade. Ganha relevância, no contexto desta discussão, e por exemplo, o facto de autores como Bolter e Grusin (*loc. cit.*: 21) declararem, desde as primeiras páginas do seu livro, que os objectos que ali analisarão são sobretudo produtos da indústria americana:

Os *case studies* de Bolter e Grusin

> "O que nos interessa é a remediação nos nossos *media* correntes na América do Norte, onde podemos analisar imagens, textos e seus usos específicos. As referências

> históricas (à pintura renascentista, à fotografia do séc. XIX, ao cinema do séc. XX, etc.) são oferecidas para ajudar a explicar a situação contemporânea".

Porventura mais significativo é que, no capítulo especificamente dedicado ao cinema («Film»: *loc. cit.*, 146-158), os mesmos autores centrem quase exclusivamente a sua atenção em filmes de Hollywood e da Disney para explicarem, por exemplo, como o cinema de animação faz a remediação de contos, mitos e lendas (*Pocahontas*, *Anastasia*, *Beauty and the Beast*, *Alladin*); *Toy Story* encontra ali o seu lugar de primeira longa-metragem integralmente gerada por *computer graphics*, e *Space Jam* ou *Who Framed Roger Rabbit* os seus lugares de híbridos onde personagens de *cartoon* interagem com actores humanos. Para analisarem a quebra da norma hollywodiana da "transparência", os autores socorrem-se de *Vertigo* (Hitchcock, 1958), onde comentam o célebre *track out/zoom in* da câmara na cena da quase queda de Scottie no abismo, e os efeitos especiais do sonho da mesma personagem. A atracção de Hitchcock pela vertigem (ou por lugares altos de onde se pode cair) é, mais adiante, comentada a partir de exemplos como *Rear Window*, *To Catch a Thief* e *North-by-Nortwest*. Filmes mais recentes referidos pelos autores são *Terminator 2*, *Jurassic Park*, *The Lost World* ou *Natural Born Killers*. Excepção a este enfoque centrado na indústria dos EUA são a breve referência a *Prospero's Books* e *The Pillow Book*, de Peter Greenaway, por causa dos exercícios fílmicos de remediação da palavra impressa ou manuscrita, e a *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotàt*, dos Lumière, que lhes proporciona uma reflexão sobre o "cinema de atracções" que disputou o seu lugar com o cinema narrativo:

> "Estes primeiríssimos filmes não se apresentavam a si mesmos como narrativas ficcionais, apenas ofereciam à audiência a maravilha de imagens em movimento realistas. Tal função do cinema inicial casava-se bem com o gosto, do final do séc. XIX, por teatros mágicos e formas de *trompe l'œil*".

O capítulo é interessante, embora parecendo responder antecipadamente ao apelo de Bordwell e Carroll, apoiando-se inteiramente na análise de filmes — o que é normal e desejável—, mas filmes que fazem parte, salvo excepção, do património da indústria americana — o que confirma a intenção, anteriormente declarada, de trabalhar sobretudo a partir dos "*media* correntes na América do Norte". O leitor de *Remediation* não deixará de reconhecer a amplitude das referências culturais e artísticas dos autores, que excede largamente um tal programa, excessivamente auto-centrado (7).

Ágnes Pethő e a intermedialidade cinematográfica

Ágnes Pethő, no seu artigo de 2010, sumariando os paradigmas em que historicamente é possível enquadrar os diferentes tipos de ocorrências intermediais no cinema, lista o seguinte conjunto de elementos para um vasto mapa arquipelágico, também entendível como um variado programa de trabalhos intermediais:

1. A análise do cinema como experiência sinestésica, dando conta da multidão de remediações por ele efectuadas no âmbito das suas relações com outras artes e *media*.

2. A teoria cinematográfica transmedial, com incidências sobretudo narratológicas, onde se exprime a influência dos formalistas russos (Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yuri Tinyanov, outros) na reflexão de autores como David Bordwell e Kristin Thompson (Bordwell, como é sabido, trabalhou sobre a narratividade cinematográfica a partir de conceitos como *fabula* e *syhuzet*).

3. As análises comparativas, os estudos interartes e os trabalhos do tipo "Cinema e…"), Cinema e Teatro, Cinema e Pintura, Cinema e Literatura…, mas que também se ocupam da interconexão genealógica entre os *media* que analisam (como no *Literatur und Film* de Joachim Paech, 1988), ou analisam ocorrências concretas de interartialidade (como nos trabalhos de Robert Stam, que examinam a reflexividade no cinema e na literatura).

4. A historiografia paraláxica de Catherine Russell e a arqueologia dos *media*, já mencionadas.

5. A modelização da intermedialidade cinemática e o mapeamento da retórica do

cinema intermedial: nos termos de Gaudreault e Marion, a reflexão fundamental e as análises de casos (ou, nos nossos termos: a investigação baseada na prática) são as duas grandes "avenidas" da investigação, perseguindo a identificação de modelos gerais casuisticamente comprovados. Petho propõe-se subdividir esta área nos seguintes sub-capítulos, de que privilegiarei o item c):

a) A intermedialidade descrita como rede ou sistema de inter-relações de convergência e transformação (como nos textos de Yvonne Spielmann sobre os filmes de Greenaway);

b) A teorização da percepção da intermedialidade no cinema — como experiência reflexiva, resto (*trace*), diferença, presença de parasita — na sequência das noções de *diferença* e *trace* desenvolvidas por Derrida (como em Paech, Joachim, 2000, «Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality», escrito para a conferência da ESF *Changing Media in Changing Europe* em Paris, 26–28 de Maio, disponível na url: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>;

c) A intermedialidade cinemática descrita como acto performativo, "acção": trata-se de identificar os "momentos" e "acontecimentos" intermediais no seu aspecto dinâmico, muitas vezes *remediador*, no sentido de Bolter e Grusin; acrescento, à margem do proposto por Petho, e recordando a importância, para a investigação em artes, da *practice-based-research*, que este domínio de trabalho pode e talvez deva ser privilegiado nas escolas de ensino superior artístico que se ocupam de estudos interartes e/ou de intermedialidade. Mais: este domínio poderia e deveria inspirar análises de obras *in progress* que fizessem interagir, por exemplo, dança, teatro e música com o cinema.

d) A intermedialidade descrita em termos espaciais, *lugar heterotópico* como em Foucault:

> "A heterotopia tem o poder de sobrepôr num só lugar vários espaços (...) incompatíveis entre si. Assim, o teatro faz suceder no rectângulo do palco uma série de lugares estranhos uns aos outros; o cinema é uma curiosa sala rectangular ao fundo da qual, num ecrã bi-dimensional, se vê projectado um espaço com três dimensões" (Foucault *in* «Des espaces autres. Hétérotopies», url: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> .

e) Finalmente, a intermedialidade como parte do domínio do figural e seu mapeamento, como no caso dos *tableaux vivants* no *Passion* de Godard e no *Nightwatching* de Greenaway.

É verdade que esta enumeração de "áreas de ocorrência intermedial" ou de "áreas de trabalho sobre a intermedialidade no cinema" tem um sabor algo heteróclito, parecendo construída por análise empírica e para efeitos de inventário. Mas tem a vantagem de apontar para os diferentes territórios teóricos e práticos onde se está a constituir uma zona de reflexão interdisciplinar que permite reler e talvez reprogramar parte do que lhe deu origem e a justifica. Boa parte destas áreas de trabalho tenderão a produzir uma espécie de *mise en abîme* intermedial, que a análise deverá saber pôr em evidência e descrever, interpretando os sentidos por ela produzidos.

Um mal-estar institucional

HÁ UM FENÓMENO curioso que faz parte da paisagem da reflexão intermedial e em estudos interartes contemporânea e não deve ser aqui escamoteado: um número apreciável de estudiosos do cinema (especialistas em *film studies*) e de cineastas mostra, ainda hoje, relutância em admitir que a intermedialidade e os estudos interartes lhes interessam ou lhes dizem directamente respeito. E a primeira razão desse desconforto é que têm dificuldade em ver o cinema confundido ou misturado com outros *media*: se aceitam facilmente a relação entre o cinema e as outras artes, porque o põe ao nível delas, a *diferença* ontológica do cinema como arte e obra de autor coaduna-se mal, do seu ponto de vista, com a equiparação categorial do cinema à televisão (mais facilmente tida como rival ou inimiga mortal), à rádio ou à imprensa, ou ainda, mais recentemente, à www e às plataformas da convergência

digital, que são por eles vistas, sobretudo, como dispositivo (ou simples *gadget*) comunicacional e como lugar de exibição de *trailers* e de distribuição. É uma questão de *natureza* e de grupo de pertença dos dispositivos: deste ponto de vista, só pontual e acidentalmente o cinema e os *media* pertencem ao mesmo grupo de actividade — e confundir um e outros requer uma observação tão distanciada que não possibilita a identificação das diferenças entre os objectos observados.

O facto de os estudos em comunicação (*communication studies*, ou *media studies*) desde há muito terem integrado o cinema como seu objecto de estudos, e se interessarem pelo cinema como *media*, é, neste contexto, vivido como um mal menor, uma canibalização ou um abuso relativamente tolerável — porque, a seu modo, e mais uma vez, propicia a proliferação de comentários académicos sobre o cinema como arte e favorece a sua recepção como actividade pertencente à cultura erudita. Este mal-estar de *scholars* do cinema e de cineastas perante uma área de estudos que, embora referindo-se sistematicamente ao cinema e produzindo uma cada vez mais extensa bibliografia sobre ele, é vista como exógena à matriz cinemática propriamente dita, e que eles não assumem como "sua", é uma constatação internacional. Diz a este respeito Ágnes Pethő (2010: 39, nota 7):

> "Muito frequentemente, investigações que têm como objecto a intermedialidade cinemática são acolhidas por departamentos académicos de linguística e de literatura, que promovem enfoques interdisciplinares (por vezes para acrescentarem um sabor suplementar à sua oferta corrente de cursos e de tópicos de investigação), ou por departamentos de estudos em comunicação ou em media, e não por departamentos especializados em estudos em cinema".

Já em 2009, em Amsterdam (na *ESF Exploratory Workshop on Intermedialities: Theory, History, Practice*), Pethő lançara o debate sobre essa resiliência dos *film studies* em estabelecerem um comércio durável com os estudos em intermedialidade, por medo de que a especificidade do *medium* cinematográfico se perca ou se dilua no seio de teorias vocacionalmente tendentes para a síntese, a síncrese e a convergência. De facto, as teorias do cinema têm-se esforçado, desde o nascimento deste último, e independentemente da sua diversidade, por se manter focadas na especificidade do *medium*, garantindo desse modo a sua legitimação, quer junto do discurso crítico, quer no âmbito do seu reconhecimento institucional. Hoje, quando o conjunto das mutações tecnológicas pressionam para que as suas técnicas e procedimentos se confundam com os de outros *media* audiovisuais — acentuando a tendência para que ele se movimente em zonas de fronteira que partilha com vizinhos — esse reflexo de auto-preservação mantem-se e, aqui e ali, agudiza-se, voltando a alimentar a reflexão ontológica auto-centrada.

Almodóvar e a Internet

O medo de montar uma ópera

NA ENTREVISTA atrás citada, Pedro Almodóvar, comentando a sua relação com as artes da cena, admite ter medo de montar uma ópera porque não se sente suficientemente preparado, porque não é "suficientemente fanático do género para entar nas suas convenções" e porque o preocupa "a imobilidade do espectáculo, a idade e a representação dos cantores", mas para logo acrescentar que, se o fizesse, entregaria a William Kentridge [que dirigiu *O nariz* de Shostakovitch] "os cenários e tudo o que aparecesse no palco". Por outras palavras: com uma parceria técnica e artística adequada, talvez o fizesse. Em contrapartida, sente-se perto de encenar teatro: "Antes, creio que devia dirigir teatro. É algo que ainda tenho pendente (...). Cada dia o vejo mais perto". Não significa isto que, à semelhança de muita outra gente do cinema antes dele, de Orson Welles a Bergman e a Delvaux, Almodóvar exprime o desejo de travessia de fronteiras entre as artes da cena e as do ecrã, explorando o território das práticas interartes e o das intermedialidades? Decerto, a tentação, para um cineasta, de fazer teatro ou de montar uma ópera não significa necessariamente, hoje como ontem, a vontade de pisar terreno deliberadamente intermedial. Mas significa, sem dúvida, o reconhecimento da contiguidade artística e técnica de distintas práticas da cena e do ecrã, e a compreensão de que, em determinadas circunstâncias, perdem relevância as fronteiras históricas entre géneros e *media*.

Por outro lado, é interessante observar o que diz o mesmo cineasta sobre a sua relação com as novas plataformas digitais, num meio cinematográfico que tende a desenvolver com estas uma relação estritamente utilitária e ainda marcada pela desconfiança (Almodóvar, *loc. cit.*):

> "Gostaria de matizar a relação dos criadores com a Internet. Em primeiro lugar, somos todos internautas. Se eu estivesse a começar agora, em vez de super-oitos, faria vídeos que disponibilizaria gratuitamente no You Tube e dar-me-ia a conhecer globalmente, sem precisar de intermediários. E explodiria de felicidade se um milhão de internautas importasse gratuitamente a minha curta (...). Creio que este século se diferencia do anterior devido à irrupção da Internet nas nossas vidas. É algo tão importante que, para se medir o grau de liberdade que existe num país, enquanto no século passado se avaliava a liberdade de imprensa, hoje avaliamos o livre acesso à Internet, que não existe em Cuba ou na China".

Mas o progresso oferecido pela nova exposicionalidade que ferramentas como o *You Tube* representam é ainda obscurecido pela perda de qualidade de imagens e sons circulantes na Internet, por um lado, e pelos danos económicos e morais infligidos, pela pirataria digital, aos autores (Almodóvar, *id. ib.*):

> "Para além dos prejuízos económicos, enormes, [provocados pela pirataria digital], preocupa-me o direito moral dos autores. As pessoas compram filmes na nuvem ou importam-nos por computador com uma qualidade técnica ínfima. Durante meses, um monte de gente, artistas e técnicos, deram o seu melhor para criar um produto com a maior qualidade, independentemente de o filme ser bom ou mau; mas ao cliente da nuvem ele chega convertido em subproduto: imagens escurecidas, desfocadas, com gente a passar diante do ecrã, som dessincronizado, etc. (...). O autor acrescenta-se à vasta lista dos seres mais desprotegidos por esta sociedade".

A concluir: o encontro de 2009 em Amsterdam deu ênfase à intermedialidade como "fenómeno que se enraiza, não só na história técnica da comunicação pelos *media*, incluindo a gravação de imagens e sons, mas também na tradição da colagem e da montagem no cinema e nas artes visuais, na história da reprodução e das formas televisivas, e em práticas mais antigas de referenciação e adaptação intertextual, bem como de experimentação artística de síntese" (o exemplo citado para ilustrar esta última é o *Fluxus movement*). Ao mesmo tempo, a sua acta informal (disponível em *Scientific Report Intermedialities - European Science Foundation,* versão html) também se referia à intermedialidade como "formas específicas de interacção (com diferentes qualidades, intenções, sentidos, histórias e efeitos) entre, ou no seio, de *media* específicos como o cinema, a televisão, o design gráfico, o hipermedia e os jogos digitais".

Portas e janelas nas composições de Visconti

Na sua comunicação de Amsterdão, depois editada nas *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Volume 2, Ivo Blom (2010) estuda as portas e as janelas nos filmes de Visconti como instrumentos para enquadrar dentro do enquadramento (*frame within a frame*), de abrir a profundidade de campo para um segundo ou terceiro espaço, à luz do papel central desempenhado por estes mesmos *motivos* na pintura holandesa do séc. XVII — como na *Vista de um corredor*, quadro de Samuel van Hoogstraten (1662), na *Carta de amor*, quadro de Johannes Vermeer (1669) e em dezenas de outros. O texto de Blom tem como referência a iconologia de Aby Warburg e Erwin Panofsky, mas retoma a ideia de *motivo* trabalhada, por exemplo, por Michael Walker no seu *Hitchcock's Motifs* (2005), chamando a atenção para as portas abertas da pintura holandesa como revelando o fascínio da época pelo enquadramento da profundidade à maneira albertiniana. Ao ler o texto, e para além da evocação já mencionada do picturalismo de Antonioni, não pude deixar de pensar em certos planos fixos da trilogia das Fontaínhas, de Pedro Costa, imagens do bairro enquadradas segundo uma estratégia semelhante. O exemplo apenas serve, aqui, para salientar a relevância da comparação entre estratégias picturais e fílmicas. No mesmo sentido, vale a pena conhecer textos e entrevistas de alguns directores de fotografia para entender a relevância de certa pintura (a de Caravaggio, por exemplo), na iluminação de certos *plateaux* cinematográficos. ■

Notas

1. Como diz a *Freie Universität Berlin* apresentando o seu programa internacional de investigação em *Interart Studies*: "Durante muito tempo, os estudos artísticos viveram uma vida solitária. Tratasse-se de musicologia ou de estudos em teatro, de história da arte, de estudos literários ou fílmicos, cada disciplina definia-se claramente *contra* as outras [sublinhado nosso] pelo seu objecto específico, pela sua metodologia e enfoque teórico. Nos últimos cinquenta anos, porém, observa-se uma tendência geral para minar as fronteiras entre os estudos artísticos tradicionais. Dois desenvolvimentos foram particularmente responsáveis por isto: primeiro, a crescente dissolução de fronteiras entre diferentes formas de arte — na performance, nas hibridizações e no multimédia; segundo, a esteticização da vida quotidiana — o atravessar de fronteiras entre arte e não-arte (...)".

2. Outro caso notório de interacção entre o cinema e outro *media* é o da dependência da *nouvelle vague* francesa, globalmente considerada, da literatura, como se os autores surgidos da crítica cinematográfica e da frequência da Cinemateca de Henry Langlois sentissem uma necessidade de legitimação que lhes seria fornecida pelo peso específico da ficção escrita. No entanto, essa dependência começou por ser marcada pela rejeição de outra, aquela em que alegadamente o "realismo poético" francês e o seu cinema de estúdio vivia das adaptações de obras literárias consagradas pelo gosto do público. Autores como Truffaut (Mendes, 2009) mantiveram uma relação estreita com novelas e romances, adaptando-os, por vezes fazendo pairar sobre os seus filmes uma *voice-over* de narrador omnisciente — como em *Jules et Jim* ou *Les deux anglaises et le continent*. O que torna Truffaut paradigmático do afastamento em relação aos seus antecessores é o gosto por literaturas "menores", a começar pela novela policial que, nos EUA, tinha nas décadas de 30-40 inspirado um novo género fílmico, o *film noir*. Truffaut, como Godard (mas este usando a literatura como um território de pilhagem e exercendo sobre ela uma espécie de *droit de cuissage*, à semelhança do dramaturgo Heiner Müller), são apenas dois exemplos que se estendem a Eric Rohmer (muitos dos seus filmes foram previamente escritos como contos) ou, naturalmente, a Marguerite Duras. T. Jefferson Kline (1992) analisou esta dependência da *nouvelle vague* perante a literatura em termos psicanalíticos, definindo-a como uma relação quase-edipiana.

3. A casa explodida é uma maqueta feita para o filme e da altura de um homem, mas não os objectos do seu interior, que se desfazem numa chuva de detritos ao som de Pink Floyd (uma versão de *Careful With That Axe, Eugene*). A casa verdadeira, projectada por Hiram Hudson Benedict, fica em Carefree, a Nordeste de Phoenix.

4. Inicialmente ilustrador e paisagista fascinado pela arquitectura, Hopper, conservador que sempre recusou pertencer a qualquer escola, nunca se afastou de uma pintura figurativa que por vezes está próxima de Magritte, mas foi-se definindo e viu-se reconhecido como um "pintor da interioridade", da "busca de si mesmo".

5. Talvez o texto em que Borges mais claramente exprime essa ignorância e essa insensibilidade seja o que escreveu para o catálogo da exposição de Juan Carlos Faggioli na galeria Wildestein (Tristezza, 2008: 81): "Escrevo a partir do meu desconhecimento. Li Ruskin, agradam-me a pintura flamenga e a oriental — quanta ignorância no uso de termos tão gerais! — comoveram-me certos vastos e vagos ouros de Turner e certas firmes e quase inexploráveis gravuras de Dureno e Piranesi, mas não aspiro a ser o mensageiro desses momentâneos estados de alma. Tocam-me as palavras, não as cores nem as formas; a estrofe de um poeta menor pode inquietar-me mais que Rembrandt ou Ticiano".

6. Recordo aqui a descrição de Lellouche da proliferação dos ecrãs: "Observemos essa superfície quase contínua dos objectos dotados de ecrãs com os quais nos confrontamos; estranharemos que esses ecrãs se tenham tornado no interface de tantas funções. Eles deixaram de estar adstritos a implantações específicas — escritório em vez de domicílio, ou interior em vez de espaço exterior e público — ou a um ou outro serviço especializado. Todos os ecrãs do nosso quotidiano têm os seus equivalentes especializados no domínio militar, bancário, médico, escolar, na visualização científica, etc.. Esta lista heterogénea mostra que, ao penetrarem em todas as esferas da nossa vida, os ecrãs não se limitaram a multiplicar-se (...) ; generalizaram-se e tendem a ocupar todo o espaço disponível enquanto interfaces cognitivos".

7. Conhecendo Jay David Bolter de sucessivas edições do seminário SAGA's, organizado em Munique sob os auspícios do programa MEDIA europeu, o autor destas linhas pode confirmar que a paleta de Bolter e Grusin é tão "europeia" quanto "americana". Mas o programa está lá e o capítulo que aqui referimos também.

11 Fim dos fins e fechamento da obra

> "Sabemos que conta menos a obra do que a experiência da sua procura e que um artista está sempre pronto a sacrificar a finalização da sua obra à verdade do movimento que a ela conduz".
>
> Maurie Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969.

COMO E QUANDO sabe um pintor que o seu quadro está concluído? Como e quando sabe um compositor que a sua peça musical chegou ao fim? Como e quando sabe um romancista que já nada falta ao seu texto? Como e quando sabe um cineasta que a pós-produção do seu filme está fechada? A mesma pergunta pode, em princípio, ser feita a propósito de qualquer acto de criação artística. Se a abordo aqui, é com vista ao esclarecimento das condições que eventualmente a reconfiguraram nas artes contemporâneas, e pensando em primeiro lugar nos jovens criadores que, enfrentando-a inevitavelmente no seu trabalho, podem ter interesse em explorar novos contextos da sua apropriação.

No que toca ao cineasta, a resposta a esta questão pode ser irónica: o cineasta sabe que o seu filme está acabado quando se esgotou o tempo e o dinheiro para o pós-produzir, sempre diante de uma *deadline* e de constrangimentos imperativos. Mas tal resposta, que pertence ao anedotário da profissão e nos faz sorrir, não é adequada e ilude a natureza da questão: a questão não se refere ao esgotamento dos meios de produção ou dos utensílios de trabalho de cada artista; refere-se à decisão artística de dar uma obra como finda, ou seja, refere-se ao sentido e à oportunidade do fechamento de uma obra, o que em francês se designa por *clôture* e em inglês por *closure* — e que envolve um trabalho que é feito em parte pelo criador, em parte pelo seu receptor: leitor, público, espectador. A *clôture* francesa é a acção de terminar, de parar definitivamente uma coisa, de a dar por concluída. *Clore* uma coisa é fechá-la, pôr-lhe termo, dar-lhe fim. A *closure* inglesa é encerramento, oclusão. Para o leitor, público ou espectador de uma obra, a *closure* é o reconhecimento de um sentido ou sentidos perante uma obra independentemente de ela ser tida por fechada, incompleta ou inacabada (seja ela texto, imagem, cena, trecho musical), porque o cérebro (a actividade cognitiva) identificou semelhanças bastantes com percepções anteriores para reconduzir a significação actual à que a memória guardou.

Clôture, closure

A questão do fechamento ou do não fechamento de uma obra subsiste no universo da criação artística globalmente considerada: quer no domínio narrativo, quer na música, quer nas artes plásticas, dos ecrãs e de cena. É neste vasto âmbito que aqui a abordo, sem ter excessivamente em conta a especificidade da configuração que ela adquiriu e mantém em cada uma das artes a que aludimos. O enfoque que aqui proponho é anterior à especificidade do problema suscitada pela natureza de cada arte, suas *teknai* e *skills*, seus géneros e estilos, e espera ser sustentável numa perspectiva suficientemente transversal. A proposta conceptual do presente texto é, assim, a de que existe matéria de facto bastante para aproximar a ideia de desfecho, ou de fechamento, ou de final de uma narrativa, de um filme ou de uma peça de teatro, da ideia de acabamento de uma pintura ou de uma composição musical, porque todas elas têm em comum o significado da *clôture* francesa ou da *closure* inglesa, apesar de habitarem diferentes práticas e de se referirem a *métiers* criativos que, noutros aspectos, não são comparáveis.

Uma tal indagação inscreve-se na fileira da investigação seminal desenvolvida pelo Umberto Eco de há mais de meio século em *Opera aperta* (Eco, 1962) e depois em *La Definizione dell'arte* (Eco, 1968), nos termos em que ele concluía, no segundo desses trabalhos, produzindo uma sugestão metodológica apoiada numa constatação:

> " ... O primeiro passo a dar é (...) o de uma pesquisa interdisciplinar que, reduzindo a modelos descritivos os diversos fenómenos, possa permitir depois a evidenciação de similitudes estruturais entre eles" (1968: 268). (...) "A obra de arte vai-se tornando, de Joyce à música serial, da pintura informal aos filmes de Antonioni, cada vez mais uma obra aberta, ambígua, que tende a sugerir não um mundo de valores ordenado e unívoco, mas um leque de significados, um *campo* de possibilidades, e para chegar a isto requer cada vez mais uma intervenção activa, uma escolha operativa por parte do leitor ou espectador"(1968, 273).

A diversidade dos objectos a analisar — textos, quadros, criações musicais, encenações teatrais, fotos, filmes — não deve paralisar-nos, pelo contrário situa-nos directamente numa área de investigação que, sob influência anglófona, se foi tornando progressivamente mais relevante desde aqueles trabalhos de Eco, a dos estudos interartes. E a interdisciplinaridade a que ele se referia envolve disciplinas que não se recobrem necessariamente nem do ponto de vista metodológico nem do ponto de vista dos seus objectos — história e filosofia da arte, estética, história e sociologia da cultura, fenomenologia e psicologia da recepção — mas que podem oferecer enfoques e respostas complementares à elucidação de problemas específicos, sempre observados no seu contexto e historicidade. As homologias entre formas que geram padrões apesar da diversidade das suas aplicações, por exemplo, exprimem a transversalidade de *constructs* como no caso de certa pesquisa de Panovsky evocada pelo mesmo Eco:

As homologias de Panovsky

> "... Pense-se nas pesquisas levadas a cabo por um Panovsky sobre as homologias entre o modo de organizar os elementos da planta de uma catedral gótica e o modo de organizar os elementos de um tratado teológico (homologias que permitem ao historiador de arte reconhecer critérios de actuação unitários no âmbito de uma mesma cultura)" (1968: 191).

"Critérios de actuação unitários no âmbito de uma mesma cultura": de facto, a questão dos padrões de fechamento da obra de arte só é elucidável no âmbito de uma reflexão que parta da compreensão do conceito foucaultiano de *epistema*, ou do seu próximo *aquário* de Paul Veyne, no seio dos quais se desenvolve um dialecto veicular, uma linguagem artística comum ou parcialmente partilhada, geradora daquilo a que um Hubert Damish (1984) designou por *aisthesis*: uma "rede de vínculos estruturais e dos princípios reguladores, (...) dos meios técnicos, dos paradigmas formais e das semelhanças culturais e ideológicas na qual se enreda a arte de uma época dada". No universo da ficção literária, o sentido de *closure* pode ser ironicamente representado pelo que levou Julian Barnes a escrever o seu *The Sense of an Ending*, de 2011, usando o mesmo título da série de conferências de Frank Kermode no Bryn Mawr College em 1965, marcadamente escatológicas, e publicadas em 1967 (na verdade o livro de Kermode intitulava-se *The Sense of an Ending*: *Studies in the Theory of Fiction* e inspirava-se notoriamente no *The Structure of Scientific Revolutions*, de T.S. Kuhn).

Exclusão de partes

Começarei pelos regimes e cenários artísticos onde a questão não se coloca, e que são porventura sintetizáveis em três grupos:

1. Tal como vivido pela diversidade das artes, o problema do fechamento ou não fechamento de cada obra nunca se pôs e não se põe para a execução, mimética ou outra, de formas pré-estabelecidas: o artesão que faz uma mesa ou uma cadeira sabe antecipadamente quando o seu trabalho estará concluído. O mesmo se passa com o arquitecto, que opera entre o projecto que desenhou e a sua construção. O pintor de ícones de Bizâncio seguia escrupulosamente um guião de procedimentos técnicos e estéticos para concretizar a sua obra, que a seguir era legitimada pelo poder eclesiástico. O pintor japonês de determinado período e escola sabia quando

os elementos pictóricos de que dependia a sua composição, e que lhe tinham sido transmitidos pelos seus mestres, já estavam na seda ou na madeira que pintara (Jordan, B. G. e Weston, 2003). Um violoncelista que interpreta uma partitura de Bach, os actores que representam uma peça de Shakespeare ou de Beckett, sabem quando o seu desempenho chegará ao seu termo.

2. Os criadores que trabalham com base em formas canónicas estabilizadas no seio de uma *koinè* ou de uma *aisthesis* tal como proposta por Damish também sabem quando o seu trabalho chega ao fim: um soneto está concluído quando a sua composição satisfaz a dimensão e as regras métricas e rimas que o definem. E, de um modo mais geral, há géneros que desde há muito condicionam e formatam os desfechos das obras que os satisfazem — no mínimo prefiguram um campo de finais possíveis — em função da pregnância da *gestalt* que os informa. Seja em que domínio artístico fôr, a obediência a um cânone inclui o conceito e o *design* da finalização da obra — como se verá adiante a propósito da *obra-prima* reconhecida pela antiga corporação ou academia.

Projecto interminável

3. Por razões decorrentes do *medium* em que trabalha e do *construct* aberto que o determina, quem cria *hypertexts*, *hyper images* ou seus equivalentes cinemáticos para o *cyberspace* sente facilmente que a questão está datada e não se coloca, porque o *sense of closure*, o antigo sentimento de completude experienciado pelo leitor ou pelo espectador perante o final clássico de um texto ou de um filme, ou perante um quadro do *Quattrocento* italiano, é precisamente o contrário da *multi-linkagem* e dos *multi-nodes* que transformam o contacto com a obra numa experiência interminável. Pelo menos em teoria, o *hipertext* e seus sucedâneos mantêm perpetuamente aberta a hipótese de conexão a novas ligações e associações. Neste universo, o *sense of closure* só subsiste voluntaristamente transportado, para alguns dos fragmentos ou dos *links* visionados ou consultados, pelo utilizador. É o utilizador que, se porventura sofre da nostalgia dos fechamentos, a satisfaz inventando-os — fazendo, aliás, o que sempre fez, desde muito antes da existência da interactividade incorporada na obra.

O problema põe-se, sim, nos actos e nas obras de criação que não se conformam com géneros nem com formas canónicas e por isso enfrentam, caso a caso e sempre de modo imprevisto, a questão da sua própria conclusividade-inconclusividade e do seu acabamento-inacabamento, concebendo, como um *acontecimento* novo, e ao mesmo tempo, a sua forma final e o *construct* desta. Ou seja: o problema põe-se aos criadores que afirmam a sua *autonomia* face à *heteronomia* dominante (Mendes, 2009), rompendo com matrizes e soluções conhecidas, e provavelmente operando por *pequenas diferenças excessivas*, como disse Deleuze (Mendes, 2009). Como dar por concluída uma obra quando nada nos diz como concluí-la e não nos interessa, nem mesmo relutantemente, optar por finais ou por fechamentos heteronómicos? Tornando-a deliberadamente inacabada, deixando-a a meio? Mas a meio de quê, visto que a perspectiva do fim foi precisamente o que, eventualmente, se abandonou?

Uma questão de "prática"

A NATUREZA e a resiliência da questão podem, porventura, por alegoria, ser esclarecidas à luz do que Freud escreveu em 1937 em *Análise terminada, análise interminável*, sobre a questão de saber quando é que a cura psicanalítica está concluída. Ele admite, de modo lapalisseano, que "uma análise termina quando o analista e o paciente deixam de se encontrar um com o outro para as suas sessões". Mas, sobre o porquê desse fim das sessões, acrescenta de modo pragmático e profissional: "Qualquer que seja a posição teórica que se adopte sobre esta questão, o encerramento de uma análise é, para mim, um assunto de *prática*" [itálico nosso]. Ou seja: o analista decide, em determinado momento, que estão atingidos os objectivos que aquela prática concreta visava e que dela não há mais nada a esperar. Mas essa decisão exprime o ponto de vista parcial do analista, comporta uma forte margem de arbitrário e significa que, não conseguindo desatar o nó górdio da interminabilidade da análise, ele opta, como Alexandre, por o cortar.

Analisem-se por um breve instante os critérios que determinaram a decisão de dar a análise por finda. Mais tarde, noutro texto, Freud avançou quatro: primeiro, o paciente já não deve sofrer dos sintomas que antes apresentava e deve ter aprendido a lidar com as suas ansiedades e inibições; segundo, o analista deve considerar que um número apreciável de recalcados foram tornados conscientes e expressos; terceiro, a análise deverá ter tido efeitos suficientemente profundos no paciente para que não haja mudanças suplementares a esperar dela; quarto, terá sido possível atingir um nível de "normalidade psíquica" que se torne estável. Ou seja, estamos diante de critérios que dependem da subjectividade e da *aposta*, no sentido pascaliano (*le pari*, a *aposta convicta na crença*), do analista. Sucede, porém, que, desde o seu texto de 1937, Freud reconhecia que sintomas e comportamentos nevróticos podiam ressurgir e ressurgiam muito depois de concluída a análise, e que a noção de fim da terapia carecia, assim, de fundamento teórico. Por isso ele a reduziu a uma questão de *prática*.

A analogia que pode propor-se entre a dificuldade destes procedimentos e critérios analíticos, por um lado, e a questão da determinação do fim de um processo criativo (com vista à concretização de determinada obra), por outro, é relativamente simples — começa e acaba cedo. Em primeiro lugar, a decisão de dar uma obra como acabada resulta de uma *prática* — a do criador — e obedece tanto a critérios pragmáticos como teleológicos: o criador decide arbitrariamente, apoiado no que o conduziu ali, que o trabalho está feito e que não continuará a "encontrar-se" com determinada obra em progresso para a concluir. Ele "dá-se por satisfeito" pela convergência que conseguiu entre a intencionalidade que o moveu e o resultado da expressão dessa intencionalidade. Esse grau de satisfação alcançado pelo criador deve incluir, para ele, a *crença* em que foi atingida a materialização, em formas, da ideia ou da intuição que o conduziu ali. Se o criador — por exemplo um pintor — considera para si próprio que tal convergência não foi obtida, sentir-se-á insatisfeito e achará provavelmente que aquele é um quadro "falhado", ou "não conseguido". Mas, mesmo que se considere satisfeito com o resultado alcançado, a mesma intencionalidade, a sua modulação ou reformulação é potencialmente geradora de novas buscas de formas e expressões, que beneficiarão do trabalho já concretizado e da apropriação de competências técnicas e estéticas adquiridas nesse trabalho.

O criador decide arbitrariamente

A redução da decisão do fechamento de uma obra a uma questão de prática tornou-se, de resto, e por força das coisas, ela própria canónica: um livro está acabado quando é publicado; um quadro está acabado quando é exposto e, ainda mais, se é vendido. Mas, se dificilmente o pintor pede o quadro de volta a quem o comprou para o concluir de outro modo, facilmente o autor altera o seu texto em sucessivas edições, como imparavelmente fez, entre nós, um Carlos de Oliveira e como mostram tantas edições a caminho da *ne varietur*, se e quando esta existe.

Por outro lado, a obra de arte produzida em situação de *autonomia* do seu criador é facilmente uma mensagem cifrada, encriptada, mas cuja cifra ou encriptação não estão integralmente na posse do criador nem do receptor, que experimentam diferentes cifras, o primeiro para a produzir, o segundo para a decifrar e entender. O primeiro organiza e agencia as suas formas de modo intencional mas não necessariamente transparente para si próprio; o segundo descodifica-as como sabe e sente.

Entendidas como processos cognitivos, a produção e a recepção da obra de arte e dos seus códigos encriptados não obedecem na maioria dos casos, em situação de *autonomia* do criador, a convenções consensuais e partilhadas, antes toleram, no acto da criação como no da recepção, a situação de labirinto cognitivo, próximo daquilo a que o senso comum designa erradamente por "irracionalidade", e que gera a polissemia da obra e o seu carácter "aberto". É esta, decerto, a mais antiga acepção da *abertura* de uma obra: a sobreposição palimpsêstica ou labiríntica dos códigos e encriptações tornados obra abre, precisamente, espaço à empatia, à compreensão e ao comentário — que por sua vez informam o gosto, desempenhando o seu papel de árbitro e de juiz, mas que podem ser absolutamente alheias à experiência estética e à contemplação. A *poiesis* e os seus *explananda* são

experiências e exercícios distintos, e a primeira não depende essencialmente dos segundos para existir (a não ser por razões históricas de mercado). A obra auto-propõe-se ao público e à opinião mas não depende deles. O comentário e a crítica sim, dependem da obra como o parasita depende do hospedeiro.

Corporações e academias

"Iniciação" aos "mistérios" e "segredos" da *obra-prima*

VALE A PENA recordar, quando falamos de cifras e de encriptações, que, ao longo dos sucessivos *núcleos de experiência* que deram forma à história ou histórias das artes, o "mistério" e o "segredo" da *obra-prima* consistiram quase sempre na apropriação e no controlo excepcionais de técnicas tidas como difíceis, e cuja aprendizagem era protegida pelo segredo oficinal e corporativo: isto tanto foi verdade na Bizâncio dos ícones, na pintura japonesa e entre os primitivos flamengos, como no *atelier* Da Vinci ou no trabalho dos realizadores cinematográficos que se iniciaram como assistentes de mestres desejados. Essa "iniciação" aos "mistérios" e "segredos" da *obra-prima* representava aprendizagens tidas como só possíveis na transmissão pessoal, de mestre a discípulo, de competências artesanais ou artísticas difíceis de adquirir noutro contexto relacional.

De facto, a história das relações entre *heteronomia* e *autonomia* foi pré-configurada pela história das corporações e academias: na Idade Média, a corporação dos "pintores e entalhadores de imagens" detinha o monopólio do ofício e determinava a entrada do aprendiz, aos doze anos, para um atelier onde a sua aprendizagem duraria cinco anos; o estágio de companheiro (oficial) durava mais quatro anos; e a produção de uma obra-prima fechava o ciclo da formação e conduzia à sagração do iniciado como mestre. Como escreveu Tenaguillo y Cortázar (2005: 413-423), introduzindo uma subtil e nem sempre rigorosa distinção entre o estatuto do artesão e o do artista:

> "…O artesão realizava uma obra-prima, ou seja, uma obra difícil que lhe garantia o reconhecimento na sua corporação. Essa obra deveria ser perfeita e correspondente a um estilo, mas sobretudo garantia que estava adquirido um domínio da técnica. A obra-prima artística também era factor de admissão, mas punha em jogo a subjectividade estética do artista e do seu público — a questão pertencia ao domínio da recepção, e punha o problema paradoxal da eternidade da obra-prima, sabendo nós que os valores estéticos estão longe de ser eternos, antes estão sujeitos às variações históricas do gosto".

A corporação *reconhecia*. Mas desde cedo a protecção do rei ou de um príncipe, da igreja ou da universidade, ofereceram modos de escapar à formação e ao reconhecimento corporatista; na Itália renascentista, os Médici alargaram, na segunda metade do séc. XV, essa protecção e tornaram o artista num criador liberal, num *alter deus* liberto da sua anterior identificação com os ofícios manuais. A Academia de Florença, a partir de 1563, e a de Paris, a partir de 1648, redesenham a profissionalização do artista, que conhecerá novo cânone com a reforma, por Colbert (encarregado do mecenato real das artes e das ciências), da Academia de Luís XIV, empreendida nos anos 60 do séc. XVII e concluída em 1672. O artista — agora *académico* — passa a ser aceite, vê reconhecido o seu trabalho pessoal e produz o seu *morceau de réception* (pintura de história, cenas de género ou natureza morta e dois retratos) para a Academia, detendo esta o monopólio das encomendas reais.

Nomeado por despacho, o artista-académico ora vive e trabalha no Louvre como um funcionário, ora ali recebe ensino gratuito, situação que se manterá até à Revolução e à dissolução de 1793. Os alunos começam por copiar os desenhos dos seus mestres, depois desenham gessos de esculturas clássicas e finalmente modelos vivos, sempre na perspectiva da imitação da natureza como feita pelos clássicos. Os professores dão aulas diariamente sob pena de pesada multa, desenham os modelos para ensinarem os discípulos e corrigem os desenhos destes últimos. A imitação de um mestre é uma etapa obrigatória da formação. Durante o período áureo da Academia, concluir um quadro consistiu em fazê-lo como o teriam feito

Rafael, Michelangelo, Rubens ou, já nas vésperas da Revolução, como Nicolas Poussin. O ensino é deliberadamente maneirista, trabalha-se *à maneira de*.

A Academia declina depois da morte de Colbert, conhece sucessivos períodos de ortodoxia e de laxismo e vê-se substituída, em 1795, pela "Associação Revolucionária das Artes", que dará lugar ao Instituto de França. Mas só bem mais tarde, com Delacroix e os românticos, com os primeiros salões de independentes e uma nova casta de *marchands*, a sociedade francesa se interrogará sobre quem é afinal artista, e se confronta pela primeira vez com aqueles que se declaram a si próprios como tais, recusando a herança corporatista e académica.

Apesar da importância histórica do seu posicionamento individualista e anti-académico, não considero produtivo alimentar aqui, dada a questão que me ocupa, o fantasma recorrente do artista romântico que, possuído por *fúrias*, cria em transe a partir do nada (a criação *ex nihilo* está vedada aos humanos) e é incapaz de falar do que faz, alimentando a clássica dicotomia entre ele próprio, que existe *fazendo coisas*, e o seu crítico ou comentador, que subsiste *falando do que ele faz*. Felizmente, a história das artes plásticas, da música, do teatro, da fotografia e do cinema está suficientemente cheia de artistas que falaram e escreveram sobre o que faziam ou fazem para que esse fantasma se tenha em grande parte — mas não totalmente — esvaziado (ele subsiste como o esqueleto no armário de cada artista).

Existe, decerto, um *estado segundo* característico do trabalho de criação, entendível à luz do que sabemos sobre a *atenção* (a atenção dada a uma coisa exige desatenção em relação às outras) e a *concentração*. Esse *estado segundo* da *concentração* é característico de muitas actividades, e não apenas da artística. Mas, em muitos casos, o *discurso* do artista sobre a sua obra é um mergulho vertical na sua estética e técnicas, válido *inter pares*, por vezes acentuadamente *poemático* (no sentido heideggeriano de *A origem da obra de arte*) (Heidegger, 2005), e por isso esse discurso não é um objecto comum de comunicação. Mais: com alguma frequência, esse discurso, poemático e *inter pares*, entendível na comunidade cúmplice dos iniciados, sofre da síndrome de profundidade (evocada pelo Steiner de *Real Presences*) (1989) — a certa distância da superfície, o mergulhador persuade-se de que consegue respirar na água, liberta-se do oxigénio e afoga-se.

Escrevendo sobre a sua pintura e a de outros, Júlio Pomar (1986: 131) soube preservar-se desse afogamento: fechando o seu livro de modo particularmente vertiginoso e poemático, escreve ele na sua última página, travando-se, e à maneira de epílogo:

Júlio Pomar: "Não me apetece continuar"

> "Não me apetece continuar: este carreiro corria o risco de nunca chegar a um fim, visto que as imagens que o compõem se renovam com uma prática dia a dia retomada e questionada. E com a matéria da palavra a seduzir o acto de escrever, assim como a memória que lhe serve de suporte, suspeito que o meu discurso ameaça deslizar para esse olvido que nos de má vista deve fazer as vezes de preguiça do olhar".

Mas este *excursus* sobre algumas características da criação não ajuda a ponderar a questão dos finais e do fechamento da obra — ajuda-nos, sim, a compreender que, fora dos moldes e dos *constructs* conhecidos, os finais são provavelmente sujeitos às mesmas cifras e encriptações a que se deu forma no desenvolvimento da obra. Ou seja, para um artista para quem continua, de algum modo, a fazer sentido o problema do fechamento da sua obra, esse problema não é significativamente distinto do agenciamento interno dos conteúdos e/ou formas que ele enfrentou e com que se debateu antes do momento da *closure*.

Das grutas de Lascaux a Jean-Michel Basquiat e dos murais funerários egípcios a David Hockney, a abordagem, pelo pintor, do suporte virgem — papiro, papel, tela, tecido, madeira, vidro, parede, outros — está tão sujeita a saberes práticos e procedimentos técnicos de escola ou de época como à sua negação, de tal modo que a variedade infinita dessas abordagens torna o seu inventário descritivo meramente enciclopédico. Para citar exemplos "muito cá de casa": seja o pintor dominado pela *composição* de formas e cores como João Hogan e Árpád Szenes, pela compulsão para o *palimpsesto* como certo Eduardo Batarda, pela *profundidade labiríntica* de

uma azulejaria ou de mosaicos como certa Vieira da Silva, ou pela *aparição da mancha* luminosa e disforme como certo Noronha da Costa próximo de Turner, não são aqueles saberes práticos e procedimentos técnicos que geram a identidade das respectivas obras, mas a precipitação de cada um destes artistas em direcção a determinada concepção do *achèvement du tableau*, do acabamento da obra, da sua *figura* final. E essa precipitação, por mais incerta e errática que seja, exprime o *sense of closure* que resulta da obsessão de cada um por determinada ideia da completude.

As composições abstractas de Eduardo Batarda onde uma rede de elementos negros acaba por "devorar", sobrepondo-se-lhe, todo o quadro previamente pintado, são um bom exemplo de palimpsesto: o quadro passou por uma série de versões, qualquer delas entendíveis por um seu eventual "público" como finais, mas o autor "sabe" que ele ainda não está fechado. O investimento feito nesse percurso — entre o suporte virgem e a decisão de dar o quadro como acabado — exprime a dimensão do quadro como *sistema* e *existência* em devir: cada novo "acto de pintura" que o vai transformando, alterando-lhe a organização das massas, das cores, das linhas de composição, visa um sentido incerto e pode falhar; todos os equilíbrios e desequilíbrios por que a obra em devir vai passando podem ser assumidos como versões finais para o seu "público", mas não para o artista, que persegue um fechamento que ainda lá não está. Entendido esse percurso como a "vida" do quadro, a sua conclusão é a sua "morte". Uma comparação por contraste pode ser feita com a produção digital de imagens resultantes da sobreposição de sucessivos *layers*: como o *rendering* das sucessivas versões, ao contrário do que se passa na pintura, é sempre reversível, a ideia de versão final esboroa-se e perde pertinência: neste caso, a marcha do palimpsesto pode regredir, convidando o seu autor a ignorar o *sens of closure*, e a sentir-se confortável quando *lost in the rendering*. Sobre estas matérias escreveu Júlio Pomar (*loc. cit.*: 33) uma passagem particularmente expressiva (1):

> "Um quadro nunca está acabado. É impossível acabá-lo (Motherwell). À falta de uma convenção exacta, o fim do quadro, na medida em que este é concebido como um processo aberto, depende da cortina imaginária que virá pôr termo às acção do pintor. Uma fractura, um acontecimento qualquer ou o simples esgotamento limitam muitas vezes o tempo de produção do quadro, talvez à maneira do enquadramento desleixado de uma fotografia de amador, o que acrescenta ainda mais arbitrariedade à arbitrariedade do quadro. A razão penetrante de Duchamp encontrou a bela fórmula *definitivamente inacabado* para o passaporte da *Mariée*" [ref. a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*].

Uma certa ideia de acabamento

INVOCANDO Robert Motherwell, Pomar diz que é impossível acabar um quadro, e nós compreendemo-lo à luz da reflexão moderna e contemporânea sobre o sentido desse inacabamento — a ideia de fechamento foi mudando palimpsesticamente com a transfiguração das *koinè* e das *aisthesis* precedentes. Na sua época, ninguém perguntaria a Hans Holbein (Jovem), por exemplo, qual a sua ideia de acabamento de um quadro: observando *Les Ambassadeurs*, a convenção da ocupação total da superfície do suporte, a sua composição complexa e os equilíbrios a que obedece, a colecção de objectos meticulosamente escolhidos para figurarem entre o embaixador francês Jean de Dinteville e o bispo Georges de Selve, o chão de pedra trabalhada, o crucifixo que apenas se vislumbra atrás da cortina (no topo esquerdo da pintura) e a célebre anamorfose do primeiro plano, que, satisfazendo um gosto de época, se justapõe ao retrato num oblíquo impossível e dele parece querer saltar, percebemos até que ponto avançou o pintor na minuciosa intencionalidade do seu acabamento, ao mesmo tempo em concordância com a *legis artis* da sua época, mas produzindo uma obra-prima resultante da *formatividade* (no sentido de Pareyson) da sua busca individual.

Numerosos autores, de Mary Hervey em 1900 (*Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men*) a John North em 2002 (*The Ambassadors' Secret*) interpretaram infindavelmente o quadro. Hervey, historiadora, leu-o como um testemunho de uma missão diplomática difícil face ao previsível rompimento

protestante com a Igreja de Roma. North, numa tradição iconológica que não desdenha a herança de Panovsky e os estudos de Aby Warburg, avançou chaves de leitura do quadro que põem em jogo astronomia, astrologia, numerologia e alquimia. De facto, seria ocioso multiplicar os exemplos de preocupação com a ideia de *composição* e de *acabamento* na pintura, tão constantes e tão diversos foram, na longa duração, atravessando épocas e escolas. Bastará que se pense em *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso (1907), e na multidão de desenhos, esboços, aguarelas que o prepararam desde 1905, e onde são canibalizadas e digeridas as influências mais diversas (de *Le bonheur de vivre* de Matisse, 1906, da primeira versão do *Grand Nu* de Braque, 1906, das *Grandes baigneuses* de Cézanne, 1900-1905, da *Mademoiselle Cha-u-Kao* de Toulouse-Lautrec, 1896, dos nus femininos de Gauguin, da pintura anterior do próprio Picasso como *La femme aux bas verts* e o *Nu bleu*, quadros de 1902, mas também das *Femmes d'Alger* de Delacroix, das antigas cabeças ibéricas, máscaras africanas e objectos etnológicos que lhe serviam de modelo, etc.).

Os embaixadores, de Hans Holbein (o Jovem). *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

Percebe-se que o quadro é um *melting pot* e um concentrado de influências, uma espécie de enorme síntese e de balanço desafiador, cuja organização espacial cedo foi decidida, apesar dos esboços de composição se terem mantido até muito tarde, com supressão de figuras inicialmente previstas e redefinições de outras, mas sem alteração do equilíbrio de base que a enorme tela viria a respeitar. Note-se, por exemplo, a "natureza morta" em posição central no baixo da tela, que substituiu o vaso de estudos anteriores mas sem alteração do seu valor estrutural no equilíbrio da composição (interrogado uma vez sobre a subsistência, em algumas das suas telas, de elementos de composição comparáveis à natureza morta das *Demoiselles* de Picasso, Francis Bacon não soube como explicá-los e respondeu incomodado).

Em *Les demoiselles d'Avignon*, a convenção da ocupação total da grande tela, a ideia de composição e seus equilíbrios, ainda herdam do Holbein Jovem e de numerosos *constructs* posteriores; mas o quadro pertence à abertura de um novo dialecto veicular e de uma nova *aistheisis* que nada têm a ver com a representação fiel do real, propondo uma *revolução* no modo de o figurar e questionando, num mundo pós-fotográfico e que acaba de ver nascer o cinematógrafo, o que é, para a pintura, figurar esse real. E a rudeza deliberada da execução, o tratamento sumário dos tecidos que cobrem parcialmente três das mulheres, o uso abrupto da cor, as alusões a primitivismos artísticos, manifestam um simulacro de inacabamento que o pintor deliberadamente quis garantir no seu trabalho.

Por vezes, a minuciosa obsessão técnica com o percurso que leva ao fechamento de uma obra permanece extrema, mesmo que o resultado visado seja o de um aparente "instantâneo" fotográfico de expressão cinematográfica, que apenas fixa,

As composições fotográficas de Jeff Wall

como por acidente, um momento do quotidiano banal: é o caso de *A View from an Apartment*, fotografia trabalhada por Jeff Wall durante cerca de um ano, entre 2004 e 2005, e destinada a tornar-se numa transparência de grandes dimensões exposta em caixa de luz: para a realizar, Wall procurou e alugou por tempo indeterminado, em Vancouver, sua cidade natal, um apartamento que desse para o porto (pretendia fotografar um interior com vista para aquele exterior); depois contratou como modelo a jovem à esquerda, na imagem, e pediu-lhe que o mobilasse e ocupasse como se nele estivesse a viver; durante esse trabalho preparatório, que durou meses, fotógrafo e modelo entenderam-se sobre a conveniência de acrescentar ao projecto de fotografia uma segunda personagem, a mulher sentada à direita, amiga da primeira.

Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005, transparência em caixa de luz (1670 x 2440 mm, col. Tate).

Wall fotografou a cena pretendida durante cerca de dois meses (Fried, 2008: 56-62) e acabou por combinar digitalmente uma selecção de diversas imagens obtidas a partir da mesma posição fixa da câmara, incluindo a vista da janela, porque pretendia para esta uma luz não coincidente com a do interior, interior que por sua vez transformara num estúdio e iluminara como tal. Na imagem final, a jovem de pé está a mover-se a pedido do fotógrafo, como que representando um papel previamente combinado, mas a personagem sentada nem sabia que estava a ser fotografada no momento em que Wall dela obteve a imagem que acabou por seleccionar (informações prestadas por Wall em entrevista). Deste trabalho moroso e complexo, como em muitos outros do mesmo autor, resultou uma imagem que, apesar da complexidade do percurso que lhe deu origem, pretende ter o *look* de uma fotografia banal, obtida por acaso, a meio de ocupações domésticas, por exemplo numa tarde de fim-de-semana — e que sugere uma narrativa inacabada, ou um fragmento de narrativa.

Uma palavra mais sobre a tensão entre abertura e fechamentos: a propensão para o fechamento, no sentido de *closure* e de *clôture*, está intimamente ligada à ideia de completude e de realização através da manifestação de um sentido final. O fechamento é, nestes termos, equivalente a um *statement*, a uma declaração conclusiva, mesmo que seja consubstanciado por um mero gesto de abandono da obra por parte do seu criador. Mas, nos nossos dias supostamente vítimas de uma crise de valores generalizada — que Zigmunt Bauman descreveu como *modernidade líquida* (Bauman: 2000) — a busca de fechamento exprime facilmente a tentativa de regresso a um valor seguro da idade das academias e dos cânones, compensando a incerteza e a ambiguidade de todas as aberturas e a hegemonia cultural dos relativismos. Alguns sincretismos filosóficos (Lawson,

2001) voltaram, nessa busca de valores-refúgio, a defender que toda a experiência humana do mundo e da vida depende de uma rede tendencialmente infinita de *closures*, entendida como um fluxo cognitivo que invade todos os níveis da sensação e da percepção, da linguagem e da cognição, das matrizes de comportamento e do devir da acção. A esta luz, é a operatividade da *closure* que permite a geração de padrões e de imagens reconhecíveis ou conjecturais do real, a geração de modelos operativos e dos registos da memória; e todas as operações de conhecimento, sejam elas sensoriais, perceptivas ou intelectuais, pertençam ao domínio das artes ou da ciência, dependem da *closure* na medida em que é esta que permite o reconhecimento e a descrição de uma singularidade qualquer.

Quando falamos da abertura (*openness*) do sensorial, do perceptivo ou do cognitivo, estamos, segundo esta perspectiva, a falar de aberturas que são geradas *no seio do sistema das closures*. As aberturas são posteriores às oclusões, resultam delas e fazem-lhes frente. *I. e.*, ao serem geradas no seio desse sistema que as precede, as aberturas desafiam-no e constituem para ele uma ameaça — são episódios perturbados, no sentido clínico — na medida em que sugerem uma suspensão do funcionamento do sistema e requerem reavaliações perceptivas e cognitivas, e por isso reavaliações semânticas, de um qualquer particular. Para Lawson, quando dizemos que todas as artes modernas e contemporâneas tendem para a abertura, estamos a afirmar que essas artes assumem esse desempenho desafiador e reavaliador; mas a própria declaração "todas as artes modernas e contemporâneas tendem para a abertura" é, a esta luz, um exercício de oclusão, porque fixa e fecha o sentido de uma percepção e um conhecimento.

Não me deterei a discutir a extensão da operatividade que Lawson pretende atribuir à *closure*, embora tal extensão mereça, talvez, o comentário crítico que o Lalande (dicionário filosófico) em seu tempo fez sobre os "conceitos que, pretendendo tudo recobrir, acabam por nada designar". Mas, se não reterei do argumentário de Lawson a ideia de que o fechamento ou oclusão é o próprio *organon* do conhecimento do mundo e da instauração da linguagem, creio que vale a pena guardar dele a ideia de que fechamento e abertura coexistem e se fazem perpetuamente frente como irmãos inimigos, e especificamente no domínio de que me ocupo aqui — o da criação artística e literária. Por mais arcaica e historicizada que seja, a propensão para o fechamento é desde há muito acompanhada e compensada pelo desejo e pelas inquietações da abertura e do inacabamento. E a abertura e o inacabamento sabem sobre si mesmos que são gestos autónomos contra a heteronomia, e que precisam desse lugar de litígio com o seu irmão inimigo para, nele, se firmarem e afirmarem o seu valor.

O peso dos cânones

NO DOMÍNIO maioritário da heteronomia, a questão do fechamento-acabamento de uma obra gerou tipicamente ansiedade e angústia. Não é por acaso que, por exemplo, longe das artes plásticas, no âmbito técnico da escrita para o ecrã, tantos manuais que sonham ensinar guionistas a escrever histórias aconselham os neófitos a dotar-se previamente dos meios adequados — *outline*, sinopse, tratamento — antes de avançar para o *script* propriamente dito, a "peça para o ecrã". Porquê? Porque desses *meios adequados* faz parte a descrição prévia do final; parte desses manuais sugere, aliás, que os neófitos comecem a escrever os seus *scripts* pelo fim, de modo a forçar a escrita que o precede a tornar-se decisivamente num percurso que a ele conduz. Esta metodologia herda da estrutura neo-aristotélica do princípio-meio-fim (cf. *Poética*) e funciona como uma medicina preventiva contra as derivas e o desnorte a meio do percurso. Os leitores "filosóficos" de Aristóteles, aqueles para quem a *Poética* não é separável da restante obra do estagirita, sabem que o elemento decisivo dessa estrutura em três tempos é o *final* (a materialização da perspectiva finalista) e que os dois outros são caminhos destinados ao seu atingimento. A angústia provocada pela adequação dos finais à narrativa que os precede também é conhecida da história heteronómica da música ou da pintura: acaba esta *fuga* ou este *adagio* segundo as normas da *fuga* e do *adagio*? Satisfaz o soneto as suas regras? Está o quadro terminado de acordo com a *legis artis* que o pintor quis satisfazer? *Falta-lhe* alguma coisa para estar

Situação do *script* cinematográfico

reconhecidamente completo? "Falta-lhe": na heteronomia, a ausência do final adequado é sempre entendida como uma falta, uma falha, um *manque à être*.

Convirá reconhecer, a este respeito, que, com frequência, o cânone de um género ou de uma forma não foi estabelecido pelo *Urtext* para que ele remete e que o justifica: mais do que a *Poética* de Aristóteles, por exemplo, foi a sua reconversão em vulgata pelo já citado Lodovico Castelvetro (1505-1571), tido em Modena como "um novo Sócrates" mas excomungado, e que publicou em 1570 a *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta*, que influenciou o neo-clacissismo dramatúrgico e insistiu nas três unidades (de acção, espaço e tempo) como norma incontestada durante um vasto período, apesar de um Shakespeare (1564-1616) apenas dela ter tido conhecimento indirecto e de, com frequência, a ter ignorado deliberadamente.

Uma breve referência ao contexto e à relevância do tratado de Castelvetro: o concílio de Trento (1545-1563) foi a peça-chave da contra-reforma e a resposta da Igreja de Roma ao calvinismo e ao luterianismo, e é vantajoso estudar a sua articulação com o segundo renascimento (de meados do séc. XV a 1520), o tardo-renascimento (a época de Leonardo, de finais do *Quattrocento* aos primeiros anos do *Cinquecento*) e o maneirismo (a transição entre tardo-renascimento e maneirismo é sobretudo representada por Michelangelo: o maneirismo estende-se de c. 1520 a 1620) (2). Em 1570 sai em Viena, Áustria, a primeira edição da *Poetica d' Aristotele volgarizzata e sposta* (o livro estava terminado desde 1567); a segunda edição, de P. de Sedabonis, sai em Basileia já postumamente, em 1576. O livro, escrito em italiano vulgar, consagra, para além das três unidades "aristotélicas", a função central e obrigatória da catarse e uma quantidade inusitada de preceitos e normas rigorosas para a construção da obra dramática, que se manterão como modelo até ao romantismo.

Um clássico moderno: Eco e a obra aberta

ABORDANDO no seu clássico *Obra Aberta,* de 1962, a natureza da obra de arte como uma mensagem fundamentalmente ambígua, pluralidade de significados que coexistem num só significante, "um infinito contido num finito" (para usar a expressão de Pareyson), um todo holístico que é mais que a soma das suas partes, Umberto Eco citou quatro exemplos musicais (o *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza pour flûte seule* de Luciano Berio, o *Scambi* de Henri Pousseur e a terceira sonata para piano, de Pierre Boulez), que rompiam com a tradição da comunicação da música, por deixarem ao intérprete a liberdade de determinar a duração das notas e a sucessão dos sons. Tais partituras propunham ao intérprete um acto de relativa "improvisação criativa", ou de "liberdade consciente", distinto do *ditado* de uma partitura rígida. E acrescentava Eco, para esclarecer a diferença entre a obra fechada e a obra aberta:

A liberdade do intérprete

> "Qualquer obra de arte, apesar de acabada e fechada na sua perfeição de organismo exactamente calibrado, é aberta pelo menos porque pode ser interpretada de diversos modos, sem que a sua irredutível singularidade se altere. [Fruir uma obra de arte torna-se então] dar dela uma interpretação, uma execução que a faz reviver numa perspectiva original".

Creio que Eco se refere aqui, quer à interpretação dos instrumentistas convidados à "improvisação criativa", quer à interpretação do receptor. Mas os seus exemplos significam que o *fim do fim* implica necessariamente o *fim do meio* e o *fim do princípio*: não é apenas o *dénouement* ou a *clôture* da peça que está em causa, mas sim a totalidade da sua organização interna enquanto linearidade ou labirinto de linearidades dirigida para determinado fechamento ou desenlace. Esta "desconstrução" é particularmente notória na narrativa e na música, no drama e no cinema, artes que têm directamente a ver com o tempo (tempo de leitura, duração da peça musical ou teatral, ou do filme). Mas também nas artes plásticas o sentido do fechamento é, de outro modo, e no contexto das suas *teknai* próprias, atingido pela mesma dinâmica, como vimos com Pomar.

Não iludirei a questão de que existe um limiar da *interpretação* a que Eco não se refere e a partir do qual a autoria muda: sob pena de chamarmos a atenção para o

óbvio, os diversos estudos de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez, por exemplo, são obras de Picasso, não de Velázquez. Ou seja, a "liberdade consciente da interpretação" de *Las Meninas* por Picasso não se faz sem que "a irredutível singularidade [da obra de Velázquez] se altere". Pelo contrário, dá origem a outras obras, como quando Van Gogh pintou *Le pont sous la pluie* ou *Le prunier en fleurs* a partir de *Averse soudaine à Atake* e de *Pruneraie à Kameido,* de Utawaga Hiroshige. Van Gogh e Picasso já não estão na posição maneirista dos funcionários da Academia de Colbert, embora ainda escolham os seus mestres e possam trabalhar a partir deles. Nesta zona de relativa autonomia fica, na música, a interpretação livre das *Quatro Estações* de Vivaldi por Nigel Kennedy: Vivaldi está em Nigel Kennedy como Hiroshige está em Van Gogh, mas é impossível dizer que "as irredutíveis singularidades" de Hiroshige e de Vivaldi "não se alteram" nas interpretações de Van Gogh e de Nigel Kennedy.

De facto, a questão parece ser bem mais simples: a história da pintura, da fotografia e do cinema, por exemplo, estão cheias de *remakes* e de obras feitas *a partir de…*, sem que esse facto diminua a autoria de uns e de outras. Mas Velázquez, Jeff Wall e Hiroshige fizeram, obviamente, *obras fechadas*, que não se destinavam a ser recriadas em co-autoria com intérpretes, ao contrário dos exemplos de Eco — Stockhausen, Berio, Pousseur, Boulez. Ou seja, a intencionalidade da autoria e a especificidade da arte praticada decidem sobre o âmbito em que se discute a abertura e o fechamento de uma obra. Os exemplos mais claros desta incomparabilidade entre obras fechadas e abertas vêm-nos da prática teatral: quando Shakespeare é mais uma vez reposto em cena no respeito do texto que dele nos chegou, a "irredutível singularidade" da sua obra não se altera — é respeitado o seu fechamento, independentemente da interpretação dos actores ou da qualidade da encenação. Mas se um autor contemporâneo redigir um *mix* de uma dúzia de peças de Shakespeare e o puser em cena, ninguém dirá que esse *mix* é de Shakespeare, porque a sua "irredutível singularidade" de autor de obras fechadas foi destruída. No seio do "novo" universo das obras abertas que analisava em 1962, Eco referia-se a um tipo particular de trabalhos que fugiam do seu fechamento material, e que designou por "obras em movimento". Exemplos (da época) de "obras em movimento" seriam, na música, o já citado *Scambi* de Pousseur; nas artes plásticas, os *mobile* de Calder ou as obras de Bruno Munari; na literatura, o abortado *Le Livre* de Mallarmé, cujos fragmentos são intermutáveis (a sua ordem é arbitrária), podendo-se agenciá-los de diversas formas (a maioria dos textos foram destruídos por vontade do autor na sua morte, em 1898, mas ficou deles um bloco-notas que Jacques Scherer editou em 1957). No seu *Le livre à venir*, Maurice Blanchot viria a referir-se ao bloco-notas de Mallarmé como um *work in progress* que "é sempre outro (…), nunca está lá, desfazendo-se incessantemente enquanto é feito". É um lance de dados (*un coup de dés*) que abre uma série de possíveis, uma colecção de virtualidades a que foi deliberadamente subtraída uma forma final.

Eco e as "obras em movimento"

A tradição do inacabamento

REGRESSEMOS à nossa questão central: o fechamento de uma obra (a consciência de que ela está *bouclée*) obedece a padrões explícitos ou implícitos de conformidade ou de inconformismo com procedimentos técnicos e artísticos datados e relativos a géneros e estilos, relativamente reconhecíveis pela heteronomia, pela recepção e pelos seus *habitus* — e neste caso as convenções de comunicação ou a sua ruptura dominam a prática do criador. Do mesmo modo que um conto moral ou um haicai vêm de diferentes pregnâncias da sua forma, também uma tela de um Van Eick ou de um Pollock representam diferentes conformidades com a ideia de completude. A propensão para a inconclusividade ou para o inacabamento atravessou toda a arte moderna, mas já está patente em algumas esculturas de Michelangelo (os *Prisioneiros*, ou *Escravos*), que sobre elas disse que trabalhar mais a pedra o teria levado a perder o essencial do já ali contido — uma lição bem aprendida, três séculos e meio depois, por Rodin e por Camille Claudel. Por seu turno, na literatura e no drama, Mallarmé, Virginia Wolf, Artaud ou Guyotat cultivaram estéticas do inacabamento que Michel Leiris ou Blanchot tentaram compreender e tematizar.

No cinema, como salientou Dominique Païni (1997), Louis Feuillade adiou interminavelmente os desfechos dos seus folhetins, Rivette filmou como um pintor pinta, sem saber como ia terminar os seus filmes, Garrel finaliza os dele com montagens poemáticas repletas de ligações incertas ou indecidíveis. Em todos os registos artísticos, os expedientes do inacabamento geraram uma estética e uma inquietação contrárias à do acabamento: *inachèvement* contra *bouclage*, incerteza e ambiguidade contra conclusividade e fechamento.

Nos territórios literários, o *inacabamento da obra* tornou-se — tantos são os exemplos — numa área de estudos e os contributos relevantes para tal área são hoje multitudinários, analisando textos deixados a meio, ou tidos como *works in progress*, ou sucessivas versões da mesma obra, ou edições revistas e corrigidas, ou textos no fim dos quais se escrevia "continua". Próximo, nesta matéria, de Francis Ponge, que desenvolveu, nos seus textos curtos e apontamentos, uma estética do "perpétuo inacabamento", Valéry (1973) escreveu sobre os seus próprios cadernos que "tudo o que aqui está escrito tem o carácter de nunca querer ser definitivo.(...) [Os meus cadernos] são o meu vício. São também contra-obras, contra-acabados". Trude Kolderup escreveu (2011) sobre o inacabamento de *La Vie de Marianne* e de *Le Paysan Parvenu* de Marivaux, que deu origem ao termo de *marivaudage*. Henri Coulet (s.d.) recorda a quantidade de inacabados que integram o cânone da história literária, desde o *Conto do Graal* de Chrétien até aos *Caminhos da Liberdade* de J.-P. Sartre, passando por *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, as *Mémoires d'un honnête homme* de Prévost, as *Cento e vinte jornadas de Sodoma* de Sade, *Les Paysans* de Balzac, *Lucien Leuwen* e *Lamiel* de Stendhal, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Michel Butor (1968, pp. 111-113) escreveu, sobre o *maneirismo do inacamento*, que "para que uma obra seja verdadeiramente inacabada (...), para que ela nos convide a continuá-la, é preciso que em certos aspectos seja especialmente cuidada, bem mais do que se quisesse apresentar-se como um objecto bem determinado". *Marelle* de Julio Cortazar e os *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau são, por sua vez, obras que discutem o seu próprio inacabamento, e inacabado ficou *O homem sem qualidades* de Musil — o autor morreu antes de o concluir, mas os textos por ele dados, em vida, para edição, foram sendo marcados por uma progressiva interminalidade.

Une partie de campagne

Fora dos limites da literatura mas incluindo-a, e analisando casos de inacabamento em diferentes épocas na arquitectura, na escultura, na pintura, no cinema, na música, Isabelle Miller (2008) recorda *Une partie de campagne*, o filme adaptado de Maupassant por Jean Renoir, abandonado em 1936 pelo realizador devido falta de dinheiro e a incidentes vários durante a rodagem, e que esperou pelo fim da guerra até que o produtor Braunberger decidisse, depois de ver os fragmentos filmados: "O filme está acabado e ninguém se deu conta disso". Assim se viu concluído *Une partie de campagne,* que estreou em 1946 e se tornou depois uma *obra-prima* para os autores da *nouvelle vague*. A mesma autora refere também o conhecido caso de Turner, que pintava a grande velocidade e acumulava em seu redor telas sobre as quais ninguém senão ele poderia dizer se estavam acabadas ou se eram ainda esboços ou *works in progress*: esse desprendimento turneriano em relação ao fechamento das obras acabou por contribuir decisivamente para a estética do inacabado.

Substituindo os tradicionais percursos lineares em direcção aos seus *dénouements*, os reagenciamentos internos e os finais abertos são talvez, no que toca à narratividade, o paradigma histórico da transgressão do cânone neo-aristotélico e castelvetriano, associados ao crescendo da importância do fragmento auto-referencial que, na cultura europeia, ganhou reconhecimento desde Novalis. E têm equivalentes na música e na pintura, por exemplo quando na primeira uma peça termina deliberadamente a meio de uma frase (ou nos exemplos de liberdade do intérprete avançados por Eco, ou nas típicas *jamm sessions* de jazz), e quando na segunda qualquer inacabamento deliberado do que há para pintar sugere que o trabalho pictórico foi dado como bastante pelo pintor, independentemente da sua aparente incompletude.

O deliberado inacabamento da obra rompe com uma certa convenção técnica e estética do acabamento — com um determinado cânone histórico do acabamento — sublinhando a identidade da obra como fragmento e afirmando a auto-suficiência semântica do objecto parcial assim produzido. Desafia-se a recepção outrora habituada à completude e ao *travail bien fait*, ou *bien achevé*. Na senda de Novalis, o fragmento foi uma invenção romântica que fez escola até aos nossos dias. Do ponto de vista conceptual, este caminho pode ter levado, ainda ontem, ao minimalismo e à anti-arte, à tela em branco, ao silêncio na música e ao filme sem imagens. Mas há limites nestas experiências, porque a ausência de obra não ocupa o lugar da obra, e porque é absurdo admitir que os reagenciamentos internos, os finais abertos, a música e a pintura deliberadamente inacabadas, resultam de uma inevitabilidade histórica que excluiria todas as outras formas e *maneiras* de fazer.

As formas de inacabamento deliberado exprimem também o desejo de perpetuar a obra como *obra-em-progresso*, e o seu não-fechamento significa por isso a vontade de *não lhe dar a morte*, nem mesmo a *boa-morte* dos fechamentos canónicos: a sua inconclusividade garantir-lhe-ia, assim, o carácter de *ainda-em-curso*, de obra *ainda viva*, que com sorte e com uma boa recepção lhe permitiria sobreviver mais tempo na longa duração. Não se estranhe aqui a alusão à morte como metáfora do fim: toda a vida acaba na morte; o dia acaba quando o sol ptolomeico "se põe"; toda uma cosmogonia aproxima a ideia de princípio-meio-fim da ideia de nascimento e travessia da vida. O final conclusivo de uma peça "bem acabada" espelha essa cosmogonia e revê-se nela. Invertendo os termos do aforismo latino *ars longa, vita brevis*, a "brevidade" da arte dar-lhe-ia, deste modo, uma "vida longa". Creio que é esse o sentido mais forte do culto que parte da pintura e das estampas japonesas, por exemplo, votou ao fragmento, ao apontamento sumário, ao traço breve e ao instante efémero, associando-se à estética do *haicai* (a palavra portuguesa para *haiku*).

Num sentido mais filosófico, o inacabamento deliberado pode também exprimir uma aporia sobre a dimensão escatológica dos finais e do acabamento, a *desistência* de um problema: se, em tempos de *teologia negativa*, perspectivar eticamente o que se faz em função de uma teleologia e de uma crença finalista passou a ser *equivalente* a não o fazer. Num mundo marcado pela ausência ou pelo silêncio de Deus e pelo arrasamento da ética nas guerras modernas e noutros campos de morte, e onde passou a ignorar-se a antiga fundamentação metafísica da acção, a obra que discute o sentido e o valor da acção humana prefere suspender a sua intervenção escatológica e abdica de discutir o seu próprio sentido e valor. Por outras palavras, a obra torna-se agnóstica e *indiferente* a tais valores: limita-se a dar testemunho do figurado ou do ficcionado sem se hipostasiar numa narrativa maior. A fruição de um instante substitui, nela, a sua integração num todo sempre invisível e que a transcende. Essa *teologia negativa*, que acompanha a laicização das sociedades e das suas culturas, e que conhece outra expressão no ganho de relevância da imanência contra a transcendência, ganha peso e hegemonia no Ocidente sob o peso das duas guerras mundiais que marcaram a primeira metade do séc. XX e com o crescendo de importância de filosofias como o existencialismo, e mais tarde o estruturalismo.

O fim das "grandes narrativas"

O fim das "grandes narrativas" exprimiu essa crise, associada ao esgotamento das ideologias que anteviam, cada uma à sua maneira, o fim da história e a sua "figura final" redentora, fosse ela a sociedade sem classes, o liberalismo radical ou a ressurreição e subida aos céus (ou pelo menos ao limbo) das santas *singularidades-quaisquer*. A antiga transcendência escatológica *aterra* e é substituída por um "novo" plano de imanência que subsume a totalidade da vida e do seu aqui-e-agora como o encontramos teorizado em Deleuze (1995: 3-7), Agamben (1996: 39-57), Didi-Huberman (2003: 90-120), Genette (1994) ou José Gil (2008). Essa imanência pode revelar, encenar ou fixar momentos efémeros, que recusam ser parte de qualquer todo e se afirmam apenas pelo seu valor próprio — eles passam a ser a nova "boa moeda" que expulsa a antiga, agora acusada de ser transcendente (não confundir com *transcendental*), metafísica, ilusória, alienante e "má".

Esta imanentização do real e da sua representação foi decisiva na passagem da modernidade à contemporaneidade, embora inspirada numa fileira que vem de Spinoza a Nietzsche. Nas artes, foi como se o ícone de Bizâncio se revoltasse contra a sua definição de representante de um ausente mais importante que ele, e passasse a reclamar apenas para si próprio a atenção de quem o contempla, garantindo que, para além dele próprio, nada mais há. Numa outra versão desta mesma crise, a obra de arte pode dar a ver o processo entrópico de uma utopia que se afundou, por exemplo manifestando-se como *ruína* e apresentando-se como significante de um significado morto, ou que já só subsiste na forma arruinada que a obra é e propõe.

O mapa das fronteiras entre *art* e *objecthood*

O artista pode ainda, numa redução simplificada e brutal da aporia acima exposta, desnarrativizar e des-hipostasiar abruptamente o objecto que cria e mostra, valorizando apenas a sua simples materialidade ou "objecticidade" e repondo em causa o mapa das fronteiras entre *art* e *objecthood*, como fizeram, por um lado os minimalistas, e por outro os curadores contemporâneos que transpuseram para galerias de arte objectos utilitários oferecidos nas prateleiras de supermercados; a simples migração de tais objectos para um novo espaço simbolicamente investido produziria, assim, a sua transubstanciação, repetindo-se deste modo o gesto provocatório inaugural que consistiu em expôr, no salão dos artistas independentes de Nova York, em 1917, um urinol genuíno de cerâmica industrial (*Fontaine*, de Marcel Duchamp). A fotografia e o cinema, que sempre usaram o real, seja ele natural ou artificial, como um *ready made* ou como material pró-fotográfico ou pró-fílmico destinado a ser transformado em imagens, eventualmente artísticas, por meio de um dispositivo foto-químico, conhecem melhor que ninguém a genealogia e a sensatez do gesto de Duchamp — e não podem tê-lo nunca considerado provocatório, porque vivem desse gesto antes de viverem de qualquer outro. Não é por acaso que a reflexão sobre a expressividade da chaleira fumegante de Dickens se deve a Eisenstein, cineasta, e que o cinema propende a tratar os objectos, os locais e as atmosferas que filma como personagens, dando-lhes a mesma importância que a estes últimos. Recorro uma vez mais a Pomar para o ouvir sobre o sentido do gesto de Duchamp ao levar para o Salão dos Independentes a sua *Fontaine* (*loc. cit.*: 63):

> "A arte descodifica: o *ready made* é a expressão crua deste descaramento. Procedendo a uma espécie de experiência *in vitro*, Duchamp nada mais faz do que pôr a nu o casamento de conveniência entre o objecto tomado e o objecto reposto em circulação, entre a imagem recebida e a imagem devolvida. Assinando os *ready made*, isola (esteta tão refinado como um cientista no seu laboratório) a operação que grassa na base do comércio da arte — esse imenso domínio que vai do engano vil ao sonho alquímico".

Com aquele gesto, Duchamp materializou várias das questões que aqui referimos — e repare-se que o fez há cem anos: rompeu com a ligação entre a obra de arte e uma teleologia; descontextualizou um objecto utilitário propondo-o como obra de arte; ofereceu-o como fragmento auto-referencial que não autorizava a alusão a um todo ausente e de que ele faria parte. E radicalizou a opção pelo inacabamento, indo buscar um artefacto industrial de que nem era autor e oferecendo-lhe a posteridade numa releitura da sua "objecticidade". Foi a encenação, o *meio* de Belting que transubstanciou o urinol em artefacto artístico e na sua derrisão. Aquele gesto de Duchamp em 1917 traduziu e sintetizou, na prática, a vontade de ruptura de diversos modernismos do seu tempo, e legitimou várias contemporaneidades posteriores. Vale a pena compreender que, conceptualmente, esse gesto abriu as portas a um novo entendimento da relação entre o *ready made* e o objecto artístico, e que a abertura dessas portas beneficiou, inclusivamente, o cinema, levando-o a esclarecer o que é, para ele, o mundo real que filma — quase sempre um *ready made* pró-fílmico. Justifica-se, assim, que gastemos algum tempo com a especificidade do problema cinematográfico na sua relação com o mundo, seus objectos, nomes e coisas.

Papel dos modernismos

MUITAS DAS QUESTÕES sobre o acabamento-inacabamento de uma obra foram, apesar dos seus numerosos antecessores, suscitadas pelas práticas rupturantes dos

modernismos artísticos e literários europeus, na larga primeira metade do séc. XX. Em áreas específicas como o cinema, duraram até meados da década de 70 (vale a pena ter em conta, nesta matéria, que nos EUA a ideia de modernismo se refere, na tradição instaurada por Clement Greenberg, a um período mais curto, que se inicia com a *American Modern Art* de meados do séc. XX, e em especial com o expressionismo abstracto e o trabalho de um Jackson Pollock). Dada a relevância do papel dos modernismos na questão que aqui nos ocupou, justifica-se que concluamos com uma palavra sobre eles e sobre a situação gerada pela sua "ultrapassagem".

Os modernismos desempenharam uma função histórica crucial na ruptura com academismos e cânones do séc. XIX, produziram obras de valor inestimável e reconfiguraram o nosso gosto e a nossa percepção estética do mundo, dos outros e das coisas. Em grande parte, reformaram e reformularam a nossa antiga ideia do que são e fazem as artes — as "belas" e as outras. Mas, com a degradação da ideia de *revolução* no último quartel do séc. XX, deixaram de ser percepcionados como *vanguardas* (essa metáfora eminentemente militar) e de figurar como os "amanhãs [estéticos] que cantam". Passaram, não a "indicar o caminho", mas a fazer parte do inventário cultivado das contemporaneidades emergentes e contraditórias. Amanhã cantará quem cantar, dependendo do destino intelectual e artístico que vier a ser o do actual liberalismo a-doutrinário e pós-moderno. Como diz a Unesco (2001) na sua deveras estimável busca do bom-senso e de sabedorias das nações: a diversidade cultural é tão necessária à vida humana como a bio-diversidade é necessária à sobrevivência dos eco-sistemas naturais. Decididamente, teremos deixado de viver no império dos modernismos artístico-ideológicos, embora mantenhamos com eles uma relação rica e interessada. Fecha-se, porventura, o ciclo iniciado com o "Il faut être absolument moderne" de Rimbaud. Mas foi preciso esperar muito — pelos os anos 70 do séc. XX e por aquilo que por vezes é exageradamente descrito como "pós-modernidade" — para que os autoritarismos "aparelhísticos" associados à atitude modernista cedessem o seu lugar hegemónico.

A desautorização dos modernismos

É significativo que, aliada à rejeição dos *post and beam* (pilares e vigas) arquitectónicos, modernistas e funcionalistas, tenha sido a nostalgia e a vontade de fazer renascer *domus* romanas de há vinte séculos (como a *Getty's Villa* de Malibu, 1970-1975, projectada por Norman Neuerburg segundo a *Villa dei Papiri* de Herculaneum, ou o projecto de reconstrução da *domus* de Plínio, de Léon Krier, 1983, ou ainda, noutro registo, as casas neo-eclécticas que misturam indistintamente todos os estilos e épocas) que tenham "relegitimado" uma arquitectura anti-moderna e ostensivamente *retro*. Essa arquitectura voltou a prezar o ornamento e deixou de prestar culto à funcionalidade — num movimento que a seguir se estendeu, como num efeito de dominó ideológico, às restantes artes. E que "desautorizou" os modernismos, as suas rupturas revolucionárias e a angústia da "última obra", que tinha de ser obrigatoriamente "melhor" e "mais revolucionária" do que todas as que a tinham precedido — objectivo que sempre foi inatingível mas com o qual vivemos ansiosamente cem ou mais anos. Dessa doença, pelo menos, o *pharmakón* pós-moderno tentou curar-nos, oferecendo-nos uma trégua existencial rara e apreciável: libertou-nos da tenaz estético-ideológica em que vivíamos, re-alargou livremente o leque do gosto e obrigou-nos a novos *explananda* sobre o que nos atrai e fascina, o que constitui, potencialmente, uma vitória da autonomia e dos argumentários bem fundados sobre a heteronomia colonial bem pensante e politicamente correcta. O problema é que, como o velho *pharmakón* grego, este *pharmakón* pós-moderno é igualmente venenoso e ameaça matar-nos (culturalmente) tanto quanto curar-nos:

Apoiando-se por vezes numa crítica sumária da linearidade histórica, os pós-modernismos arquitectónicos, e depois pictóricos, cederam em boa parte ao gosto comercial dos novos "patos bravos" internacionais e tornaram-se, significativamente, em neo-conservadoras submissões ao mercado, ignorando a substância e as aquisições dos estilos de cada época, a sua historicidade, densidade e coerência interna: a sua crítica, por vezes "selvagem", dos modernismos, deitou fora o bebé com a água do banho, o que levou autores como Yve-Alain Bois (1990: 473- 490) a defender que a única regeneração possível do pós-modernismo será

feita via um "pós-modernismo-modernista", "inteligente e culto", e tão capaz de fazer a sua auto-crítica quanto os seus antecessores.

No que respeita ao que aqui nos ocupou — o problema do acabamento-inacabamento da obra — é preciso acrescentar que, em resultado desta sumária e violenta operação pós-moderna, desta perda da noção de historicidade e dos seus valores patrimoniais próprios, que subitamente pretende transformar a história numa paisagem a-histórica onde todas as épocas e experiências se equivalem e nos são apresentadas como um catálogo de objectos disponíveis para serem "revividos" como contemporâneos, também deixámos de viver a *obrigatoriedade do fim do fim*, da concomitante desconstrução do *meio* e do *princípio*, ou mesmo o apagamento das grandes narrativas, como resultados incontornáveis do "processo histórico" modernista. O resultado desta operação não deixa de ser profundamente irónico: do mesmo modo que reconstruirá a *Villa dei Papiri*, a *domus* de Plínio ou o *Empire State Building*, um pós-moderno também tentará voltar a escrever como a Condessa de Ségur, Emilio Salgari ou Charles Dickens, a tentar pintar como Tintoretto e Masaccio, ou a filmar como Chaplin ou Jacques Tourneur, tratando-os como objectos e formas a-históricos e eminentemente actuais.

À luz deste regresso livre a todas as formas da história, desconstruir e impedir o ressurgimento dos fechamentos clássicos deixou de ser uma condenação — passou a ser uma opção entre outras, a-criticamente inventariada pelo novo catálogo das soluções disponíveis. No âmbito das narrativas, por exemplo, o abandono dos sucedâneos do itinerário do protagonista homérico e das jornadas do herói, na versão das funções de Propp ou na de qualquer sincretismo disneysiano-hollywoodiano, deixou de ser a missão histórica dos espíritos desalienados e passou a ser uma opção individual do gosto, eventualmente partilhável, mas não protegida por qualquer vanguarda intelectual ou artística. E, menos ainda, protegida por qualquer sucedâneo autoritário dos comités centrais vanguardistas da *belle époque* ou de uma sua qualquer, e tardia, variante jdanovista. É este o paradoxo ético da *situação pós-modernista* (formulação mais rigorosa do que a geralmente aceite *situação pós-moderna*): da batalha contra a linearidade da história nasceu, surpreendentemente, uma nova incultura que se apresenta a si própria como disfrutando do puro e simples mercado — assim haja quem lhe encomende, na posição de novos Médici, pirâmides egípcias ou a *Villa dei Papiri*. O real pós-modernista é cada vez mais um parque temático disneysiano, onde podemos passear ou viver.

A presente situação não significa, portanto, que o *fim do fim*, a reorganização interna dos conteúdos e formas da obra e o questionamento das grandes narrativas e da sua teleologia transcendente tenham perdido actualidade ou tenham passado a preocupações obsoletas. Significa, sim, que tais programas perderam a sua antiga "legitimidade revolucionária", e que, por já não terem as *costas aquecidas* pela sobredeterminação teleológica modernista, volta a ser necessário argumentar, compreender e explicar, para que volte a ser possível propor a sua contemporaneidade, o seu fascínio e os seus valores éticos e estéticos. Nada da sua experiência se perde: o que se perde é o contexto em que adquiriram, *in illo tempore*, o perfil de vanguardas. Em troca desse contexto, ganhamos outro onde olhamos mais distanciadamente para tudo o que ainda há pouco nos parecia inevitável, para tudo o que ainda há pouco interpretávamos como fruto da compulsão *modernista*. Em termos benjaminianos, este movimento de báscula é uma vitória contra o *espírito destrutivo*, desde que não se traduza na imposição de uma nova ignorância hegemónica.

Um traço da modernidade

RECOLOCO a minha questão inicial: como e quando sabe um criador de obras de arte que determinada obra sua está acabada? O que o faz decidir? Espero ter, talvez, deixadas entreabertas duas grandes hipóteses exploratórias de respostas a esta questão:

1. Se o artista se coloca na tradição da obra fechada, de duas uma: ou procede heteronomicamente e busca em semelhantes a solução para o seu problema, ou procede de modo autónomo e arrisca arbitrariamente uma *figura* final, do mesmo modo que arriscou autonomamente uma organização interna dos seus conteúdos e formas que se separam da norma ou do que ele supõe que a recepção está habituada a ver fazer. Na primeira hipótese não inovará, mas poderá ter fabricado mais uma obra-prima da heteronomia; na segunda, terá porventura inovado, sem que a sua novidade lhe garanta, no entanto, o selo de qualidade ou o reconhecimento que procurava.

2. Se, pelo contrário, o artista adopta conscientemente o desejo de "obra aberta", é provável que releia e reconsidere as palavras de Pomar sobre o seu inevitável inacabamento. Talvez, ao fazê-lo, abdique da antiga completude da *figura* final, deixando mais espaço e mais esforço interpretativo ao seu leitor, público ou espectador. Numa obra musical destinada a vários intérpetes, por exemplo, ele poderá, como no jazz ou nos exemplos de Eco em 1962, deixar espaços de improviso criativo a diferentes instrumentistas que ocupam o *meio* da obra, sem questionarem o seu arranque nem o seu final. Mas na verdade, e por exemplo, a escrita de partituras como as analisadas por Eco (os seus exemplos de Stockhausen, Berio, Pousseur e Boulez) não parecem resolver o problema da *abertura* ou do *fechamento* da obra: é característico da música ser, pelo menos em parte, refeita ao ser reinterpretada, mesmo aquela que foi escrita para ser executada como um *ditado* do autor, como vimos com a interpretação, por Nigel Kennedy, das *Quatro Estações* de Vivaldi (3).

No domínio das performances individuais, a adopção de uma postura *aberta* faz-se resolutamente nos termos contingentes que evoquei através de Júlio Pomar quando este se refere ao inevitável inacabamento do quadro. Na literatura, por seu turno, abundam desde há cem anos os exemplos de *abertura*, se a entendermos no sentido da quebra de compromisso com o que foram os cânones do romance do séc. XIX (4). A história do teatro também confirma, por sua vez, esse esforço de abertura das obras que atravessou todo o séc. XX.

Uma discussão nascida na arte conceptual dos anos 60-70, e relançada nos anos 90 na área dos estudos interartes, sobretudo por quem toma como objecto de reflexão as relações entre cinema e artes plásticas, diz respeito à sobrevivência dos filmes e dos artefactos artísticos como arte, num sistema económico que os transformou em *mercadorias*. O mercado das artes plásticas consagrou a forma *valor*; e o sistema das galerias, curadores, críticos e demais mediadores (com os grandes leiloeiros à cabeça) encarrega-se de fazer evoluir o preço dos objectos, destinados a ser adquiridos por coleccionadores individuais ou por organizações públicas e privadas. Contra este estado de coisas passou a ouvir-se um "novo" programa militante: o perpétuo inacabamento de cada obra, a sua exposicionalidade sempre em *working process*, em processo de sucessivas metamorfoses, permitiria que cada obra convivesse em diálogo contínuo com os seus públicos ou usuários. Tal programa visa reconduzir as obras de arte a uma inocência pré-capitalista e é um dos efeitos tardios da "estética relacional" (Bourriaud, 1998).

Utopias pré-mercantis

Talvez esta utopia pré-capitalista faça o seu caminho entre artistas de hoje, sobretudo entre aqueles que não vivem das obras que criam. Mas pôr-se-á a questão deste modo no caso de livros e filmes? Quem escreve um romance quer vê-lo editado, traduzido. Um livro não editado ou não distribuído, como um filme não exibido ou não distribuído, depressa se tornam nados-mortos, objectos ignorados. Poucos serão os escritores que, por absurdo, escrevem-para-não-ser-lidos, poucos os cineastas que fazem filmes para-não-serem-vistos. E a forma que em primeiro lugar lhes permite serem lidos ou vistos é a da mercadoria cultural em que as suas obras se transformam. As artes que, devido à sua genealogia e identidade, mais incorporam formas narrativas, esperam que os seus objectos criem encontros empáticos com os seus públicos — e nesta medida sempre protagonizaram, desde os mais antigos romanceiros de cada cultura, preocupações *relacionais*.

O inacabamento essencial da obra literária, a dúvida permanente sobre a montagem final de um filme, a abertura da música e da poesia, são, como disse Boulez num célebre colóquio no Louvre, traços característicos da modernidade: cada obra transforma-se no fragmento de outra maior e imaginária, ou na figura autónoma de um caleidoscópio que não remete senão para si. ■

Notas

1. Mais adiante escreve Pomar (*loc. cit.*, p. 47-48), explicando-se sobre as relações entre pintura e narrativa, e sobre o que fica narrado no quadro quando o seu autor o abandona à recepção: "Não há pintura sem narrativa. E aqui penso bem o que digo, pensando em Cézanne, em Matisse, em Mondrian (...). É nas obras mais despojadas de correspondências literárias, de lábios cerrados a toda a espécie de palavreado, que melhor podemos (...) seguir a narrativa — a traça — da pintura. A narrativa produzida pela própria pintura dá-nos o tempo da obra, em que (...) se sobrepõem acções de várias velocidades (...). [Há] dois tempos para o pintor — de cuja diferença o duplo deste (talvez sem o querer), o receptador do quadro, deverá aperceber-se. O primeiro seria o tempo da feitura, o tempo de efracção do suporte, o tempo que o quadro levou a ser pintado. (...) Essa narrativa — exclusivamente visual — mas que na maioria dos casos só minimamente permanece visível, será parasitada por outras narrativas, entre as quais a da representação do tempo. Este tempo *representado* seria, ora o instante da aparição, ora o resumo da acção descrita pela imagem, se ela se desmultiplicar ou se produzir em movimento — em movimento a reproduzir numa narrativa dramática (...). Esta narrativa dramática é o engodo da narrativa pictórica".

2. No que respeita à redescoberta dos clássicos e da *Poética* de Aristóteles, uma *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida, publicada em 1527 mas referenciada desde 1516, refere-se a Horácio, Cícero e Quintiliano, difundindo os seus preceitos e defendendo a *imitação* [*mimesis*] dos clássicos e da natureza. Se a segunda metade do *Quattrocento* fora a era do experimentalismo e do inacabamento (poesia de Poliziano, Pulci e Boiardo), agora o bem-acabado, a estabilidade e o regresso aos cânones iriam tornar-se dominantes, sobretudo através da *Poética* de Aristóteles, tornada, a partir dos anos 30, na referência principal dos discursos sobre a arte: a sua versão latina, de Alessandro de Pazzi, surge em 1536; em 1548 surge o comentário de Robortello e no ano seguinte a tradução italiana de Bernardo Segni. Entre os comentadores há, então, os que privilegiam, como Daniello e Robortello, que a poesia é puro prazer, um prazer que torna pacífica e sensível a verdade filosófica universal; e os que sublinham nela a disciplina moral e civil que, através da catarse, purificará as emoções — é a posição defendida por Maggi, Lombardi e Giraldi Cinzio, e que se tornará hegemónica na segunda metade do *Cinquecento*, em sintonia com a nova autoridade tridentina e com a contra-reforma. Uma outra vertente da discussão ocupa-se das regras a cumprir pelos dois géneros literários maiores, o poema heróico e a tragédia, vendo esta última codificadas as três unidades aristotélicas de lugar, tempo e acção (não explicitamente previstas, como "unidades", pelo estagirita). Em outros géneros, Petrarca e o seu uso do italiano tornam-se o modelo a seguir, enquanto na prosa ganha peso o modelo do Boccaccio do *Decameron*.

3. Poderíamos caricaturizar dizendo que, em literatura e em pintura, a obra aberta foi tipicamente o *cadavre exquis* dos surrealistas. Mas a abertura da obra de arte não é apenas lúdica, antes determina a ontologia dessa mesma obra e a natureza da sua recepção. Na música, a obra aberta por excelência são as variáveis improvisadas (ou não) que se introduzem numa peça de *jazz* ou, mais ainda, numa *jamm session* (onde apesar de tudo é preciso combinar quem começa e quem acaba). No drama, é possível introduzir improvisos equivalentes a estes últimos, desde que satisfazendo parametrizações comparáveis às do *cadavre exquis* ou às das normas mínimas da *jam session*. Nestes casos a obra é eminentemente *colectiva* e virtualmente irrepetível, independentemente do maior ou menor valor das performances individuais que nela ocorram.

4. A estrutura do *Ulysses* de Joyce nada tem a ver com o folhetinismo *thrilleriano* de Dickens, mas esse facto dificilmente torna *Ulysses* mais *aberto* ou mais *fechado* do que *A Tale of Two Cities*: em ambos os casos o autor orienta-se por um ou vários *statements*, apoiado na organização interna e no sistema de *closures* que escolheu. O gesto individual mais próximo da *abertura* de uma obra pelo seu criador continua, porventura, como mostrou Virginia Wolf com *As Ondas* e outras obras, a ser o *coup de dés* de Mallarmé.

12 Utopia • eucronia • distopia

> "... A função utópica é a única função transcendente que restou, e a única que é digna de permanecer: uma função transcendente sem transcendência. O seu esteio e correlato é o processo que ainda não resultou no seu conteúdo mais imanente, o qual está sempre a caminho de se realizar – logo, o qual existe, ele próprio, em esperança e em intuição objetiva do que-ainda-não-veio-a-ser como de algo que-ainda-não-se-tornou-bom."
>
> Ernst Bloch, *O princípio Esperança*, 1954, v.1, p.144

SE O "CINEMA DE IDEIAS" pode, como vimos atrás, constituir parte da *arquê* ou do telão de fundo sobre o qual ganham relevo os filmes por que se interessa a *filmosofia* contemporânea, existe, do mesmo modo, uma área ficcional onde surgiram por vezes "filmes que filosofam", ou onde se esboçaram filosofares e filosofemas mais ou menos consistentes (lugares comuns filosóficos, "imitações" da filosofia, declarações proto-filosóficas, fórmulas relativamente sofismáticas ou insuficientemente fundamentadas): essa área é a das *distopias* do séc. XX, entendidas como respostas deceptivas ou irónicas às *utopias* da literatura clássica e do séc. XIX. É um género com uma configuração facilmente identificável, onde, através de metáforas ficcionais de questões de filosofia social e política, ou através de enunciados autorais explícitos, se exprimem preocupações sobre o devir das sociedades presentes. Herdeiras das utopias clássicas, as distopias do séc. XX são obras de antecipação (futuros imaginários substituíram, nelas, os antigos espaços imaginários), que por vezes mantêm uma relação estreita com a ficção técnico-científica e se prestam a ser entendidas como um subgénero "político" desta última.

A dupla (ou o casal) de conceitos *utopia-distopia* tem um gémeo perceptivo-afectivo, a dupla (ou o casal) *euforia-disforia*. O pólo eufórico acompanhou sempre afectivamente o pólo conceptual utópico; e o pólo disfórico acompanhou sempre afectivamente o pólo conceptual distópico: eles coabitam termo a termo, para o melhor e para o pior. Vivemos euforicamente as utopias e vivemos disforicamente as distopias: pense-se, por exemplo, na atmosfera eufórica em que a Europa viveu a utopia industrialista na transição do séc. XIX para o XX, e na quebra disfórica de confiança na ideia de progresso, tornada distópica na ressaca da primeira guerra mundial. Em *Cultura e Multiculturalidade*, (2009), recordei como, na vertigem do progresso, a "civilização industrial" prometeu a si própria um futuro de invencibilidade. O optimismo visionário e aventureiro dessa época está espelhado na obra de antecipação de Jules Verne, cujo fascínio ainda se exerceu ao longo da primeira metade do séc. XX. E o final do séc. XIX, entendido como momento de fruição dos resultados de duas revoluções industriais e do crescimento das grandes metrópoles europeias, apogeu dos progressos técnicos e científicos e dos domínios imperiais da Europa, exprimiu o novo mito do progresso industrialista, representado pela opulência das elites cosmopolitas. Em 1889, coincidindo com a Exposição Universal de Paris (que celebrava o centenário da revolução francesa), Gustave le Bon descrevia nestes termos aquele momento charneira de sabor *alephiano*, de onde se gozava um panorama que parecia abranger todo o passado, presente e futuro:

O panorama de Gustave le Bon

> "O século que vemos acabar e que gerou tantas maravilhas, o século do vapor e da electricidade, também viu realizarem-se, em diversos ramos da História, as mais imprevistas descobertas. Há poucos anos ainda, destroços formidáveis de monumentos esplêndidos espantavam os olhares e surgiam como testemunhos das primeiras idades da humanidade. Mas a ciência moderna criou de raiz um ramo de

> conhecimentos inteiramente novos sobre a pré-história (...). Encontrou poderosos impérios, sociedades brilhantes, cidades esplêndidas que todos os historiadores ignoravam. Hoje, ela obriga velhos testemunhos de épocas desaparecidas a falar (...). Necrópoles, labirintos, obeliscos põem-se a contar as suas surpreendentes e verídicas histórias (...)" (loc.cit.: 7).

E o *spleen* das suas metrópoles, tão percutante pouco antes num Baudelaire, encontrou um seu protagonista no Jacinto de Eça de Queiroz (de *A cidade e as serras*), entendiado entre as invenções imprescindíveis que atafulhavam o 202 dos Campos Elísios:

> "A ideia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem da cidade, de uma enorme cidade, com todos os seus vastos orgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe dos armazéns servidos por três mil caixeiros; e de mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de bancos em que retine o ouro universal; e de fábricas fumegando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante de ónibus, tramways, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões de uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo — o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!"

Utopia/euforia e distopia/disforia

Não desenvolverei aqui a gemealidade homozigótica entre utopia/euforia e distopia/disforia, mas parece-me claro que existe nesta matéria, sobretudo quando abordada pela literatura, uma continuidade sem fronteiras entre a ficcionalidade e a ensaística que têm como referência o "real", expressa por uma fluidez essencial entre ficção e argumentários racionais na identificação de cada um dos duplos campos: utopia/euforia, disforia/distopia. Assim considerada, a literatura ficcional processa ideias e conceitos transformando-os em narrativas e enredos, enquanto a literatura ensaística processa e transforma narrativas em conceitos e ideias. Creio que seria profícuo, por exemplo, reler a esta luz *A sociedade do espectáculo* de Guy Debord (1967) e toda a obra publicada de Jean Baudrillard (a posterior a *Pour une critique de l'économie politique du signe*, de 1972) (1). Mas também os textos de crítica socio-política da *Internationale Situationniste* e de *L'Insurrection qui vient*, o manifesto publicado em 2007 por um auto-denominado *Comité invisible*. Para além do cotejo com alguns dos grandes temas de Baudrillard ou com as descrições do futuro como a do manifesto pós-situacionista *L'insurrection qui vient*, seria ainda interessante comparar as ficções distópicas do séc. XX com reflexões como a de Ulrich Beck em *Risk Society: Towards a New Modernity* (1986) ou a de Zigmunt Bauman em *Liquid Modernity* (2000). Creio que todos estes textos podem ser lidos como extensões ensaísticas da postura que caracteriza as distopias ficcionais do séc. XX e seus imediatos sucedâneos no princípio do séc. XXI. Eis como o *Comité invisible* se posicionava em 2007 face ao futuro genericamente considerado:

Releituras distópicas

> "Tomemo-lo sob que ângulo for, o futuro é um beco sem saída (...). Àqueles que desejariam absolutamente manter a esperança, ele rouba todo e qualquer apoio. Os que pretendem ter soluções para ele são instantaneamente desmentidos. Toda a gente percebeu que as coisas não irão senão de mal a pior. 'O futuro não tem futuro' é a sageza de uma época que chegou, com os seus ares de extrema normalidade, ao nível de consciência dos primeiros *punks*".

Estudar as relações entre utopia e distopia na ficcção, nos manifestos políticos e na filosofia social do séc. XX é explorar o labirinto onde a ideia de futuro se perdeu num passado ainda presente, re-conhecer percursos marcados pelo socialismo utópico herdado, pelas cidades e modos de vida imaginados por urbanistas e arquitectos "modernos" e "futuristas", pelo fantasma persistente de um mundo pós-apocalíptico ou posterior a uma terceira guerra mundial. O veio mais interessante de tal análise é porventura, como sugerimos atrás, o que estabelece pontes entre as utopias e distopias ficcionais e as utopias e distopias subjacentes ao pensamento da filosofia política e social ocidentais, sobretudo tendo em conta as

consequências éticas dos progressos técnicos e científicos da segunda metade do mesmo século e as apologias e advertências em torno da informatização /computorização das sociedades, da cibernética e da inteligência artificial, da robótica e, *last, not least,* da biotecnologia.

Uma vez mais, as esperanças e os medos (a euforia e a disforia) resultantes do progresso das tecno-ciências e da qualitativamente nova intervenção humana no curso da vida natural sobressaem entre as preocupações contemporâneas, num mundo onde passámos a criar vida em laboratório e onde a clonagem animal se tornou corrente. Pensar a utopia/distopia moderna e contemporânea é abordar uma área de estudos transversal, onde se cruzam história e teoria política, história e filosofia das ciências e das tecnologias, história e prospectiva do urbanismo e do design, história e prospectiva da produção industrial, estudos aplicados em comunicação e sobre as transferências de conhecimento nas novas sociedades informacionais.

As *utopias* (não-lugares, ou lugares imaginários mas desejados, descritos como *bons* lugares) são, enquanto género literário, descrições da cidade ou da sociedade ideal e remontam à *República* de Platão, atravessando a história da literatura e das ideias desde a *Utopia* (1516) de Thomas Morus, inventor formal do género com um livro que pretendia "igualar ou vencer o de Platão no seu próprio jogo", até ao iluminismo, ao romantismo, a diversos socialismos (o de Fourier e seus falanstérios, o de Owen e suas herdades cooperativas, o de Étienne Cabret e dos Icarianos, o de Saint-Simon) e aos modernismos das primeiras décadas do séc. XX. Diversos autores (p. ex. Gordon, Tylley e Prakash, 2010) têm sublinhado a comunidade de enraizamentos do pensamento utópico ao longo da história:

> "O apelo e as ressonâncias são óbvios e manifestamente poderoros: enraizamento religioso no paraíso, enraizamento político no socialismo, enraizamento económico nas comunas".

A eucronia de Mercier

AO DESLOCAR para um futuro longínquo os seus sonhos de perfeição social em vez de os situar em lugares imaginários seus contemporâneos, Louis-Sébastien Mercier (1771) consagrou, com o seu *L'An 2440, un rêve s'il en fut jamais*, a eucronia como reformulação das utopias morusianas. Na eucronia, o futuro, que ao longo do séc. XX se tornará cada vez menos longínquo, substitui as ilhas e outros lugares remotos — o tempo imaginário substitui o espaço imaginário. *L'An 2440* exprime o optimismo histórico do iluminismo francês e relança-se, mais de cem anos depois, na América com *Looking Backward*, de Edward Bellamy (1888) e na Grã-Bretanha com *News from Nowhere*, de William Morris (1890).

As distopias são utopias pervertidas

As *distopias* do séc. XX (*maus* lugares imaginários cujos autores projectam no futuro as ameaças e os perigos da sua própria sociedade) não são necessariamente antónimos das utopias, antes são descrições de utopias que degeneraram ou correram mal, ou que apenas correram "bem" para minorias sociais privilegiadas, como em *We* (1920) de Evgueni Zamiatin, *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, *Kallocain* (1940) de Karin Boye, *Nineteen Eighty-four* (1948) de George Orwell, *Limbo* (1952) de Bernard Wolf, *La planète des singes* (1963) de Pierre Boule ou *The World Inside* (1971) de Robert Silverberg; ou em filmes como *Metropolis* de Fritz Lang (1927), *Modern Times* de Chaplin (1936), *Alphaville* de Godard (1965) ou *Gattaca* de Andrew Niccol (1997). Na verdade, estas distopias substituíram, em forma de *caveats* implacavelmente irónicos, as antigas utopias, tornando-se em seus *doppelgänger* mas em forma de antíteses, de réplicas antagónicas e recicladas. Muitas distopias ficcionais são, assim, narrativas de utopias que, na sua concretização, se perverteram, ou, para usar um termo cunhado por certa lusofonia, "desconseguiram" atingir os seus objectivos.

Outras obras distópicas que se tornaram livros de culto são o *Player Piano* (A pianola, ou piano mecânico) de Vonnegut (1952), *Farenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985) — os dois últimos também adaptados ao cinema. Mas o género inclui muitos outros autores de

referência: Victor Serge, Vasily Grossmam, Alexander Zinoviev, Tibor Dery, Arthur Koestler, Vaclav Havel ou Istvan Klima.

No universo francófono, a palavra distopia designa um género que pode distinguir-se das anti-utopias ou das contra-utopias, embora os três termos sejam muitas vezes usados como sinónimos. Tipicamente, utopias como a de Morus, Tommaso Campanella (*La città del Sole*, 1623) ou Francis Bacon (*Nova Atlantis*, 1624), são textos descritivos de formas de organização social imaginárias, por vezes precedidos pela narrativa da viagem que levou o visitante-narrador às terras incógnitas que a seguir descreverá. Consubstanciam projectos políticos baseados numa nova filosofia social e visam, portanto, o bem comum e a felicidade de todos. As distopias eucrónicas, pelo contrário, são romances ou novelas onde o protagonismo individual se rebela contra uma qualquer nova ordem socio-política em que uma utopia "desconseguida" se metamorfoseou.

Eucronias, utopias e distopias partilham o facto de propiciarem reflexões metafóricas sobre o presente insatisfatório, no primeiro e segundo caso projectando num futuro mais ou menos distante formas de vida e de organização social libertas dos inúmeros defeitos das sociedades contemporâneas dos seus autores, no terceiro caso catastrofando irremediavelmente, no mesmo futuro, as sociedades e formas de vida incapazes de combater as doenças que as irão liquidar. A seu modo, são sucedâneos dos "contos morais" do Chaucer dos *Canterbury Tales* e do Boccaccio do *Decameron*, apesar de, diferentemente destes, reflectirem a actualidade a partir dos seus futuríveis.

A perversão dos benfeitores

TIPICAMENTE, as distopias do séc. XX descrevem estados de coisas decorrentes da perversão totalitária de um ou mais "Benfeitores": as castas superiores no poder são sempre uma elite socio-política ou uma *nomenklatura* iluminada e opressora, e no vértice superior da pirâmide social encontramos um líder semi-divino e alimentado pelo culto da personalidade. Com frequência, a perversão totalitária gerou uma nova teocracia, que ressuscita a fusão entre o poder político e o poder sacerdotal. Obras de antecipação, as distopias foram por vezes premonitórias e inspiraram, mais tarde, literaturas maiores: ao antecipar em *Nós* (*We*) os processos e as purgas do estalinismo, por exemplo, Zamiatin preparou o terreno para os escritos muito posteriores de dissidentes soviéticos como Solzhenitsyn, Sinyavsky ou Nadezhda Mandelstam.

Não há *happy endings* nas distopias

O protagonista da distopia rebela-se e manifesta um comportamento desviante, rejeitando a norma imposta. Mas, ao contrário do que se passava com o herói trágico, o seu sacrifício final (não há *happy endings* nas distopias) não é redentor para a comunidade nem para si próprio: na sequência de julgamentos de que a justiça está inteiramente ausente, o John the Savage de Huxley suicida-se, o Winston Smith de Orwell é torturado até que mude a sua personalidade como faria uma lobotomia, o D-503 de Zamiatin é, precisamente, lobotomizado — e os seus nomes são apagados da memória dos seus contemporâneos, como os purgados e executados o eram dos retratos de família da *nomenklatura* estalinista.

A ficção distópica do séc. XX não oferece, assim, a catarse trágica, porque não nos identificamos com os seus protagonistas como nos identificávamos com Édipo ou Antígona: pelo contrário, lemos as suas peripécias como um aviso para que não deixemos as nossas sociedades actuais transformar-se no pesadelo organizado que os vitimou. Dificilmente o leitor de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968) se identifica com o pobre Rick Deckard, que não tem dinheiro para comprar um animal verdadeiro e tem de contentar-se com um seu sucedâneo eléctrico, ao mesmo tempo que sofre com a depressão da mulher e se liga por "*empathy boxes*" ao "Mercerismo", a nova religião dominante.

Como escreveu Hannah Arendt: totalitarismo e tirania propõem sempre a *explicação total do passado*, *o conhecimento absoluto do presente* e a *predição garantida do futuro*, e nunca permitirão que uma experiência individual desviante conteste ou ponha em causa esse tripé, expresso numa ideologia ou numa doutrina.

Totalitarismo e tirania "emancipam-se", deste modo, da experiência, propondo um conjunto articulado de dogmas que a desprezam. Mas, "emancipando-se" da experiência, passam igualmente a ignorar a realidade sobre que reinam: as suas "verdades" sobrepõem-se a tudo o que seja perceptível pelo conhecimento individual livre, que passa a ser o seu inimigo jurado. O funcionamento do poder totalitário obedece a uma "consistência de aço" (Gottliebe, 34) em tudo idêntica à lógica do psicótico, também ele, à sua maneira, "emancipado" da realidade. E gera inevitavelmente as suas *bêtes noires*, entendidas como "ameaças internas": as raças inferiores sob Hitler, os inimigos de classe sob Stalin, culpados de terem nascido judeus ou filhos de burgueses — uma culpa só comparável à do judaico-cristão pecado original herdado.

A felicidade imposta

AS SOCIEDADES TOTALITÁRIAS e fechadas têm frequentemente na sua génese, como disse, uma qualquer planificação utópica anterior, um tema em que veementemente insistiu Karl Popper: é a normatividade daquilo que nos tornará felizes a todos, e que por isso se torna possível impor, a defesa de um único caminho para a paz de mil anos, de uma única via para o bem-estar e a sabedoria das nações ou para o equilíbrio individual e colectivo que, separadamente ou em conjunto, se tornam em doutrina autoritária de um partido único ou de uma crença única. É esse o fantasma (o da utopia degenerada) que assombra a ficção distópica do séc. XX, juntamente com a quebra de confiança no optimismo tecno-industrialista do princípio do mesmo século.

O Grande Inquisidor

Para além de Popper, também George Steiner, Milovan Djilas e J. L. Talmon sublinharam o parentesco entre uma utopia inicial movida pelas melhores intenções minoritárias e a sua perversão totalitária posterior. É o que sucede na lenda do Grande Inquisidor, nos *Irmãos Karamazov* de Dostoiewsky: Cristo volta à Terra e cai nas mãos da Inquisição, que, agora senhora da espada de César, o condena em nome dos valores e princípios que ele mesmo propalou aquando da sua primeira vinda. Como na metáfora do Grande Inquisidor, o julgamento totalitário é sempre cinicamente feito, nas distopias ficcionais, em nome do bem comum e num sinédrio adequado: o interrogatório do Winston Smith de Orwell tem lugar na câmara de tortura do "Ministério do Amor". E o desfecho distópico varia na forma, não na substância: no *Nós,* de Zamiatin, a "Máquina do Benfeitor" é a guilhotina.

Na primeira metade do séc. XX, vastas zonas da "opinião pública" ocidental soçobraram diante de ideologias utópicas e exclusivas que prometiam a redenção ou a ressurreição colectiva, na sequência, sucessivamente, da tragédia social urbana provocada pelas industrializações massivas, dos milhões de mortos da Grande Guerra, e, depois, da Segunda Guerra Mundial. O nacional-socialismo alemão, o fascismo italiano e o comunismo soviético são, a este título, diferentes exemplos históricos da transformação de utopias de benfeitores em distopias de tiranos, originárias de um jacobinismo nacionalmente enraizado mas dotado de uma vocação e de uma visão do mundo iluministas e universalizantes.

O perigo maior do totalitarismo que conquista o poder não é, salientou Hannah Arendt, que ele ali se eternize, porque, embora tudo faça para perdurar, o totalitarismo é autofágico e contém em si os germes da auto-destruição (gostaríamos de acreditar nela, embora a experiência não tenha parado de a desmentir). O perigo maior, para a autora, é que o objectivo constante do totalitarismo, enquanto perdura, é destruir o mundo tal como o conhecemos em nome do bem comum, transformando-o num imenso campo de concentração ou de refugiados. Não é por acaso que boa parte da mais significativa ficção distópica do séc. XX floresceu no centro e leste europeus, em áreas onde a sovietização das sociedades foi brutal — vejam-se, depois do *Nós* de Zamiatin, *Escuridão ao meio-dia* (*Darkness at Noon*) de Arthur Koestler (1940), *Vida e destino* (*Life and Fate*) de Vasily Grossman (1959), *Os inquisidores* (*The Inquisitors*) de Jerzy Andrzejewski (1957), *O julgamento começa* (*The Trial Begins*) de Andrei Sinyavsky (1960) ou *Os filhos de Arbat* (*The Children of the Arbath*), de Anatoly Ribakov,

provavelmente escrito em 1966 mas só publicado em forma de folhetim em 1987, durante a *perestroika* de Gorbachev.

Situacionistas e cinema aromático

Curiosamente, o próprio cinema era criticado, desde o primeiro número da revista *Internationale Situationniste* (Junho de 1958) como fazendo parte da panóplia de instrumentos de "escravização" de que o poder dispunha para garantir o condicionamento artificial das massas — um cepticismo herdeiro de Adorno e Horkheimer e da escola de Frankfurt. A revista propunha uma descrição do presente como se este fosse, em si mesmo, um futuro distópico já chegado, já passado da potência ao acto e por isso já consumado. E o cinema, à semelhança de tantos dispositivos hápticos e audiovisuais inventados pela ficção científica distópica, ou de um poderoso *pharmakón* condicionador dos comportamentos, cumpria o seu papel de hipnose controlada:

Circarama e aerosóis

> "No sentido em que o desenvolvimento mostra uma tendência contínua para integrar novas tecnologias mecânicas, o cinema é a arte central das nossas sociedades. Ele é a melhor *representação* de uma era de intervenções anarquicamente sobrepostas (não articuladas, mas apenas justapostas), não apenas na sua expressão anedótica e formal, mas também na sua própria infra-estrutura material. A seguir aos ecrãs gigantes, à introdução da estereofonia e à experimentação com imagens tridimensionais, a última novidade foi trazida pelos Estados Unidos à Exposição de Bruxelas [de 1958]: através de um dispositivo designado por *Circarama*, como contou o Le Monde de 17 de Abril [do mesmo ano], 'achamo-nos a nós próprios no centro do espectáculo, vivendo-o — somos integrados nele. Quando as vistas da Chinatown de San Francisco são captadas por uma câmara montada num carro, experimentamos reflexos e sensações como se fôssemos seus passageiros'. Mais: recentes aplicações de aerosóis permitiram experimentar um novo cinema aromático, não dando os seus efeitos realistas lugar a quaisquer objecções".

Mas o *Circarama* e o cinema aromático contra os quais os situacionistas nos preveniam em 1958 estavam ainda longe dos *media* audiovisuais que Stanislaw Lem imaginou em *Return from the Stars*, de 1961 — sucedâneos de cinema a que chamou *real* e *visão*, e que expandem os dispositivos que encontrámos no *Blade Runner* de Scott. Eis um excerto da primeira conversa entre Bregg, o protagonista (que acaba de voltar de uma viagem espacial que para ele durou dez anos, mas que em tempo terrestre durou 127) e Nais, a rapariga que ele encontra acidentalmente, e que tenta explicar-lhe o que mudou na sociedade e nas formas de vida:

> "— O que é um *real*?
> — (...) Um real é... um real.. — repetiu ela com dificuldade — São... histórias. Para ver.
> — Aquilo? — apontei para a parede de vidro.
> — Oh, não, aquilo é *visão*...
> — Então o que é? Filmes, teatro?
> — Não. Teatro sei o que era, mas já não existe há muito tempo. Era feito com pessoas verdadeiras. Um real é artificial, mas não percebemos a diferença. A não ser, talvez, se entrarmos lá dentro.
> — ...Se entrarmos lá dentro?"

Centralidade do *pharmakón*

SIGNIFICATIVAMENTE, o género distópico ficcional consagrou por vezes o desejo sexual como o reduto do "ego" mais dificilmente condicionável pelos totalitarismos (Gottlieb, 2001). O protagonista da ficção distópica rebela-se, preservando as suas pulsões de vida mais imperativas, contra a ordem despótica que substituiu qualquer contrato social em nome de uma homeostase artificialmente garantida por um *pharmakón* mortífero. A lista de drogas inventadas pela ficção científica e pelas distopias é imensa (2), do *Soma* (um euforizante) do Huxley de *Brave New World* ao *Britt* (um inibidor sexual masculino) do Lem de *Return from the Stars* e da *Kallocain* (uma espécie de soro da verdade ou de detector de rebeldias individuais) de Karin Boye ao *Lethe* (um apagador ou condicionador de memória) de Robert Heinlein.

Muitos autores glosaram o tema da imposição, pelo Estado distópico, do consumo

As drogas normalizadoras

obrigatório de *pharmakóns* pelos cidadãos, para os fazer aceitar a realidade alienada como se esta fosse edénica, ou seja, para os fazer ignorar a passagem da utopia à distopia. A medicina e a farmacopeia ficcionais são um dos temas recorrentes destes géneros, metáforas da medicalização ou da psiquiatrização forçadas dos comportamentos desviantes. Também com muita frequência, existe nas distopias uma aliança estrutural entre a farmacopeia imposta e o aparelho repressor do Estado, evocando uma das ideias recorrentes do Maio de 68 — a de que "é curto o atalho entre o consultório psiquiátrico e a esquadra da polícia".

Se as distopias adquirem por vezes o perfil de um subgénero da ficção científica, é exactamente porque, nelas, uma droga (um *pharmakón*) ou um conjunto de procedimentos clínicos são muitas vezes usados pelo Estado como formas de condicionamento (voluntário ou imposto) das massas de cidadãos e de cada um dos indivíduos, como na sociedade de "betrizados" de *O regresso das estrelas* de Lem. A ficção científica propõe em geral universos cuja mutação dependeu sobretudo de saltos qualitativos operados pela tecno-ciência ou pela tecno-indústria, o que significa que a sua matriz é, ainda, a benevolência face à ideia de progresso maioritariamente defendida na transição entre os séculos XIX e XX.

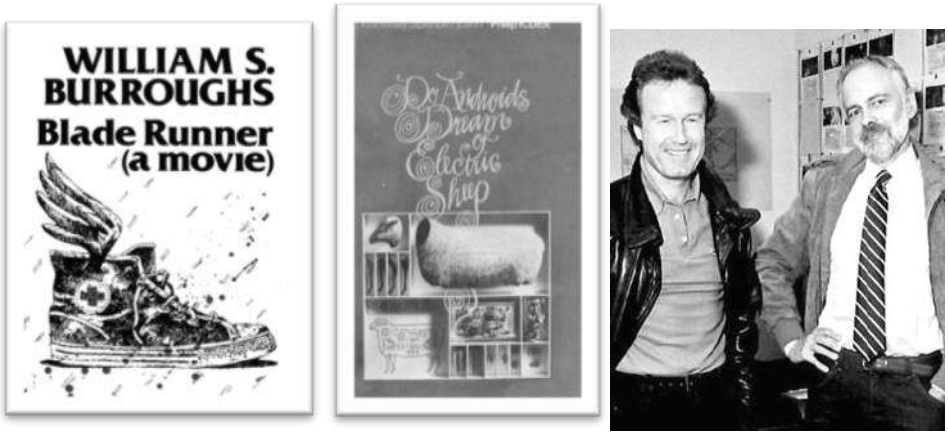
Num livro insuficientemente distribuído, *Hegel, Texas e outros Ensaios de Teoria Social* (Martins, 1996), o autor propõe a ideia de que vivemos hoje uma espécie de "gnosticismo tecnológico" generalizado, garante optimista de uma inelutável mutação da espécie humana resultante das novas "computopias", aliadas aos progressos da inteligência artificial, das biotecnologias e das tecnologias da reprodução. Redesenhando as fronteiras da intervenção humana na natureza, este relançamento do optimismo científico gera um campo propício a uma nova prospectiva ontológica próxima das antigas utopias e das euforias que as acompanharam; a não-concretização dessas mutações acarretará decerto uma experiência deceptiva, ou disfórica, traduzida em distopias correspondentes.

Mas, por se ocuparem de perversões de utopias, as distopias propõem sobretudo, diferentemente das ficções técnico-científicas, universos cuja mutação dependeu de uma alteração *política* fundamental, mesmo se e quando essa alteração política está associada a um novo uso das tecnologias ou das ciências (aparelho clínico e/ou novas drogas como instrumentos de condicionamento). De novo, nesta matéria, são realidades sociais presentes ou pressentidas que inspiram estas projecções ficcionais num futuro não muito longínquo: na realidade, a medicalização psiquiátrica e o internamento de dissidentes soviéticos como elementos anti-sociais e a abordagem das suas idiossincrasias como "casos clínicos" inspirou, por exemplo, parte das distopias da segunda metade do séc. XX; comportamentos individuais incivis ou violentos tornaram-se facilmente, nas ficções, alvo desse tipo de condicionamento clínico, como em *A Clockwork Orange* de Antony Burgess (1962).

Inventário fílmico

NO CINEMA, as distopias começaram por se alimentar de adaptações de obras literárias previamente publicadas: Michael Anderson adaptou em 1956 o *best-seller* de Orwell; *Fahrenheit 451* foi adaptado em 1966 por François Truffaut; *A Clockwork Orange* foi adaptado por Stanley Kubrick em 1971; Tarkovski adaptou *Solaris*, de Stalislaw Lem, em 1972; Ridley Scott adaptou Philip Dick em 1982, transformando-o no *Blade Runner* (3). Mas, entre adaptações e originais, a lista dos filmes distópicos é muito extensa: George Lucas fez *THX 1138* em 1971; Woody Allen, *Sleppper* em 1973; Richard Fleischer, *Soylent Green*, no mesmo ano; John Carpenter fez *Escape from New York* em 1981 e *Escape from LA* em 1996; Orwell foi refilmado por Michael Radford em 1984; Volker Schlöndorff filmou *The Handmaid's Tale* em 1990; Paul Verhoven, *Total Recall* no mesmo ano; David Cronenberg, *eXistenZ* em 1999; os irmãos Wachowski, *Matrix* entre 1999 e 2003; Spielberg, *A.I.* em 2001 e *Minority Report* em 2002; Michael Bay, *The Island* em 2005; Karyn Kusama, *Aeon Flux* no mesmo ano; Kurt Wimmer, *Ultraviolet* em 2006; Mathieu Kassovitz, *Babylon A.D.* em 2008; Fernando Meirelles, *Blindness* (adaptado do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago) no mesmo ano;

Jonathan Mostow, *Surrogates* em 2009; Michael Sapochnik, *Repo Men* em 2010; Gary Ross, *Hunger Games* em 2012; Andrew Niccol, *Time Out* em 2011 e *The Host* em 2013, para citar apenas alguns dos filmes que, independentemente da sua qualidade, satisfazem inequivocamente o género. Na banda desenhada, dois autores, entre muitos outos, merecem referência especial: Chantal Montellier, com os seus álbuns *1996* (1978), *Shelter* (1980), *Wonder City* (1982) e *L'esclavage c'est la liberté* (1984); e Enki Bilal pela sua *Tétralogie du Monstre* (1998-2007). Desde há anos, jogos de computador de inspiração distópica têm-se igualmente multiplicado, relançando o género para públicos "interactivos" mais jovens.



Capas das primeiras edições dos livros de Burroughs e de Dick. Ridley Scott e Philip K. Dick .

Esta proliferação de distopias não significa, no caso do cinema, que a maioria dos filmes citados — muitos deles meras *action movies* — satisfaçam minimamente as características que parecem identificar o "filme que filosofa". Significa, sim, que a área temática das distopias propicia, em princípio, a geração de histórias que podem ser entendidas como metáforas ficcionais de questões de filosofia social, frequentemente de natureza ética, e que essas mesmas histórias podem incluir enunciados autorais explícitos ou entregues a personagens — declarações, teses ou "ideias" — a que atribuímos uma hecceidade proto-filosófica.

Quando, no final do *Blade Runner* de Ridley Scott, protagonista e antagonista discutem sobre a finitude programada da vida e o desejo de mais tempo, ou quando o primeiro decide entregar-se à sua relação com uma *replicant* que talvez em breve será "desactivada" ou "morrerá", não estão eles a comentar a dimensão da relação humana com o finito e o infinito, com o tempo e a intemporalidade, com a experiência perecível e a ressurreição para a eternidade? Quando, no *Solaris* de Tarkovski, cientistas da estação astronáutica discutem os contornos da continuidade das experiências com o estranho oceano inteligente do planeta, não estão eles a confrontar pontos de vista argumentados sobre as limitações éticas subjacentes ao conhecimento e à investigação das tecno-ciências? Quando, em *As asas do desejo*, de Wenders — um filme que não pertence ao género distópico — um anjo tentado pela "queda" se confessa entediado com a sua magnífica eternidade e desejoso de a ela renunciar para experimentar a vida humana na sua apaixonada finitude, não está ele a glosar com base noutra experiência o mesmo tema do *Blade Runner*? Quando a tetralogia *Matrix* dos irmãos Wachowski põe em cena "uma saga de *kung-fu* na caverna de Platão", não está ela a reeditar metaforicamente a discussão entre idealismo e realismo e a reconsiderar a velha fórmula de Calderón, *la vida es sueño*? Ou ainda quando, vencido no confronto com a inteligência artificial de um super-computador, o protagonista de *2001*, de Kubrick, aceita ser conduzido a um *locus* desconhecido onde poderá reencarnar e reviver, recebendo a oferta de uma *second chance* virtual, não está ele a interiorizar a única *consolatio* que nos espera, juntamente com a necessária transfiguração, ao fim da longa noite agostiniana-pascaliana?

Independentemente dos filmes-ensaio que atrás nos ocuparam, ou da herança de um "cinema de ideias" que abriu o território onde se afirmam, estes filmes não

abdicam de partilhar a seu modo a reflexão sobre os sentidos da aventura humana do mundo e sobre a extrema inquietude e incompletude em que ela assenta. Nesse sentido são decerto "sujeitos videntes" como lhes chamou Vivian Sobchack e "filmes que filosofam", para além do valor da filosofia ou dos filosofemas que, metafórica ou explicitamente, consigo transportam. ■

Notas

1. Sobretudo textos como *Le miroir de la production* (1973), *L'échange symbolique et la mort* (1976), *À l'ombre des majorités silencieuses* (1978), *De la séduction* (1979), *Simulacres et simulation* (1981), *Les stratégies fatales* (1983), *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991), *L'illusion de la fin ou la grève des événements* (1992), *Le crime parfait* (1995), *Le paroxyste indifférent* (1997), *La grande mutation: enquête sur la fin d'un millénaire* (1998), *À l'ombre du millénaire ou le suspens de l'An 2000* (1998), *L'échange impossible* (1999), *Sur le destin* (1999), *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du mal* (2004).

2. Cf. o estudo de Robert Silverberg, *Drug Themes in Science Fiction*, Maine State Library, 1974, feito para o National Institute on Drug Abuse, Rockville, Maryland, disponível na url: <http://www.erowid.org/library/library_bibliography1.pdf >.

3. Escreveu Lisa Lowe (1996) sobre a Los Angeles distópica de *Blade Runner* (literalmente, *aquele que corre no fio da navalha,* ou *no gume da lâmina*):

> "O filme retrata Los Angeles em 2019 arruinada e em decadência pós-industrial (...) cheia de lixo, *ghettos* étnicos e chuva radioactiva. Este cenário distópico representa a cidade como um *pastiche* do terceiro mundo e particularmente das metrópoles asiáticas: fachadas de lojas cheias de ideogramas em *néon*, ruas cheias de chineses, latinos, egípcios, cambodjanos. Toda a gente fala *city-speak*, que a *voice-over* de Deckard diz ser uma mistura de japonês, espanhol, alemão, francês (...), *the lingo*. Um simulacro japonês — enorme imagem de uma sedutora nipónica que alterna com publicidade à coca-cola — domina a cidade, antecipando o poderio económico do Japão sobre Los Angeles..."

A Los Angeles do filme e a sua estranha multidão, feita de "200 *punks*, 100 chineses e 100 mexicanos" (os 400 figurantes contratados), mais a Hennis House de Frank Loyd Wright como residência de Deckard e o interior do Bradbury Building, de 1893, inspirava-se, segundo Scott, no universo de Mœbius, autor de banda desenhada. Mas, trabalhada por Syd Mead a definição gráfica dos cenários urbanos, a influência neles dominante acabou por ser a dos autores publicados na revista francesa *Métal Hurlant* (versão americana: *Heavy Metal*), o que deu ao filme o seu *mood* de *film noir* reciclado.

O filme, de 1982, esteve para ser a adaptação ao cinema, escrita por William S. Burroughs, da novela de ficção científica *The Bladerunne*r, de Alan E. Nourse (1974), sobre vírus mutantes e um apocalipse clínico; mas o projecto não avançou e o seu título acabou por ser adquirido para o de Ridley Scott, livremente adaptado por Hampton Fancher (que sugeriu a compra) de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (1968). O projecto tivera até então o título *Dangerous Days*. David Peoples foi contratado para refazer a versão final do *script* e foi a sua filha, então estudante de biologia, quem sugeriu que se chamasse *replicants* aos andróides *Nexus 6* fabricados pela Tyrell Corporation.

O *Blade Runner* de Scott afastou-se muito da novela de Dick: apagou o "mercerismo" (a nova religião dominante cujo messias era afinal um velho actor secundário e alcoólico de Hollywood); desfez-se da falsa central da polícia dominada pelos *replicants* e da obsessão de Deckard — comprar um animal verdadeiro, derradeiro símbolo de *status* social para quem não emigrou da Terra para Marte ou outras colónias depois da devastadora "guerra de 1992"; dissimulou a segregação dos "especiais", condenados a não emigrar devido a todo o tipo de alterações genéticas causadas pelos efeitos da guerra. E o perfil do protagonista e dos antagonistas também foi profundamente revisto: na novela, os *replicants* não eram particularmente perigosos (antes agiam defensivamente) e Deckard era um caçador de prémios casado e com aspirações limitadas e alienadas. No fim da novela, Deckard voltava para a esposa e para casa para dormir 24 horas num sono programado para ser reparador; no fim do filme, Deckard (Harrison Ford) fugia com Rachel, a *replicant* por quem se apaixonara. Scott e Peoples moldaram o seu Deckard a partir do Hans Solo de *Star Wars*, que entretanto se tornara Indiana Jones em *Raiders of the Lost Ark*; e acrescentaram-lhe um traço introspectivo que o aproximou do Philip Marlowe de Chandler.

A tardia sequela de 2017, *Blade Runner 2049*, produzida por Ridley Scott mas realizada por Denis Villeneuve e escrita, ainda, por Hampton Fancher (e Michael Green), lança a questão da reprodução dos *replicants* (Rachel, uma *Nexus 6*, engravidou de Deckard mas morreu no parto). Um novo caçador de prémios, K., ele próprio um *bioengineered human* que age a soldo da polícia, julga descobrir ser o filho do casal misto. Agora, a velha Tyrell foi comprada pela Wallace Corporation, que quer a todo o custo descobrir o segredo da fertilidade e da reprodução dos *replicants* para expandir a colonização espacial — por isso se interessa tanto por K. como a polícia para quem este trabalha. Mas K. acabará por perceber que se enganou sobre a sua identidade, porque Deckard e Rachel tiveram, afinal, uma filha — que se tornou *designer* de memórias para *replicants*. Com 2h30m, a sequela, onde Harrison Ford é um Deckard envelhecido e que se esconde, está repleta de citações de *action movies cyberpunk* e *neo-noir*, mas também de banais criações com mortíferos combates em antigas periferias urbanas abandonadas e tornadas lixeiras, bem como de referências aos mais recentes James Bond, recorrendo a todo o circo de efeitos especiais. Não atingiu a projecção do filme de 1982 nem foi o êxito de bilheteira esperado, mas estreou em versões 2D, 3D e IMAX e foi premiada pelas Academias estadunidense e britânica.

13 O *cyborg* em seu ecossistema

> "Vamos supor que sou cego e uso uma bengala. Lá vou eu, toc, toc, toc. Onde é que eu termino? Será que minha mente vai até o limite da minha pele? Até o cabo da bengala? Termina a meio da bengala? Ou vai até à ponta da bengala?"
>
> Gregory Bateson, 1972: 459.

> "Quando, durante o nefasto banquete de Tântalo, Deméter inadvertidamente engoliu o ombro de Pélops, os deuses substituiram-no por uma peça de marfim de tal modo bem ajustada que (...) o herói, recomposto, pôde ainda viver longos anos, e aparentemente feliz".
>
> Victor Stoichita, *O efeito Pigmalião*, 2008, citando Píndaro, Virgílio e Ovídio

> "A ficção científica contemporânea está cheia de *cyborgs* — criaturas que são simultaneamente animais e máquinas e que povoam mundos ambiguamente naturais e construídos. Também a medicina moderna está cheia de *cyborgs* e de casamentos entre organismos e máquinas (...). Uma guerra moderna é uma orgia de *cyborgs*, gerida por C3I (Command - Control - Communication - Intelligence), um dispositivo que custou 83 mil milhões de dólares no orçamento da defesa americana de 1984 (...). No final do séc. XX (...), todos somos quimeras, híbridos de máquinas e organismos teorizados e fabricados. Numa palavra, todos somos *cyborgs*. O *cyborg* é a nossa ontologia e determina as nossas políticas".
>
> Donna Haraway , «Cyborg Manifesto», 1991.

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

Ícaro

Por seu turno as imagens do corpo, as suas infindáveis figurações ao longo da história humana, fabricaram um labirinto de espelhos onde ele se foi revendo, reconhecendo e reinventando. Mas como operam essas *imagines* do corpo, as mediações e a homeostase entre a experiência humana e o seu *Lebenswelt* (mundo vivido), entre a aventura humana e a memória de si mesma? Depois da pintura e da fotografia, o cinema e as imagens e sons a que este e a televisão deram origem — e que geraram grande parte da realidade virtual pós-cinemática com que hoje lidamos — são responsáveis por uma fracção significativa da nova síncrese de entidades naturais e fabricadas que integram esse *Lebenswelt*. Mas para entendermos o papel determinante das imagens desse mundo "inteiramente

mobilizado pela técnica" (Jünger, 1932) precisaremos de empreender uma incursão em territórios povoados por *cyborgs*, andróides, *replicants* e *clones*, mimóides.

Quantos exemplos poderíamos ir buscar à vida corrente para confirmar que o nosso corpo se tornou, em parte, o resultado de uma *bricolage* biotécnica? O termo *cyborg* é a abreviatura de *cybernetic organism*. Ora, só falamos de cibernética desde que em 1948 Norman Wiener a definiu como "o estudo científico do controlo e da comunicação no animal e na máquina". Mas, na segunda metade do séc. XX, a nova disciplina multiplicou-se e subdividiu-se, invadindo os estudos em inteligência artificial, robótica, visão computorizada, bio-engenharia, engenharia biomédica, biónica, neurociência, ergonomia; alargou-se, ainda, à psicologia, à educação e ao *management*. A ciborguização contemporânea, porém, enraíza-se profundamente na tradição da abordagem do corpo humano pela medicina e está em linha e em continuidade com uma história milenar de intervenções protésicas.

Cybernetic organism

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

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

Como escreveram Deleuze e Guattari no *Anti Œdipe* (1972), o corpo humano habituou-se de há muito a "fazer máquina" com os mais variados artefactos: o do remador com o seu remo, o do violinista com o seu violino, o do ciclista com a sua bicicleta, o do astronauta com a sua nave, o do explorador de fundos marinhos com o seu escafandro ou batiscafo. E, na experiência médica, não é apenas o aperfeiçoamento do corpo por artefactos protésicos que está em causa: a farmacologia nunca parou de especializar o seu controlo sobre as paixões, os desejos e os desvios da mente, e esta habituou-se a depender quimicamente daquela para garantir o seu "re-equilíbrio" em situação perturbada. Aquilo por que, há quase dois mil anos, Juvenal nos incitou a rezar — uma *mens sana in corpore sano* — passou, assim, a depender dos *cocktails* químicos e da *bricolage* médica, tanto ou mais que dos clássicos ginásios.

A partir da transição dos séc. XIX para o XX e das suas *belles époques*, cada novo patamar do progresso técnico-científico produziu efeitos de articulação maquínica com o corpo e/ou a psique humana. Um bom exemplo é o da socialização e expansão dos usos da electricidade: a máquina penal americana inventou a cadeira eléctrica (1889), longamente testada em laboratórios de Edison, para executar condenados à pena capital; a psiquiatria inglesa inventou os electrochoques (a *electroconvulsive therapy*, ECT, 1939) para reconduzir grandes depressivos à "normalidade"; a medicina americana inventou os eléctrodos desfibriladores para devolver à vida corpos vítimas de paragem cardíaca (1947). Ou seja, entre finais do

A socialização da electricidade

séc. XIX e ao longo da primeira metade do séc. XX, a electricidade passou a servir ao mesmo tempo a morte programada, a vida prolongável e, entre as duas, a ressurreição. E o cinema inventou um morto-vivo animado por descargas eléctricas provocadas por tempestades naturais, Frankenstein (*Universal Pictures*, 1931, adaptado de uma novela de 1818), um dos seus primeiros *cyborgs*, a um tempo recolagem de corpos despedaçados e resultado de uma nova aliança imaginária entre natureza e tecnociência. Frankenstein, o feitiço que se vai premonitoriamente virar contra o feiticeiro, integra assim a galeria ficcional do que viriam mais tarde a ser as problemáticas criaturas da era cibernética — resultantes da fusão, por vezes perversa e catastrófica, entre a autopoiese natural e o dispositivo manufacturado (artesanal, mecânico, eléctrico ou electrónico).

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

A scannerização generalizada

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

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

A recente polémica em torno da scannerização integral dos corpos de passageiros nos aeroportos, generalizada pela obsessão securitária posterior aos atentados de 11 de Setembro de 2001, exprime novos aspectos da promiscuidade entre íntimo, privado e público, por um lado, e ameaça o direito à protecção da imagem de cada um. O *full-body scanner* é um dispositivo que detecta quaisquer objectos, metálicos ou não (é essa a sua mais-valia face aos antigos detectores de metais) escondidos no corpo, sem que o indivíduo observado tenha de se despir e sem que seja necessário contacto físico com ele. O operador do *scanner* pode ver tudo, incluindo implantes no corpo de cada um, tampões intravaginais, etc., e isso em diversos graus de definição da imagem, dependendo da tecnologia usada. Advogados que defendem os direitos de passageiros têm considerado que o *full-body scanning* é tendencialmente voyeurista e intrusivo. E o blog tecnológico *Gizmodo* provou em 2010 que as imagens dos passageiros nus podem ser

facilmente gravadas (dezenas de milhar delas foram-no), manipuladas e distribuídas na Internet, apesar de tais procedimentos estarem proibidos por lei.

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

Novos Abracadabras

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

Entendido no seu âmbito mais geral, este *sensorium* tecno-científico instaurou, assim, um novo ecossistema a um tempo autoritário e dialógico, que invadiu o espaço público, o privado e o íntimo. Nele coexistem: os progressos técnico-científicos concretos, que se traduzem nos novos maquinismos e dispositivos que tendem para a robotização generalizada; a multiforme ciborguização do corpo humano; e as imagens que fazem ecoar o valor de signo de uns e de outra. Os progressos concretos e a ciborguização pertencem à primeira e segunda ordens de realidade de Watzlawick; as imagens, à segunda e terceira — há assim, entre eles, recobrimento parcial. Os progressos concretos, os valores que eles para nós adquirem e a sua expressão simbólica e imaginária são as três componentes inseparáveis e complementares desse novo *sensorium*: os efeitos da era dos *chips*, dos implantes e dos micro-dispositivos vindos das nano-engenharias e das electrónicas são duplicados pelo imaginário imagético-narrativo que, eufórico ou disfórico, os reitera e feiticiza. Deste modo mudam, ao mesmo tempo, o mundo material de que fazemos parte e a sua redundante representação. E essa representação espelha, imita, glosa, confirma e antecipa a mudança concreta, reafirmando-nos continuamente a sua realidade. Não há "realidade concreta" sem valores nem sem a sua contínua ficcionalização imagética-narrativa.

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

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

sua socialização. É grande a *parte das imagens* no estabelecimento das homeostases entre real e virtual. Como diz Couchot (1999: 27):

Sujeito, objecto e imagem

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

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

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

Quanto ao "corpo", ele é sempre, independentemente do número de artefactos que incorpora, resultado de uma cozinha cujos ingredientes principais são a "carne" e as suas imagens — são as imagens do "corpo" que lhe dão individualidade e identidade, que nos permitem re-conhecê-lo, ao mesmo tempo que o socializam e o situam num ou mais grupos de pertença. A *imago* do corpo próprio e a dos outros continua a ser a originada no "estado do espelho" de Lacan, mas esse espelho passou a ser a totalidade do mundo virtual que integra o *Lebenswelt* como seu *ersatz*. Repare-se de novo no casamento entre "real" e "virtual" que assim concretizámos: ao mesmo tempo que scannerizamos milimetricamente o interior e o exterior do corpo, passámos a navegar nos mares ou nos céus utilizando as respectivas cartografias técnicas, ou seja, *operamos* a navegação muito mais no mapa do que no território. Como diz Bragança de Miranda (1999: 313, 314), os espaços da experiência positivista do mundo são integrados nos espaços do VR-nauta (o navegador da realidade virtual). Já não aprendemos a conduzir automóveis nem aviões apenas nos seus habitáculos: sentamo-nos no lugar do piloto num simulador electrónico. O simulador é suposto replicar todas as condições vivenciais da pilotagem e incorpora-se no nosso *Lebenswelt*.

Ciborguizados em unidades de recobro, podemos atrasar a morte natural se nos ligarem a máquinas que aprenderam a lidar com o nosso corpo biológico; ou vivemos com orgãos transplantados, naturais ou feitos de materiais que não rejeitamos; multiplicamos as próteses de toda a ordem; clonamos e criamos vida em laboratório, intervindo profundamente na ordem natural; a transgénese ensinou-nos a intervir em genomas, modificando-os e adaptando-os; e a farmacologia reduz e normaliza os nossos desequilíbrios psíquicos e as nossas paixões. Bio-engenharia, investigação farmacêutica, genética, cirurgia e biotecnologias mobilizaram-se para "melhorar" o corpo humano em matéria de

aparência e de performance, materializando um desígnio com que a Renascença e a Idade Moderna apenas tinham sonhado. Esta "ultrapassagem" do corpo biológico tradicional transfigurou ao mesmo tempo a antiga separação entre as esferas do público, do privado e do íntimo. E as novas representações desse corpo "optimizado" entram em diálogo com o imaginário dos corpos ciberneticizados, feito de *cyborgs* eternamente jovens, andróides complacentes, *replicants* hiper-performativos, *clones* sem crises de identidade. Conhecemo-los da vida real como do cinema, que tem por eles um afecto particular.

Nos laboratórias da realidade virtual, lugares extremos do novo empório informacional, sensores, luvas e próteses ópticas materializam a inovação no novo *sensorium* perceptivo. Ali, a produção técnica da realidade virtual e os seus interfaces imitam a ciborguização clínica do corpo: alteramos o mundo a partir de imagens como alteramos a condição da nossa carne, sendo que essa alteração da condição da carne é sempre feita em nome da procura de um corpo mais perfeito. É a esta luz que pode ser entendida a *body art* de uma artista como Orlan, que filmou e por vezes transmitiu em directo cirurgias estéticas feitas no seu próprio corpo para o re-desenhar e re-esculpir. Nestes procedimentos auto-mutiladores, porém, instaura-se uma guerra surda no seio de cada sujeito-objecto-imagem: a guerra entre o corpo (cultural, redesenhável, idealizado) e a carne, que sempre propende para o regresso à *natura naturans* de Spinoza — aquela que, entregue a si própria, se auto-reproduz fractalmente idêntica a si mesma, movida pelos seus acasos e necessidades. Como diz ainda Bragança de Miranda (1999: 313):

A *body art* de Orlan

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

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

A interacção homem-máquina em Schuhl e Moscovici

LEVANTAM ESTAS PRÁTICAS questões essencialmente novas? Não o creio. A ciborguização contemporânea é, nos seus diversos perfis, uma nova etapa da história da interacção entre homens e maquinismos, uma reconfiguração pós-cibernética do animal-máquina e do homem-autómato que já tinham fascinado

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

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

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

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

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

> "Foi o ideal de Descartes: os autómatos do seu tempo serviram-lhe de modelo para edificar a sua teoria dos animais-máquinas; esta, por sua vez, levou à construção de dispositivos automáticos ainda mais aperfeiçoados; na antiguidade, tais aparelhos não tinham servido senão para distrair curiosos, ou para impressionar fiéis nos

> templos egípcios; em Bizâncio, utilizou-se a maquinaria para fins diplomáticos: quando o imperador recebia embaixadores estrangeiros (...) em primeira audiência, os leões que ornavam o trono do *autocrator*, movidos por um sábio mecanismo, rugiam enquanto o trono se elevava em direcção ao tecto. E Leonardo da Vinci construiu, para a recepção de Francisco I em Pavia, um leão automático que, avançando para o rei, cobria os seus pés de flores de lis" (1938, reed.1969: 143).

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

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

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

As tecnologias são "neutras"?

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

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

Particularmente significativo é que Schuhl se refira igualmente ao carácter "ilusório" e "perigoso", não apenas das máquinas e artefactos produtivos, mas também do novo mundo das imagens simulacrais e das suas potências, então

representado pelo cinema (o seu texto, recordemo-lo, foi escrito poucos anos após o surgimento do filme sonoro, e bem antes da socialização da televisão):

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

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

Fantasmas de auto-destruição

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

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

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

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

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

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

A biopolítica banalizada

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

Abundam os exemplos que evidenciam este fenómeno: sem nada alterar no seu corpo, uma jovem contemporânea pode usar no mesmo dia diversas cabeleiras e pestanas postiças, lentes de contacto com íris de várias cores, diferentes unhas artificiais, para além de *piercings* e falsas tatuagens; a cosmética permite-lhe mudar o tom da pele e a expressão do rosto; a roupa e o calçado que usa podem dar-lhe um número infinito de figuras, de *disfarces*. Recorrendo à *bio engeneering*, pode modificar o volume e o desenho dos seios com implantes, reduzir gorduras

por lipo-aspiração, controlar o desenvolvimento muscular por meio de químicos anabolizantes. Sob a pele, na pele e sobre ela, o seu corpo exprime, assim, uma cultura da diversidade das figurações possíveis do seu *self*. E é possível que tenha aculturado esse *self* à sua própria mutabilidade figural, e que não sofra de problemas proprioceptivos nem de instabilidade da sua identidade pessoal. Por isso disse atrás que o corpo é mais "cultural" do que "natural", embora a "carne" seja sempre a sua primeira e derradeira natureza: vejam-se as cirurgias plásticas a que tantos actores e actrizes se submetem para alterarem o seu *facies*, como ainda recentemente Renée Zellwegger, tornada irreconhecível por intervenções que "correram mal".

Corpos extremos

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

As "clínicas do extremo"

> "As produções artísticas contemporâneas estão muito próximas do que o pessoal médico encontra nas novas clínicas do corpo (piercings, escarificações, tatuagens, cirurgias estéticas, auto-mutilações, transsexualidade). Das operações estéticas banais às transformações corporais radicais e mutilantes, o sujeito desafia as leis da realidade corporal que não satisfaz o seu desejo. As artes plásticas, como os casos clínicos, dão então testemunho de um universo psíquico dominado pelo visual, onde é preciso passar à acção, dar a ver já que não se pensa, onde o que não pôde ser mentalizado deve ser objectivado no corpo".

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

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

Repitamo-lo: o corpo sempre foi tanto "cultural" quanto "natural", embora seja o corpo "natural" que, na realidade de primeira ordem de Watzlawick, nasce, cresce,

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

Casamentos para a vida

Maquínico e recauchutável

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

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

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

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

Fortes da sua co-naturalidade indexical com os corpos materais que replicavam, impelidas e justificadas pelo *horror vacui* gerado pelo eclipse parcial da alma, as imagens foto-cinematográficas precipitaram-se para ocupar esse lugar deixado vago: primeiro representantes vicariais, depois simulacros, tornaram-se num

sucedâneo vitalista do sopro divino que animara Adão (esse ainda apenas feito de barro ou pó), após a criação do novo corpo biotécnico. As imagens contemporâneas do corpo explodem em todos os sentidos como uma tempestade infindável, e fazem sobre esse mesmo corpo a mesma pressão dantes feita pela *natureza-naturante* sobre a aventura humana do mundo: tornam-se parte decisiva do *Lebenswelt* que vivenciamos e modificam-no.

Virtualização da experiência

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

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

A virtualização da vivência do mundo e a sua tecnicização prolongam e acentuam essa "revisão em baixa da cotação da experiência", por ampliarem a terra de ninguém entre aparência e realidade. Esse apagamento progressivo das antigas fronteiras entre real e virtual gerou um novo território desregulado onde se fundem, de modo pouco reflectido, as nossas vivências do mundo: essa terra de ninguém é o nosso novo ecossistema, o nosso novo *habitus*.

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

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

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

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

Dádivas perturbadoras

AINDA SOB A ÉGIDE DO "EFEITO PIGMALIÃO", concluirei em paragens mais próximas do cinema tal como o conhecemos, com os seus *doppelgänger, cyborgs, replicants* e *clones*. A fechar o seu *The Address of the Eye*, Vivian Sobchack (1992: 309) evoca a cena de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) em que Roy, o líder dos *replicants* fugitivos que voltaram à Terra em busca da chave da sua sobrevivência, interroga o homem que fabricou os seus olhos e lhe diz, ironicamente: "Se ao menos pudesses ver o que eu vi com estes teus olhos", referindo-se ao que de estranho, terrível ou inimaginável com eles conheceu. Assustado, o homem responde-lhe que não tem respostas para suas perguntas, e que mais lhe valeria fazê-las à Tyrell Corporation, o potentado de engenharia genética que o construiu e programou — e que sabe, portanto, quando será Roy "desactivado", ou seja, quando "morrerá". Ignorando o programa de que é mera parte executante mas orgulhoso da qualidade dos artefactos que fabrica, o "fazedor de olhos" de *Blade Runner* é uma metáfora da auto-inocentação do piloto que largou as bombas atómicas sobre Hiroshima e Nagasaki: *eu só piloto aviões, não sei nada de bombas*.

Os olhos do *replicant* de *Blade Runner* são uma metáfora do cinema e do que os seus filmes vêem: artefactos fabricados por um especialista, são uma sofisticada tecnologia perceptiva concebida para emular o olhar humano como parte do *apparatus* inventado para o replicar e ultrapassar. O filme de Ridley Scott está, de resto, recheado de *gadgets* ópticos (a máquina do teste Voight-Kampff, ampliadores, *zooms* e reenquadradores de imagens) que ora antecipam, como na ficção tecno-científica de Jules Verne, utensílios visuais que vieram a existir, ora constituem futuríveis das "máquinas de ver" do séc. XXI, herdeiras remotas da *camera obscura* de Della Porta e de Vermeer, do *perspectographe* de Albrecht Dürer e do *daguerréotype* de 1837. Mesma coisa para a câmara que grava sonhos em *Até ao fim do mundo* (Wenders, 1991).

Os *gadgets* ópticos de *Blade Runner*

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

Outra metáfora do cinema, inspirada na falsa Helena de Eurípides e no Pigmalião de Ovídio, são, como vimos atrás, os *mimóides* de *Solaris*, de Tarkovski, mais tarde objecto de *remake* por Soderbergh (2002), embora este tenha deitado fora a dimensão "filosófica" da narrativa. Em ambos os filmes (*Solaris* e *Blade Runner*), depois da *inquietante estranheza* inicial — a *Unheimliche* de Freud — causada pelos *replicants/mimóides*, é possível e "natural" (devido à co-naturalidade, ou indexicalidade extrema, que os liga àqueles a que dão corpo) conviver com eles como com pessoas reais e até apaixonarmo-nos por eles, como Pigmalião pela sua Galateia: no final de *Blade Runner*, o protagonista, Deckard, decide fugir com Rachael, *replicant* de última geração, escolhendo-a como companheira em vez de a matar, como deveria ter feito para completar a sua missão. No *Solaris* de Tarkovski, Kelvin reage contra a auto-destruição final da mimóide de Hari, decidindo não regressar à Terra e *aprender a aceitar* as dádivas do planeta. Em ambos os casos, o final da narrativa exprime um passo decisivo de maiêutica

socrática, reconhecendo os protagonistas que não avançarão no *nosce te ipsum* (conhece-te a ti próprio) se não aprenderem a viver com duplos tecno-biológicos em (quase) tudo semelhantes aos seus próprios *corpos-vividos*. No filme de Tarkovski como no de Scott, o tema principal é, assim, a longa viagem até ao reconhecimento empático da alteridade e da semelhança radicais — ambas ao mesmo tempo —, até ao difícil estabelecimento de um novo "nós", de uma nova comunidade, de um novo grupo de pertença e da nova homeostase por ele gerada.

Micro-adenda sobre o humanismo

SERÃO OS *CYBORGS* "O FUTURO DA HUMANIDADE"? A ciborguização de que aqui me ocupei, e o novo *sensorium* técnico-científico que a acompanha, são apenas um dos rostos da bem mais vasta tecnicização da experiência do mundo pelo homem, experiência onde a ideia renascentista de "humanismo", e a metafísica de que ela era subsidiária, enfraqueceram e se esvaziaram. A "morte de Deus" descrita por Nietzsche e a "crise do humanismo" descrita por Heidegger abriram caminho a uma tardo-modernidade pós-niilista, forçada a reequilibrar-se longe de valores tornados obsoletos. Na impossibilidade de restaurar o humanismo, que ainda foi marxista e existencialista, muitos instalaram-se na reapropriação nostálgica da sua crise — vive-se na "crise do humanismo" como antes se vivia de modo "humanista". Gianni Vattimo descreveu, há 30 anos (1985), essa nova situação de tardo-ou-pós-modernidade oriunda de Nietzsche e de Heidegger.

Anote-se que o substantivo abstracto *humanismo* só se tornou comum em meados do século XIX e apenas se manteve incólume até aos primeiros anos posteriores à segunda guerra mundial: Sartre ainda publicou em 1946 *O existencialismo é um humanismo*, oferecendo à sua filosofia um passado respeitável; e até Henri de Lubac, teólogo, gabou o humanismo de alguns ateísmos. Mas Fernand Robert investigou a arqueologia do termo: para os italianos do *Quattrocento*, um *umanista* era, antes de mais, um professor de gramática e retórica; e ao longo da segunda metade do século XX, *humanismo* voltou a referir sobretudo a atitude renascentista cultivada, entre outros, por Petrarca e Erasmo: moderou a sua universalidade e relativizou-se.

O que resta da postura humanista entre contemporâneos não pode, assim, ignorar nem menosprezar a crítica a que o termo foi sujeito na segunda metade do séc. XX, nem o facto de ele estar, como mostraram Gilmore (*The World of Humanism—1453-1517*, 1952), Panovski (*Renaissance and Renascenses in Western Art*, 2 vol., 1960) e Chastel (*l'Âge de l'humanisme*, 1963), associado a uma ideia de *homem* e de *progresso da humanidade* vinda do iluminismo, que acreditou na marcha unidireccional de culturas e civilizações — uma ideia que a contemporaneidade abandonou. O humanismo teve, assim, a sua época áurea — um generoso século — mas depois entrou em ocaso e a sua centralidade reduziu-se. Foi uma ideia que defendia o conjunto dos passos a dar em direcção ao futuro do homem entendido como um universal, mas não sobreviveu ao diferencialismo que desacreditou essa universalidade. *Humanismo* tornou-se, assim, um termo prudencialmente evitado: quem continuou a usá-lo acriticamente suscita desconfiança, por não ter entendido que ele exprimia a recaída numa ideologia de que a antropologia se afastara e que caíra em desuso. Hoje, *humanismo* é quase sinónimo de *filantropia*, como os dicionários em geral acabaram por o fixar: "teoria ou doutrina que promove a pessoa humana e o seu desenvolvimento; culto do que é humano" (Renan); "movimento assumido pelos humanistas do Renascimento e caracterizado por um esforço de valorização do espírito"; "formação do ser humano pela cultura literária ou científica" (síntese das definições do dicionário *Robert*). É nesta acepção — fruto dos juízos críticos que o redelimitaram como uma memória póstuma — que os ensinos e as pedagogias, incluindo os das artes e das culturas, ainda se lhe referem.

Os progressos contínuos da ciborguização e da robotização contemporâneas inscrevem-se na mais vasta especificidade do humano inventor de técnicas — como sublinhara Schuhl, também ele um "humanista", analisando as relações entre máquinas e homens desde a antiguidade até à pesada ressaca da segunda guerra mundial. ■

14 Facialidades e *acheiropoietos*

> "Porque se comportam as pessoas como se as imagens estivessem vivas, como se as obras de arte tivessem mentes próprias, como se as imagens tivessem o poder de influenciar os seres humanos, pedindo-nos coisas, persuadindo, seduzindo e conduzindo os nossos passos? "
>
> Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want?,* 2005.

> "Oscar Wilde salientou que as pessoas não viam os nevoeiros antes de certos pintores do séc. XIX as terem ensinado a vê-los. E pode dizer-se que ninguém via muita da variedade e da subtileza do semblante humano antes da era do cinema".
>
> Susan Sontag, «A estética do silêncio», 1967.

> "A história da arte é a história de uma sucessão de transgressões bem sucedidas."
>
> Susan Sontag, *id. ibid.*

> "É possível a uma pessoa, independentemente do lugar onde nasceu e onde vive, tornar-se mediterrânica. A mediterraneidade não se herda, adquire-se. É uma distinção, não uma vantagem".
>
> Pedrag Matvejevitch, *Breviário Mediterrânico*, 1987.

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

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

É esse desvio que agora faço, na forma de um exercício compreensivo, revisitando o tempo em que as igrejas de Roma e Bizâncio discutiram o papel das imagens nos seus cultos e cederam, cada uma a seu modo, aos poderes dessas imagens. A questão foi originalmente mediterrânica e jogou-se entre Jerusalém, Roma e Bizâncio (ligada ao Egeu pelo mar de Mármara), mas também no Egipto com a sua arte copta do Fayum e em Cartago, Chipre e Creta, em Éfeso e Edessa e na posteridade das paragens de Saulo de Tarso na Cesareia e em Sídon, Salamina e Antióquia, em Rodes, Patmos e Samos, na Galácia, Mísia e Macedónia, depois pela costa da Tessália até Atenas e em cativeiro a caminho de Roma, por Malta e Messina. Questão a que é impossível escapar, porque, nesse mundo cristão de que somos herdeiros, ela sempre acompanhou as modalidades de figuração da divindade, e por extensão as do sagrado. Questão decisiva, ainda, a um tempo figural e narrativa, porque a compulsão para figurar o Antigo e o Novo Testamentos formatou, em boa parte, a história das artes desse Ocidente cristão, amarrando-se aos textos *kerigmáticos* fundadores da nova crença, como a figuração grega e romana se tinham amarrado às suas teofanias, aos seus mitos e fábulas, aos seus grandes textos épicos, esboçando primeiro uma incerta fronteira, e depois uma vasta terra de ninguém, entre sagrado e profano.

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

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

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

A vitória da iconofilia popular

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

> "Viremo-nos (...) para esse Ocidente cristão cujo posicionamento face aos objectos figurativos é, a vários títulos, exemplar. Nenhuma outra cultura produziu tal

> quantidade de documentos e de monumentos figurados: os iconoclasmas e as destruições de todos os géneros nunca conseguiram reduzir essa impressão de que o Ocidente viveu, desde a aurora da Idade Média, num universo social e religioso onde os homens se moviam sob o olhar, ou mesmo sob a autoridade, das miríades de imagens que iam fabricando com diversos fins — fins que o antropólogo e o historiador devem elucidar tanto quanto possível. A produção e a extraordinária difusão desses objectos figurativos são tanto mais impressionantes quanto, à partida, se fundaram num ódio às imagens ou 'ídolos' pagãos, servindo, enquanto 'ícones', em questões de crença constantemente expressas em termos de *não-visibilidade*, de *além*, de Verbo divino... Este duplo paradoxo põe-nos imediatamente no âmago do problema: que devemos entender por *figura* no mundo cristão?"

Por outras palavras, o que distingue essa *figura do mundo cristão* da esmagadora figuração clássica grega e helenística, o que distingue o *εικών* (ícone) cristão do *εἴδωλον* (ídolo) pagão, o que o separa dos retratos frontais e das figurações da vida quotidiana nos frescos de Pompeia, dos frescos e baixos-relevos dos sarcófagos romanos — questão tão genuinamente hegeliana, que sempre pôs em jogo a relação entre a manifestação artística e o *espírito*? O que emerge, no mundo cristão, que não tivesse já surgido antes dele? A resposta a esta questão é aparentemente simples: do ponto de vista da teologia cristã dos primeiros séculos, o que emerge nessa "nova" iconografia ainda *naïve*, que teima em se impor contra a iconoclastia mosaísta mas evita mal as acusações de idolatria, é a "figuração do infigurável", a "visibilização do invisível". Essa iconografia tenta ultrapassar, sem a rejeitar, a representação mimética (condenada por produzir ídolos), e instalar a figurabilidade da encarnação; se ainda procura a semelhança retratista com o modelo, privilegia a "verdade" figural do Verbo feito carne. Na sua génese, como sabem os historiadores (Küng, 1994: 214-230), parte dessa "nova" figuração cristã, e sobretudo a sua discussão, é Oriental, embora ecoando por todo o Ocidente cristão, das contemporizações da igreja de Roma aos radicalismos da Europa carolíngia. As questões (anatemizantes e mortíferas) com ela relacionadas explodem em Bizâncio, sob o olhar atento das restantes Igrejas:

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

O Cristo *Basileus*, *Imperator*, *Cosmocreator*

Objectar-se-á a Küng que a sua leitura se inscreve numa tradição que menospreza a importância da arte paleo-cristã de Roma, essa arte popular nascida da iconografia do Império, e que começou por recuperar desta última temas pagãos como o eterno retorno das estações do ano (vida para além da morte), a fénix (ressurreição), os jardins (metáforas do paraíso), o navio (viagem iniciática), a palma (bandeira celebratória). Fê-lo, primeiro como arte funerária — frescos das catacumbas, esculturas dos sarcófagos — ilustrando a *commendatio animæ*, depois nos baptistérios como em Dura Europos, e isto desde finais do séc. II e durante todo o III, quando surgem figurações do Bom Pastor (Ezequiel, XXXIV, 12; Lucas, XV, 4; João, X, 11), da fracção do pão na última ceia, dos ciclos de milagres de Cristo e de Pedro, pintados de modo ora "naturalista" ora "expressionista". Tradição que menospreza, ainda, a arte cristã triunfal de finais do séc. IV e seguintes, nascida da liberdade de culto em 313, da oficialização do cristianismo por Teodósio I (379-395) e da fusão entre *pax romana* e *pax christiana*: a iconografia imperial, centrada na figura majestática do *imperator* ou *basileus*, desloca-se então para a figuração do Cristo, que surge entronizado, *Cosmocreator* rodeado de assessores (e já não de discípulos), a quem transmite a *traditio legis;* ou de pé, empunhando a cruz que simboliza a sua vitória. Nesse séc. IV, enquanto a capital do Império muda de Roma para Constantinopla, mas sobretudo nos séculos seguintes e a Oriente, o vasto programa de construção de basílicas, lugares de culto, *martiria*, baptistérios,

financiado por donativos imperiais e da aristocracia recentemente convertida, propulsiona as artes visuais, encarregadas de decorar os novos espaços cristãos, vindos das catacumbas mas agora triunfantes à luz do dia.

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

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

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

A obsessão de figurar o infigurável

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

A "humanação" divina

Esta parada retórica em torno da figuração do Deus-homem, que hoje nos parece limitada a uma logomaquia trivial, estava destinada a inscrever-se, com numerosos avanços e recuos, na longa duração: Niceia II não pôs termo ao iconoclasma, e, quando este se extinguiu, seguiram-se, bem para além do cisma posterior, séculos de reiteração do argumentário conciliar: ainda no séc. XV, Bernardino de Siena (*apud* Huberman, *id. ibid.*) escreveria, na sua língua escolástica, e glosando ecos de João Damasceno em Bizâncio, que "o infigurável [se mostrou] na figura (...), o incircunscritível no lugar, o invisível na visão". Mas a matriz da doutrina iconófila fora, de facto, estabelecida de forma simples pelo evangelho de João — o mais tardio dos quatro adoptados pelo cânone e muito distinto dos três sinópticos que o precederam — na sua narrativa da última ceia, numa passagem de diálogo entre Jesus e Filipe (João, XIV, 8 - 10):

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

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

A doutrina de Niceia II

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

Entre veneração e adoração

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

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

Reflexos do modelo

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

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

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

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

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

Jesus: a invenção do protótipo icónico

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

> "Estatura elevada, abundantes sobrancelhas, olhos graciosos, nariz bem proporcionado, cabeleira encaracolada, atitude levemente curvada, tez distinta, barba escura, rosto trigueiro como o da Virgem, dedos longos, voz sonora, palavra suave. Extremamente agradável de carácter, ele é calmo, resignado, paciente, cheio de todas as virtudes que a razão figura num Deus-homem" (Marcadé, 1989: 744-750).

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

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

A principal excepção à adopção da doutrina de Niceia II, é, temporariamente, a de Carlos Magno, cabeça da Europa carolíngia, que faz frente aos iconófilos de

Bizâncio e rejeita a veneração das imagens — o que sugere a repercussão, no mundo cristão dos séculos VIII e IX, do que estava em causa no iconoclasma oriental. Nos termos de Didi-Huberman («Art et Théologie», *loc. cit.*):

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

"Não foi com pintura que o Cristo nos salvou"

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

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

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

Dito de outro modo, a transcendência é uma *poética* defensiva e de exegetas, que faz passar do *não-ser* ao *ser* uma interpretação e a estabiliza, insistindo sempre na necessidade do cânone; a imanência, por sua vez, é uma *poética* mais volátil, vinda das *τέχναι* do artista, que faz passar do *não-ser* ao *ser* a obra propriamente dita na sua materialidade, no que é capaz de figurar. Está, assim, encenada uma inextinguível guerra de posições, onde transcendência e imanência se tornam antagonistas mortais, como ainda a encíclica *Pascendi Dominici Gregis* (Pio X, 1907) exprimiu, acusando os imanentistas de serem os principais fautores dos "erros do modernismo". Transcendência e imanência sabem que, perdendo uma delas território face à outra, se arrisca a não ser senão a imaterial sétima face do dado que se imobilizou diante do nosso olhar — sétima face que nunca veremos pegando no dado e procurando-a, e cuja existência só pode ser garantida pelos *olhos da alma*, pela crença. E, ao contrário dos seus pares bizantinos, mais vigiados

e censurados pelo aparelho, os pintores da Igreja do Ocidente procuram expressões pessoais para as formas canónicas, conquistando, pouco a pouco, uma relativa liberdade figural.

Frontalidade

Eye-to-eye contact

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

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

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

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

> "A atribuição da frontalidade à ausência de capacidade técnica básica pode justificar-se em certa medida, mas o obstinado regresso a esta técnica, mesmo em períodos

> onde não estão em causa limitações involuntárias da intenção artística, exige outra explicação. Na representação frontal da figura humana, o virar para a frente da parte superior do corpo exprime uma relação directa e definida com o observador (...) A antiga arte oriental (...) estabelece uma aproximação directa com o sujeito receptor: é uma arte que ao mesmo tempo pede o respeito do público e mostra respeitá-lo".

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

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

O mau olhado

Estádio do espelho, *Gaze*

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

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

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

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

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

Mais especificamente, os escritos de Lacan sobre o "estádio do espelho" tiveram repercussão directa na teoria fílmica a partir da década de 70 do séc. XX (Metz, 1975: 3-55 e 108-135, apesar deste autor preferir a definição de um "estado fílmico"

à de Lacan), por se ter entendido que a imagem especular fundava globalmente o olhar, o "look", *the Gaze* (originalmente o olhar fixo, intenso, deliberado que enfrentamos nas representações frontais — o *gaze of direct adress* —, ou que o *spectator* usa, por seu turno, para retribuir esse olhar ou para ver alguma coisa), mas que passou mais genericamente a designar as diversas formas de olhar, incluindo a de um autor (de imagens) em determinada obra. Este *Gaze* envolve também as relações de poder que ele próprio estabelece, como anota Jonathan Schroeder (1998: 208):

> "*To gaze* implica mais que *olhar para* — significa uma relação psicológica de poder em que o *gazer* é superior ao objecto do *gaze*".

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

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

Códigos socioculturais

Os tipos de *Gaze* estabelecem um código social/cultural do olhar: as crianças são ensinadas a encarar um familiar próximo para o ouvir, mas a não fixarem o seu olhar em estranhos; num qualquer lugar público, olhar fixamente alguém é geralmente entendido como atitude assediante ou socialmente inadequada; em certos povos mantêm-se hábitos de não olhar directamente para certos parentes (por exemplo, um homem não deve olhar nos olhos a sua sogra); em certas relações hierárquicas, é proibido ou desaconselhado o olhar frontal dirigido a quem nos interpela; existem, assim, numerosos tabus do olhar, interiorizados pela generalidade dos actantes sociais como normas explícitas ou implícitas circulantes nas sociedades de controlo. E qualquer olhar (e sua duração) é qualificado como ocasional, ausente, abusivo, intrusivo, carinhoso, agressivo, etc., muitas vezes em conformidade com a qualificação da expressão facial correspondente.

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

Temas e personagens

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

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

A narrativa evangélica da transfiguração, por exemplo, exprime bem o modo como esses textos propuseram visualizações seguras da encarnação/humanação divina. Em Lucas (IX, 29-32), Jesus sobe a montanha para rezar, levando com ele Pedro, João e Tiago, que, naturalmente, adormecem. Eis o que segue:

Acordar e ver a transfiguração

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

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

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

Papel dos *acheiropoietos*

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

spectandi, a "pulsão de ver" idólatra e associada ao *scandalum*. Diz, noutro texto, Didi-Huberman (1989: 65-73):

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

É o problema dos ídolos instituidores de "falsa realidade", de Pigmalião e de Galateia. Pelo contrário, os *acheiropoietos*, não pintados por mão humana, tinham a vantagem de ser parentes das verdades reveladas e estabeleciam a consubstancialidade da relíquia e da imagem — que neles eram uma e a mesma coisa. Mas a proliferação de artífices nos mosteiros cedo concorreu com eles e os venceu: nos séculos VI e VII, em Bizâncio, os ícones já tinham invadido a devoção popular, que os exigia e neles se revia (nos séculos anteriores a igreja ainda fora sobretudo hostil à figuração, pelo menos "oficialmente", apesar da importância crescente da arte popular de Roma no séc. III, e da arte triunfal do final do séc. IV e seguintes, que referimos atrás). Em sintonia com os especialistas da época, Küng confirma que o culto das imagens fora imposto "a partir de baixo", pela crença popular, e que a teologia, "com as suas teorias da encarnação de Deus em Cristo", e legitimando a pintura do divino na sua forma humana, tentou, sempre dificilmente, justificar retrospectivamente esse culto e corrigi-lo (*loc. cit.*, 220). Diz ele, referindo-se tanto aos *acheiropoietos* como às devoções banalizadas e ao dilema teológico da *ecclesia*, pressionada por iconoclastas e iconófilos:

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

Magia portátil

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

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

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

> "Desde os séculos V-VI, o mundo cristão oriental já não tinha qualquer escrúpulo em acender velas ou lâmpadas diante das imagens, na igreja ou dentro de casa, em queimar incenso, em beijar as imagens, em lavá-las liturgicamente, em vesti-las ou

em ajoelhar-se diante delas — como era usual, noutros tempos, entre os não-cristãos".

Non si vede affato niente

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

"Felizes os que crêem sem ter visto"

"Creste porque me viste. Felizes os que crêem sem ter visto", diz a Tomé o ressuscitado (João 20, 24-29), antecipando a menoridade do interesse pela relíquia. Ver ou imaginar como Madalena viu ou imaginou, ver ou imaginar a ressurreição diante do túmulo vazio, pode envolver uma *strong misreading* do que é visto. Mas é preferível para a crença, como toda a posteridade confirmará. Em vez de instalar um desentender deliberado do acontecimento, esse ver-imaginar instaura essa crença e dá-lhe forma, transforma-se em discurso *kérygmático* — discurso instituidor de certeza na fé (Mendes, 2001).

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

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

Agrafagem aos nomes

DE VOLTA aos séculos da consagração dos ícones: ao socializarem a multidão infinitamente fértil das figurações de santos, de episódios narrados nas sagradas escrituras, as "artes visuais" cristãs, tanto as eruditas como as populares, desempenharam outro papel fulcral no relacionamento com as verdades reveladas e com os textos sagrados: permitiram alargar o estreito espaço da sua exegese, exercida na língua policiada dos sucessivos aparelhos sacerdotais e abrindo, em seu torno, espaços de alegoria menos controláveis, porque precisamente produziam *imagens*, e não *mais palavras*, que era indispensável manter na sua literalidade, embora *interpretadas*. Para disciplinarem as suas figurações, diversas e sucessivas gerações de exegetas tentaram garantir o policiamento do sentido, obrigando as imagens a articular-se intimamente com os textos, nomes e palavras das escrituras. De facto, por um largo período que vai até à *Renascença*, as imagens passam a estar literalmente *agrafadas* às palavras das escrituras, passam a *inscrever* em si, na forma de legendas, essas palavras.

Vivendo com a polícia exegética

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

> "A exegese tradicional tem até diversos termos técnicos, entre os quais o de *litteratio*, para designar esse incessante trabalho de florescimento figural em torno de um nome. Alberto o Grande e os seus discípulos, por exemplo, consagraram livros inteiros — entre os quais um *De laudibus beatae Maria* de cerca de duas mil colunas *in-quarto* — ao elogio figural do nome e das qualidades da Virgem. Também os nomes do Cristo ou da cruz obcecam a exegese e engendram, nela, um mundo proliferante de imagens e igualmente de cálculos numerológicos, de poemas 'figurativos', de cantos e de gestos rituais. O famoso *De laudibus sanctæ crucis*, de Raban Maur, composto no séc. IX, é também significativo a este respeito, articulando letras e números, acrósticos e palíndromos, cores e trajectos geométricos... com o único objectivo de invocar o nome de Cristo".

Aura, técnica, estética

DIFICILMENTE encontraremos arte literalmente mais aurática do que essa que proliferou entre os séculos II e III e os séculos IX e X, como *koinè* de uma *aisthesis* partilhada e fruída, no Mediterrâneo oriental, em Roma e no Egipto, nas ilhas gregas e na Síria, até Bizâncio. A começar pela literalidade das auréolas ou nimbos circulares de luz branca que rodeiam a cabeça da Virgem nas catacumbas de Comodilla (Roma, séc. II), do Cristo Alfa e Ómega no mesmo local (séc. IV), e que depois encontramos até aos ícones bizantinos, partilhadas por anjos e santos. Mas, sobretudo, esta arte manifesta de modo quase excessivo a aura benjaminiana, "aparição única de um longínquo, qualquer que seja a sua proximidade" (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag*), ao longo dos séculos que

separam os ícones paleo-cristãos de Andrei Rublev. Tome-se, de Benjamin (1931; 1936), o observador de certa paisagem e o sentimento que o assalta durante a contemplação, e que não se reproduzirá a não ser por anamnese de uma experiência única:

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

As imagens ou esculturas nascidas mágicas e depois integradas em cultos religiosos, e das quais se esperava que manifestassem a divindade, alimentavam, próximas porque eventualmente se lhes podia tocar, mas longínquas porque manifestavam uma deidade que as ultrapassava, essa ambiguidade intrínseca à definição benjaminiana. Próximas porque abertas à comunicação háptica, táctil; mas longínquas porque suscitavam a nostalgia, a melancolia diante do que apenas se ouve longe, diante do que se afastou, diante do que há-de vir mas mais tarde, sempre mais tarde — uma nostalgia e uma acédia constitutivas da *parousia* cristã (a espera pela segunda vinda do Cristo).

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

> "Redução interiorizante das orelhas e da boca, testa dilatada e luminosa, pescoço inchado pelo Sopro vivificante, rosto tornado 'todo ele olhos' (*Corpus macarianum*), ou seja, pura transparência, representação sempre frontal (...), tudo indica um ser tornado, a um tempo, 'oração pura' e puro acolhimento. (...) O ícone (...) faz surgir, e com certo rigor 'retratista', uma presença pessoal; o simbolismo mostra essa presença e todo o ambiente cósmico em seu redor, saturado de paz e de luz divina. Carnes e roupa são iluminados pela *assiste* (finas riscas douradas); animais, plantas e rochas são estilizados segundo uma espécie de essencialidade paradisíaca; as arquitecturas tornam-se um jogo surrealista [sic], desafio celeste ao peso deste mundo. (...) A Jerusalém celeste, ou seja, o universo transfigurado que o ícone sugere, (...) é iluminado pela glória de Deus (...). No ícone, a luz não provém de uma fonte precisa, está por todo o lado sem projectar sombras — os iconógrafos chamam 'luz' ao próprio fundo da imagem, e toda a realidade parece interiormente iluminada".

Uma estética da desfiguração / reconfiguração

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

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

Præfigurare, defigurare

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

O alargamento da desfiguração "expressionista" cristã

• *Translatio* ou deslocação — comparável ao trabalho do sonho descrito por Freud em 1900, e aproximável dos *signa translata* (signos de deslocação) de St^{o}. Agostinho e do valor tropológico, figural e livre de que falou S. Jerónimo por oposição às histórias encerradas no seu valor manifesto: *historia stricta / tropologia libera*.

• *Memoria* — Insensível ao tempo na sua acepção corrente e à história, a figura cristã constrói-se numa temporalidade e numa memória virtuais, à semelhança dos acontecimentos do Novo Testamento profetizados pelo Antigo, ou do *Avé* dito pelo anjo a Maria na anunciação, que inverte o nome de *Eva*, responsável pela perda do paraíso, enquanto Maria ia ser portadora do *salvador*. De facto, esta tarefa está intimamente relacionada com a temporalidade escatológica característica da *parousia*.

• *Præfiguratio*, ou a iminência — Tomás de Aquino e Alberto o Grande insistiram em que devemos lembrar-nos do passado como do futuro: do pecado original como do juízo final, que estaria iminente. No seu dicionário, Balbi designava esta antecipação por *præfiguratio*.

• *Veritas* — A figura refere-se à totalidade do tempo da experiência cristã, produzindo uma verdade escatológica dogmática, que a imagem transporta mas que a ultrapassa e só é entendida fora dela. Desenvolvendo este tema, voltaríamos a encontrar o combate entre transcendência e imanência.

• *Virtus*, o virtual — Esta tarefa desempenha-se como se a figura obedecesse ao seguinte imperativo: "Não representes nem digas nada que seja inteiramente compreensível. Indica apenas, assinala sem designar, deixa agir em ti a potência do virtual". Existiria, assim, uma indicação de procura deliberada de uma expressão pictórica ambígua, vaga, ambivalente, que viria a produzir o seu efeito desde as Virgens e arcanjos dos ícones bizantinos até à *Gioconda* de Leonardo.

• *Defiguratio*, dissemelhança — "A grande eficácia da figura consistiria menos na representação do que na perturbação da ordem da representação": na pintura, o menosprezo da semelhança retratista serve a busca de formas essenciais, adequadas à verdade escatológica e à situação de *parousia*. Na exegese, esta desfiguração exprime a diferença entre a *imitação que mente* (porque deixa escapar a forma essencial das coisas) e a *imitação que diz a verdade* (novamente escatológica); esta *defiguratio* pode estimular figurações deliberadamente metafóricas ou metonímicas, marcadamente simbólicas: o Cristo pode ser melhor representado pelo rochedo de onde Moisés faz jorrar água para dessedentar o seu povo, do que por um jovem barbudo suposto parecer-se com o filho de Maria.

• *Desiderium*, o desejo — Se procurava a *dissemelhança natural*, a figura cristã fazia-o para se projectar na desejada *semelhança sobrenatural*. É nesse movimento

que reconhecemos a função anagógica da figura, o seu poder de suscitar uma *subida para o alto*. As figuras religiosas valeriam mais porque são aparições, do que pela sua aparência.

• *Præsentatio*, apresentabilidade — Desprezado o seu valor de representação, a figura oferecia uma presença da mesma natureza que a eucarística, procurando, como na tarefa anterior, ser mais aparição do que aparência.

• *Collocatio*, a potência do lugar — O espaço deixa de ser natural, transfigura-se e passa a excluir-se da verosimilhança: a *collocatio* designa originariamente a operação de "pôr duas coisas heterogéneas no mesmo lugar", muitas vezes produzindo alegorias: um jardim fechado pode figurar, numa *anunciação*, o corpo de Maria. Com frequência, os objectos dispostos no espaço pictórico onde tomam assento as personagens parecem sobrecarregados de sentidos simbólicos, ora facilmente entendíveis mediante chaves correntes de significação, ora de um exoterismo fechado à compreensão desarmada.

• *Nominatio*, o poder do nome — É a articulação, atrás mencionada, entre palavras sagradas, ou nomes, e sua figuração, em grande parte imposta pelo aparelho exegético, mas igualmente saboreada como geradora de sentido — numa agrafagem dos nomes às coisas que que manterá inscrita nas artes visuais cristãs até finais do séc. XV.

Estas desfigurações e deslocações, estas virtualizações dos lugares, estas formas de exprimir desejos e de fixar prefigurações, põem em evidência um trabalho sobre o real que não visa aproximar-se, mas sim afastar-se dele, e que contraria quaisquer leituras dos ícones enquanto representações ou vontade de representação do real observado. Mesmo um teólogo e historiador como Küng, não-especialista em artes visuais cristãs, sintetiza nos seguintes termos a missão e as normas que regem o trabalho do pintor de ícones (*loc. cit.,* 225):

Afastar-se do real

> "Os ícones devem reproduzir *os arquétipos celestes, os originais divinos*. Como os vitrais multicolores da Idade Média, eles devem deixar transparecer o significado eterno das figuras humanas. Filósofos russos do séc. XX apostados em reflectir sobre a religião (E.N. Tubetzkoi, P.A. Florenski) ainda reforçaram mais uma teoria das imagens fortemente marcada pelo platonismo. Esta maneira de ver explica o simbolismo relativamente constante das cores e das formas, dos trajes e dos gestos, sobretudo do ouro simbólico (amarelo, ocre) que constitui sempre o fundo. Isto também explica que se opte por uma representação em duas dimensões, que pode espelhar o original, e, inversamente, pelo banimento da estatuária, banimento que a arte bizantina respeita escrupulosamente, sem dúvida porque nos primeiros tempos ela fazia lembrar demasiado os ídolos pagãos".

Relações com a *mimesis*

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

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

> existência real, transformando-a numa simples aparência que é do domínio do espírito e a ele se dirige" [B., III, p. 341; J., III, p. 208].

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

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

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

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

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

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

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

As pinturas no Juízo Final

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

Na tentativa de limitar os relacionamentos excessivos com imagens "mágicas", de impedir o regresso da idolatria e de esvaziar a crendice popular no poder dos *acheiropoietos* e seus sucedâneos, Niceia II tinha, em pleno iconoclasma, decidido

que, de futuro, competiria aos bispos e ao clero determinar o que poderia e não poderia ser pintado, assim confinando os pintores de ícones a meros executantes e limitando a sua liberdade criativa, no que constituiu a primeira tentativa de controlo das artes por um aparelho eclesial cristão. A história posterior dos ícones mostrou que os artistas orientais conseguiram manter autonomias criativas relativas, apesar dos frequentes regressos à norma bizantina e à tradição, e à permanência do controlo da arte pelas autoridades eclesiais ortodoxas, que sempre preferiram a *stasis* às mudanças dinâmicas. Como salienta Küng (*loc. cit.* 226):

> "…A pintura de ícones tornou-se um acto religioso: não somente se reza e jejua antes de começar, se benzem as cores e os utensílios, como ainda a imagem, depois de terminada, é consagrada no decurso de uma cerimónia litúrgica especial, e a Igreja confirma a identidade da imagem e do seu modelo. Um ícone apenas é *válido* se reproduzir o nome do sujeito representado ou uma cena bíblica. Compreender-se-á, pois, que os ícones sejam mais do que meros exercícios estéticos (…). São uma espécie de *sacramentais*, ao lado da proclamação da palavra e da celebração eucarística".

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

As *real presences*

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

Contra Steiner

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

Que a *presença real* do representado seja, precisamente, uma das mais persistentes ilusões da representação mimética, transformada num cânone obsessional condenado a repetir trans-historicamente a sua aparição, mostra-o o facto de os conteúdos, temas e formas do ícone bizantino pouco terem evoluído, *quanto à*

normatividade que lhes foi imposta, desde Niceia II, como se a história da figuração e a sua estética ali tivessem ficado, para sempre, jurídica e teologicamente congeladas. Observada como se fosse uma operação, regulamentada e normalizada, de atingimento de realidades transcendentes, o trabalho do pintor de ícones, tal como Steiner parece elogiá-lo, seria sobretudo um exercício de *hipóstase* no sentido pejorativo que, entre outros sentidos, lhe reconhece o *Lalande* (1988): construção de uma "entidade fictícia, abstracção falsamente considerada como realidade, sentido este que se manteve no uso do verbo *hipostasiar* (...); mais geralmente, [*hipostasiar* significa] dar sem razão uma realidade absoluta ao que não é senão relativo."

Que seres e mundos são então os dos ícones do mosteiro de Sta. Catarina do Sinai, dos *bustos* e das *Santas Faces* do Cristo, da *Virgem entre S. Teodoro e S. Jorge*, do *Cristo reinante*, todos dos séculos VI ou VII, das *Madonas da Clemência* (séculos VII ou VIII) e da *Virgem Hodigitria* (séc. XII) do *S. Sérgio* e das *Cenas da vida de S. Nicolau* (séc. XIII) da *Hospitalidade de Abraão* (fim do séc. XIV), ou da *Transfiguração* pintada por Teófano o Grego, a poucos decénios da queda de Constantinopla, para já não falar da enorme obra preservada de Andrei Rublev? O sentido do seu ser e o tempo a que esse ser se refere é o da *παρουσία* (*parousia*, na acepção de espera ou expectativa pela segunda chegada do Cristo: Mateus, 24-25; *Revelação,* 19: 11 ss.; 20: 4-6):

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

Parousia: passados e futuros presentes

Um *Kairos* sem *Cronos*

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

Esse mundo pintado e eminentemente aurático da *parousia*, é, ao mesmo tempo, o traço, o vestígio, o rasto persistentemente deixado pela temporalidade escatológica que destruiu a ponte que a ligava à temporalidade do mundo corrente: a temporalidade escatológica da *parousia* não é divisível em partes, não há relógio que a meça, ela é a duração presentificada. Essa duração só não é infinita porque nela se ergue a esperança de que o final dos tempos surja reprogramado pela intervenção do *salvador*. E neste sentido pode, sim, ser ironicamente assimilada a uma hipóstase tal como a encontrámos no *Lalande*. Ou, como diz Derrida (loc. cit.), a um *simulacro*: "Esse rasto não é uma presença, mas sim o simulacro de uma presença que se desloca, se movimenta ou se reenvia para si própria; ela não ocorre propriamente (*n'a pas propremente lieu*), o *apagamento* pertence à sua estrutura" (*op. cit.*, «La Différance»). Didi-Huberman, que se refere aos mesmos textos de Derrida (*Ce que...*: 157), conclui do seguinte modo:

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

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

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

A poeira de mil histórias

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

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

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

15 Facialidades, fotografia, cinema

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

Quando, ao longo dos anos 60 e 70 do séc. XX, os museus de todo o mundo, a começar pelas principais instituições de referência, se apropriaram da fotografia como mais uma arte entre as outras e passaram a expô-la com regularidade sem a hierarquizar, sem a classificar e sem dar preferência a géneros ou cânones, boa parte da bibliografia especializada deslocou-se, como acontecera com a pintura moderna e contemporânea, para os catálogos de exposições, predominantemente dedicados a autores e à sua obra. Mas, no último quartel do mesmo século, emergiram, fora dos catálogos, alguns textos de referência que ficaram como marcos das diversas abordagens contemporâneas da fotografia — abordagens epocais, mas que legaram traços relevantes à tardo-modernidade ou à pós-modernidade. Contam-se, decerto, entre eles: o *On Photography* de Susan Sontag (1977), resultante de uma série de artigos escritos pela autora para *The New York Review of Books*; «Les Suaires de Véronique», de Michel Tournier (1978), incluído como "conto" ou "narrativa" numa recolha maior (e que, com «Tristan Vox» e «La jeune fille et la mort» compõe uma pequena trilogia do escritor-fotógrafo sobre a fotografia); e *La Chambre claire*, de Roland Barthes (1980). Qualquer dos três nos interessa aqui, porque todos eles se referem, enquanto reflexões sobre fotografia, à figuração do rosto, do corpo humano e a outras questões afins, quer a propósito do retrato quer de diversos outros "géneros" fotográficos. Mas vale a pena citar de imediato Susan Sontag, porque ela descreveu com precisão, há 40 anos, o momento da apropriação da fotografia pelos museus, e seu efeito nos fotógrafos:

Os fotógrafos relevantes não discutem se a fotografia é uma arte

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

Uma aventura em Arles

A CURTA NARRATIVA de Michel Tournier é uma parábola sobre uma fotógrafa e o seu modelo, sobre a fotografia na sua versão de actividade que se apropria dos seus objectos (fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada, escreveu também Sontag), pode devorá-los e tornar-se homicida. A cena passa-se em Arles (a Arles de Van Gogh e do Mistral, colada à Camargue), durante os Encontros Internacionais de Fotografia que ali se realizam anualmente, e em cujo dédalo urbano se passeiam, sob o sol de Julho, Ansel Adams e Ernst Haas, Jacques

Lartigue e Robert Doisneau, Eva Rubinstein e Gisèle Freund, enquanto Cartier-Bresson evita contactos porque "teme ser, ele próprio, visto" e Brassaï traz o chapéu de chuva que, como ele explica, não mais largou desde o dia em que deixou de fumar. Logo após a curta apresentação, alguns dos participantes nos Encontros vão às águas da Camargue fotografar nus de um modelo, Heitor, "tipo mediterrânico, de estatura média", que se presta ao jogo na sua "animalidade natural", e que traz ao pescoço um fio de cabedal com um dente furado — viremos a saber que lhe mandaram o amuleto de Bengala, que o dente é de tigre e quem lá o usa não será nunca devorado por tais felinos. No regresso, uma das participantes, Verónica (tinha de ser), queixa-se da "banalidade" do modelo, com o qual só é possível fazer "bilhetes postais"; ela bem levou a sua Distagon de 40 mm, que distorce a perspectiva, mas o que fez com ela não passará de "originalidade barata". Meditabunda, a fotógrafa confessa ao narrador que "não desdenharia fazer alguma coisa por aquele Heitorzinho, só que isso exigiria trabalho e sacrifícios…"

Desfiguração / refiguração do modelo

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

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

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

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

O rosto, cifra e chave do corpo: outra coisa não disseram Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, sobre o processo de *facialização*. Os olhos do figurado permitem ao *spectator* aceitar o convite para se tornar, com ele, numa máquina de quatro olhos. Mais: este trabalho do rosto requer a sua *stasis*, a sua imobilidade (somos imediatamente transportados para as poses de Daguerre e de Nadar). Explicará ainda Verónica, que acaba de citar Paul Valéry, lembrando ao narrador que "a verdade é nua, mas por baixo do nu há o esfolado":

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

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

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

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

O modelo não sobrevive à sua imagem

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

A frontalidade chega ao cinema

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

A *stasis* frontal ou *direct gaze* da pessoa figurada, fotografada, filmada, convida ao regresso da interioridade que a pintura, nas suas diversas exposicionalidades, ofereceu, na longa duração, aos seus *spectatores*. A *stasis* frontal do rosto distorcido pelos diversos expressionismos ou pela sua figuração "primitiva" oferece, eventualmente, a experiência da *Unheimliche*, a inquietante estranheza sobre a qual Freud escreveu em 1919. Essa experiência transforma o rosto figurado em máscara de outra coisa, mas ele mantém-se ao mesmo tempo integralmente humano porque "tudo o que é humano me interessa" e é meu semelhante; continuo a procurar-me nele como no clássico espelho obscurecido que interrogo tanto quanto ele me interroga. O limite desta experiência que expande os lugares do reconhecimento só é atingido na terra de ninguém onde a figuração adquire valor de monstro, mas esse valor é eminentemente subjectivo, depende do vivido, dos

fantasmas e da cultura de cada um de nós. As citações da escultura africana na pintura de Picasso, os rostos das suas *demoiselles d'Avignon*, por exemplo, não são, para nós, monstruosos.

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

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

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

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

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

O que distingue o *gaze* destas imagens frontais ou para-frontais do simples *cliché* banalizado pela socialização da fotografia são as características técnicas do objecto — a sua dimensão, a sua luz, a eventual excepcionalidade do suporte em que são impressas ou pintadas, ou seja, são as *teknai* que identificam aquele artista nas suas "pequenas diferenças excessivas". Mas o simples *cliché* feito por um fotógrafo amador em forma de retrato frontal opera no *spectator* do mesmo modo que o grande plano frontal no cinema ou as obras de Chuck Close ou Lucian Freud: o fenómeno da interpelação directa pelo olhar do outro, a deliberada aceitação da auto-exposição por parte da pessoa fotografada, a sua pose interpeladora, não são necessariamente "artísticas", transcendem os limites da arte e da não-arte.

Centralidade do grande-plano

A importância do grande plano do rosto foi reabordada a propósito do "cinema face à catástrofe" e da evocação de filmes como *Nuit et brouillard* de Alain Resnais (1955) ou *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), sobre os campos de concentração nazis (Rollet, 2011: 73-93 e 183-206). Usando um grande número de imagens de época, Resnais mostrava, dez anos depois do fim da guerra, o "inominável". À chegada dos deportados a Auschwitz e diante das suas primeiras humilhações, grande plano do olhar de um prisioneiro que fixa frontalmente a câmara (7'51" do filme); diz o texto de Jean Cayrol: "Primeiro olhar sobre o campo: é outro planeta". Em contra-campo, um pátio filmado de cima, cheio da multidão dos recém-chegados. O documentário está cheio de retratos frontais de mortos-vivos que nos olham, parte deles obtidos pelas tropas aliadas entradas nos campos e reenquadrados por Resnais. No filme de Lanzmann, que gravou numerosos testemunhos, um sobrevivente, Jan Karski, quer evocar o dia-a-dia no *ghetto* de Varsóvia, mas começa por não conseguir fazê-lo e sai de cena a chorar; numa tentativa posterior recompõe-se e desenvolve a sua narração; por vezes a câmara aproxima-se e ele fala em grande plano: o espectador reconhece no rosto marcado os traços da impossível anamnese: "A imagem-afecção é o grande plano, e o grande plano é o rosto" (Deleuze, 1983: 125).

Máquinas de quatro olhos

DELEUZE e Guattari propuseram, no seu *Mille Plateaux*, um novo enfoque das questões que aqui abordo: "Le visage, c'est le Christ", dizem eles (1980: 216). Breve nota sobre problemas de tradução: por que palavra traduzir *visage*? *Face*, *rosto*, *cara*, *semblante*? Eles escrevem sobre a "*visagéité*" (*op. cit.*: 205-234), que os dicionários franceses (cf. *Robert*) não registam, como também os portugueses não registam o seu equivalente "facialidade", (inglês: *faciality*) ou, pior escolha, "rosticidade", que poderiam designar a qualidade ou a hecceidade do que é face, rosto. *Face*, "parte anterior da cabeça humana e de outros animais da testa ao queixo", é também, por associação, cada plano que limita um sólido, aparência, fachada, parede, frontispício. *Fazer face* é fazer frente, enfrentar; estar *em face de* é estar frente a, na presença de. Aqui, referindo-me ao texto de *Mille Plateaux*, adoptarei: para *visage*, face ou rosto; e para *visagéité*, facialidade, dando à palavra o significado de "atributos e poderes da face", mais geral do que *facialité* designou na escrita francófona sobre teatro — onde significava o *vis-à-vis*, o face-a-face do actor com o espectador (a designação teatral para frontalidade). Eventualmente, usarei também o termo "facialização", (inglês: *facialization*) para designar o processo de *tornar-se face*, o *devir face* — por exemplo, de um objecto, de uma *coisa*, de uma parte do corpo. Como se verá, Deleuze e Guattari também quiseram dar expressão verbal à palavra paisagem, pelo menos criando a partir dela um

infinitivo, “paisaigenizar”, e um derivado que indicasse igualmente o processo do *tornar-se* paisagem, do *devir* paisagem, “paisagenização”, que ingleses e americanos traduziram por *lansdcapification*.

A redução ao rosto

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

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

O eterno retorno do mútuo

Regressamos, assim, ao estádio do espelho, à frontalidade e ao *double gaze*: dois rostos que se enfrentam tornam-se uma “máquina de quatro olhos”, presos um ao outro, ligados um ao outro pelo olhar; o combustível dessa prisão afectiva é o *eye-to-eye contact* (*loc. cit.:* 208). Também na psicanálise, a estrutura de fechamento da pulsão escópica — que implica olhar e ser olhado — tem a forma de um anel de Moëbius. Deleuze e Guattari recordam o surgimento destas “máquinas de quatro olhos” na aleitação e adormecimento infantil, na relação mãe-filho, mas multiplicam os exemplos, sugerindo que estas “máquinas de quatro olhos” também exprimem, sempre, relações de poder (como atrás vimos com Schroeder): “poder maternal que passa pelo rosto no aleitamento; poder passional que passa pelo rosto do ser amado num transe amoroso; poder político que passa pelo rosto do chefe (...); poder do cinema que passa pelo rosto da *star* e pelo seu grande plano...” (*loc. cit.:* 215). Outros emparelhamentos, mais próximos do que Freud designou por angústia (*Augenangst*) escópica: “Rostos de professora e aluno; de pai e filho; de

operário e de patrão; de polícia e de cidadão; de juiz e de acusado" (*loc. cit.*:217). Nestes casos, pressupostos como representações de conflito, o olhar de um é percepcionado como exprimindo a pulsão de morte de outro. Mas quando os autores citam o Henry Miller de *Trópico de Capricórnio* a propósito das "máquinas de quatro olhos" na sua versão de prisão afectiva, exprimindo a pulsão escópica como fonte da libido, é para sugerir que a única forma de quebrar o seu encanto é a fuga para a frente, a sua travessia:

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

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

Cristo despótico, Cristo passional

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

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

Fundos e paisagens

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

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

A pedagogia de Loyola

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

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

Maurice Ronai escreveu sobre a paisagem "como rosto da pátria ou da nação" (Ronai, 1976), pondo em evidência que há formações sociais onde é particularmente querida a equivalência e a cumplicidade entre os sentidos do rosto e da paisagem; e a arquitectura semeia as suas construções, como rostos, nas paisagens que transforma, logo imitada pela pintura, que semeia paisagens em função dos rostos, e muito depois pelo cinema, que nos seus grandes planos trata os rostos, em primeiro lugar, como paisagens. Em *Numéro Deux*, de 1975, Jean-Luc Godard fará perguntar: "*Et ta mère, c'est un paysage ou un visage? Un visage ou une usine?*" ("E a tua mãe, é uma paisagem ou um rosto? Uma cara ou uma fábrica?"). Deleuze e Guattari desenvolvem a comunidade de sentido entre os dois correlatos, rebatendo-a, novamente, sobre a *imagerie* produzida, ao longo da história da pintura, pelas figurações do Cristo:

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

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

Passagem por Lévinas

BREVE REFERÊNCIA à reflexão de Emmanuel Lévinas em torno da facialidade e dos "poderes" do rosto: Lévinas tornou a *experiência do rosto do outro* num dos temas

centrais da sua filosofia; diante da nudez e da vulnerabilidade do rosto do outro, sentimo-nos (mesmo se apenas de modo fugidio) responsáveis por ele, tornamo-nos reféns (mau-grado a nossa eventual resistência) dessa responsabilidade; a experiência da alteridade é, assim, uma experiência de hospitalidade em relação ao outro. Derrida, que, para espanto de muitos, não hesitou em declarar-se sobretudo devedor de Lévinas, viria a extremar esta formulação, referindo-se à responsabilidade "infinita", ou "sem limites" pelo outro. Mas o "rosto" de Lévinas não é aquele que aqui tenho abordado: Lévinas designa por "rosto" qualquer parte do outro que expõe a sua vulnerabilidade à violência — a nuca, por exemplo. E a nudez essencial desse rosto (entendendo-se por nudez a revelação dessa mesma vulnerabilidade) está para além da sua identificação ou caracterização circunstancial, para além da sua figurabilidade:

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

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

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

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

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

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

Próximo do judaísmo e tendo perdido toda a sua família na *Shoah*, Lévinas está, deste modo, mais perto de um George Steiner e de um Paul Ricœur do que de Deleuze-Guattari ou de Didi-Huberman. Sem pôr em questão a dimensão ética destas formulações — que, nele, se baseia numa fenomenologia transcendental — não é, como disse atrás, essa abordagem que aqui me ocupa, porque, ao exigir a ultrapassagem da experiência perceptiva, ela suprime, no mesmo gesto, a abordagem estética e empírica, e com elas toda a imanência. Também Derrida

admitiu, numa discussão com o pragmático Richard Rorty, que sobre numerosos assuntos "emitia simultaneamente ruídos transcendentais e não-transcendentais", preferindo não optar por uns contra os outros. Para nós, que bem percebemos a hesitação de Derrida, é compreensível e respeitável que Lévinas tenha preferido separar a "ideia" de *rosto do outro* da sua morfologia, porque ele viu o nazismo (e, dizemos nós, que vimos todos os racismos) classificar a humanidade em diversos tipos, uns "superiores" e outros "inferiores", a partir da diversidade dessas mesmas formas: como ele, também nós consideramos que *pensar, depois de Auschwitz*, não é a mesma coisa que *pensar antes de Auschwitz*. A diversidade das formas, porém, não é um estigma que nos obrigue a uma hipóstase: pelo contrário, a riqueza do rosto humano não reside na sua hipóstase mas sim na sua diversidade material, que não pode ser menosprezada ou apagada preventivamente, mesmo tendo em conta os erros excessivos e os crimes cometidos em nome dessa diversidade. Como num *ritornello* musical, volto ao que escrevi noutro lugar (Mendes, 2010), glosando Michel Foucault através de Paul Veyne (2008: 59-81):

Ruídos transcendentais e não-transcendentais

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

Agamben e as singularidades quaisquer

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

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

Diz Agamben que esta singularidade é, em primeiro lugar, definida fora de qualquer pertença que a determine: deixa de ser "um *x* pertencente a *y*" e "vê o dia por si própria", gerando o seu fétichismo específico. O seu movimento, que poderíamos descrever em termos platónicos como "anamnese erótica", é um movimento anafórico (*anáfora:* figura de retórica onde se repete muitas vezes a mesma palavra no seio de um período; no sentido litúrgico, parte central da missa) que não remete nem transporta o objecto para outra coisa ou lugar, mas para *o seu próprio ter lugar*, o seu acontecimento. Isto também significa que não vemos através dela – para além dela, como no ver transcendente; vemo-la como pertencente ao plano da imanência entendido como totalidade do que há para ver, totalidade do visível. Ao contrário do que a exegese exigiu que víssemos nas *personæ* figuradas no novo *habitus* da *parousia* cristã — os protótipos "quase presentes" ou "realmente presentes" no ícone —, estas "singularidades quaisquer" querem ser vistas no que são, pelo que são, e apenas chamam a atenção para si mesmas: tornaram-se auto-referenciais. Numa muito bela formulação, Agamben responde à pergunta: "de onde vêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino?", invocando os antigos Limbos escolásticos de Tomás de Aquino, abolidos pelo papa alemão (v., *supra*, *Narratividades*...):

> "Para o teólogo (...), a pena infligida às crianças mortas sem baptismo, cujo único pecado é o pecado original, não poderia consistir numa pena *aflitiva*, como a do inferno, mas apenas numa pena *privativa*, como a ausência perpétua da visão de

> Deus. Todavia, e contrariamente aos danados, os habitantes dos limbos não experimentam qualquer dor nessa privação - porque não são dotados senão de conhecimento natural, e não sobrenatural: este último é implantado em nós pelo baptismo".

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

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

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

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

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

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

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

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

A transcendência é o ter lugar das coisas

Câmara clara e seus objectos

EM *LA CHAMBRE CLAIRE*, Barthes escolhe a modalidade da narrativa de uma jornada introspectiva para reflectir sobre a fotografia. A primeira dificuldade que ele encontra, face à imagem fotográfica, e que, segundo ele, a distingue de qualquer outra, é a "teimosia" do referente em não descolar dela — uma espécie de reiteração tecnicizada da prisão referencial ao "protótipo", que está "presente" ou "quase presente" na imagem, nos termos de Niceia II. Percepcionar o significante fotográfico parece reservado aos profissionais da fotografia (Barthes, 1980: 792) ; para o *spectator* comum, pelo contrário, o cachimbo fotografado é sempre um cachimbo (*une pipe y est toujours une pipe*) (*op. cit.*: 793), a fotografia é invisível porque não é ela o que nela se vê (*id. ibid*): "Este é o meu irmão, este sou eu em miúdo" (*op. cit.*: 792), é o que o *spectator* comum diz sobre imagens fotográficas do seu irmão ou de si mesmo; não vê nelas senão "o referente, o objecto desejado, o corpo querido" (*op. cit.*: 794). Temos assim três entidades em presença: o *operator* (fotógrafo), o *spectator* (cada um de nós diante da imagem) e o *spectrum* ("o alvo, o referente, espécie de (...) simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto" (*op. cit.*: 795): *espectro* porque o termo remete para *espectáculo*, por um lado, mas também para *regresso do morto*, por outro, duas dimensões que, para o autor, estão sempre presentes na imagem fotográfica).

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

ou a atmosfera, de uma imagem, e os afectos que esse traço lhe provoca, devido à sua história pessoal de *spectator*, ao seu *vivido*, tem o poder de o prender, de o fascinar.

Compreende-se, assim, que seja sobretudo no retrato fotográfico — quer no de Daguerre e Nadar, quer eventualmente no retrato de um *operator* anónimo e ocasional — que Barthes procure fundar a sua relação com a fotografia, apesar da sua dificuldade em se reconhecer a si próprio nos milhares de fotos que dele se fizeram (por vezes retratos frontais, mas que não satisfazem o seu narcisismo). Numa passagem que parece ter sido escrita a pensar nele, dizia, anos antes, Susan Sontag:

Fotogenias

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

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

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

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

> "Uma fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de ausência. As fotografias, especialmente de pessoas, de paisagens distantes e cidades longínquas, de um passado irrecuperável, assim como uma lareira numa sala, são incitamentos ao devaneio" (Sontag, *op. cit.*: 25).

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

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

Vertigem do movimento

ESTE MAL-ESTAR diante das imagens em movimento, esta ansiedade e angústia genuínas, são os mesmos que encontramos no Walter Benjamin de *A obra de*

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

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

Ainda a nostalgia da contemplação estática

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

> "As fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são um fluxo, mas fracções precisas de tempo. A televisão é uma corrente de imagens indiscriminadas, em que cada uma anula a precedente. Cada fotografia é um momento privilegiado convertido num pequeno objecto que se pode conservar e olhar repetidamente. Fotografias como a que apareceu na primeira página da maioria dos jornais do mundo em 1972 — uma criança sul-vietmanita, despida, que acabava de ser atingida pelo napalm americano, correndo pela estrada em direcção à câmara de braços abertos e gritando de dor — talvez contribuam mais para aumentar o repúdio do público pela guerra do que cem horas de atrocidades televisionadas" (Sontag, *op. cit.*: 26). [E, mais adiante, sobre fotografia e cinema propriamente dito:] "O tempo de visão de um filme é estabelecido pelo realizador e as imagens são percepcionadas com a lentidão ou a rapidez que a montagem oferece. Assim, a fotografia, que possibilita que nos detenhamos num único momento o tempo que desejarmos, contradiz a própria forma do filme..." (id.: 79).

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

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

Problemas de datação

Ora, se é verdade que os primeiros manuais americanos sobre *como fazer filmes* insistiam, no início do séc. XX, na obrigatoriedade de o actor nunca olhar frontalmente para a câmara, sob pena de destruir o "mundo da história", o mundo

intra-diegético em que se pretendia que o *spectator* mergulhasse no exercício coleridgeano da *suspension of desbelief* — norma que foi longamente assumida pelo *studio system* —, não o é menos que *La Chambre claire* foi escrito vinte anos depois do surgimento da *nouvelle vague* francesa, onde Barthes teria encontrado numerosos exemplos de frontalidade dos actores e actrizes (a começar por *À bout de souffle*, de Godard, de 1958), que assim suprimem a "quarta parede".

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

> "Os membros da *Farm Security Administration*, projecto fotográfico do fim dos anos 30 [do séc. XX], todos eles com imenso talento — entre outros Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn e Russel Lee — tiraram dúzias de retratos frontais de cada rendeiro até estarem seguros de terem obtido o aspecto que pretendiam: a expressão correcta do rosto que transmitisse as suas próprias noções da pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria" (Sontag, *op. cit.*: 16). [E mais adiante:] "O que as fotografias tornam imediatamente acessível não é a realidade, são as imagens. (...) Agora todos podemos saber exactamente como nós, os nossos pais e avós éramos em crianças, o que era impossível antes da invenção das câmaras, mesmo para a reduzida minoria que mandava pintar os retratos dos seus filhos" (*id.*: 145).

Passado, morte, ressurreição

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

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

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

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

O interesse da irónica comparação não advém de uma figura de retórica: não foram pintores nem artistas que inventaram a fotografia, foram químicos. Na verdade, a fotografia resulta dos sucessivos aperfeiçoamentos de um antigo dispositivo óptico (a *camera obscura*, essa sim, um dispositivo de pintores mas que não fixava a imagem) e da sua articulação com a cadeia de descobertas químicas que permitiram fixar em determinados suportes os raios luminosos emitidos por um objecto iluminado de certo modo. *Foto-grafia*, do grego *φωτος* (*fotos*, luz) e *γραφη* (*grafê*, inscrição, escrita) é um termo criado em 1836 por John William Herschel para designar a acção "inscrevente" da luz em superfícies sensíveis como o nitrato e

o cloruro de prata, acção então estudada por Fox Talbot. Com o surgimento do daguerreótipo em 1839, passou a designar o processo físico-químico de reprodução pictural e de impressão permanente de imagens ópticas captadas em *camera obscura*, ou a arte de fixar, numa superfície sensível, a emissão luminosa, directa ou indirecta, de um objecto.

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

Imago lucis opera expressa

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

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

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

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

Acheiropoietos e cinema

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

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

A interrupção ou a suspensão da narrativa, a oferta de uma figuralidade herdeira do retrato, o regresso à matriz arcaica da frontalidade e da para-frontalidade assentes na *stasis* (não apenas de rostos, mas também de corpos e de objectos) significam que há um cinema desejoso de oferecer ao *spectator* o tempo que a pintura e a fotografia lhe ofereciam, e que o cinema tão ansiosa e persistentemente lhe roubou. Essa oferta de tempo não se limita a rostos e paisagens, embora se entenda que o desejo que ela satisfaz tenha tomado consciência de si mesmo regressando às *coisas* em que historicamente essa oferta se fundou. O tempo, os lugares e os retratos que assim se oferecem não são metáforas da antiga *parousia* cristã nem estão subordinados a uma *escatologia* (apesar do que aprenderam com uma e com outra na transposição da transcendência para a imanência); mais se parecem com os dos limbos tomistas evocados por Agamben, e onde prolifera, alheada da dicotomia danação/redenção, a nova multidão das "singularidades quaisquer".

Novos trabalhos da figuração

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

A fixação de uma imagem complexa pode passar por um grande número de etapas, metamorfoses e transfigurações sempre reversíveis. Em termos de resultados finais, e no que ao cinema respeita, ela convida a uma apresentação dessas metamorfoses e transfigurações, por vezes de grande riqueza imagética, ao longo de durações relativamente extensas. Fixar em sequência as metamorfoses a que uma ou mais imagens foram sujeitas é por vezes um objectivo criativo em si mesmo. Estes procedimentos não são "novos": pintura, fotografia e cinema conheceram desde os seus inícios sobreposições, alterações artificiais de luz e recomposições integradas do que pretendiam figurar, para além de colagens e *pastiches* de toda a ordem (e o mesmo se dirá do som). Nova é a disponibilização simultânea de todos estes dispositivos na mesma plataforma, o disparar da experimentação e a sua total reversibilidade. O *devir imagem* torna-se mais multifacetado, titubeante e dubitativo, dependente de um maior número de variáveis expostas no trabalho e na experimentação do seu autor — o seu algoritmo mudou. O estatuto da imagem acabada torna-se mais frágil e problemático, porque ela é apenas uma forma possível entre muitas outras, uma forma mais determinada pelo seu carácter transitório, provisório.

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

16 A "escola portuguesa" de cinema

> "Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo."
>
> Cervantes , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, vol. I, cap. I.

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

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

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

Essa "escola" é caracterizada por uma tradição de baixos orçamentos, frágeis condições de produção e por uma metodologia de desenvolvimento de projectos onde se destaca o improviso de soluções e a adaptabilidade a surpresas adversas resultantes desses factores, mais do que por uma comunidade de apostas estéticas ou estilísticas provenientes de uma formação partilhada. É esta tradição que lhe oferece uma *continuidade* e que estabelece uma frágil ponte entre os filmes de Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, João César Monteiro, António Reis, João

Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, Pedro Costa, Vítor Gonçalves, Joaquim Sapinho, Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes, Manuela Viegas, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes, entre outros — cineastas que nunca aceitaram ser definidos como um grupo ou um conjunto articulado. Na presente reflexão interessou-me sobretudo abordar o cinema português como expressão de uma postura hegemonicamente autoral e comparável, por essas razões, com outras cinematografias que não integram o *main stream* da produção mundial, antes geram cinefilias de nicho (em primeiro lugar internacionais) e por vezes produzem filmes de culto.

Um partido filo-português

Também Paulo Rocha costumava dizer que existe um *partido filo-português* na crítica cinematográfica internacional, constituído por uma "elite" de cinéfilos atenta aos filmes de autor feitos em Portugal e que vê neles a persistência de uma "escola". Os cineastas que a constituem privilegiam a diversidade dos caminhos trilhados por cada um, mas ao mesmo tempo percebem que a persistência da alusão a essa "escola" os beneficia, por criar uma atmosfera internacional difusamente favorável às suas criações. De que ideia de cinema é esse interesse sintoma? A que "procura" ou a que "falta" respondem, nas cinematografias actuais, os filmes portugueses valorizados por tais críticos? Tentarei aqui esboçar uma resposta a estas questões.

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

Quando observamos o cinema de autor feito em Portugal nos últimos 60 anos, identificamos três épocas que se sucedem embora com fronteiras pouco claras entre si: a do "novo cinema", iniciada por *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa (1962), *Acto da Primavera* (mesmo ano), de Manoel de Oliveira, *Verdes anos* (1963) de Paulo Rocha e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e que se esbate a partir de finais dos anos 70; a da "escola portuguesa", prenunciada por *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Amor de perdição* (1978) do mesmo Oliveira, que marca os anos 80 e parte dos 90. E a recente revisão dessa ideia pela de "Escola de Reis", que põe a tónica na influência que Reis exerceu em sucessivas gerações de alunos da Escola de Cinema (a do Conservatório, depois Departamento de Cinema da ESTC) e outros jovens cineastas. Esta última, porém, coexiste com outras num cenário fragmentado e rejuvenescido, onde se afirma uma nova geração de cineastas menos ligada ao passado.

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

O "novo cinema" e os anos Gulbenkian

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

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

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

Um relance histórico

> Nas eleições presidenciais de 1958, o general Humberto Delgado, apoiado pelas oposições, obtivera "oficialmente", apesar de inúmeros relatos de fraude eleitoral, 23,58 % dos votos. Entre os seus apoiantes generalizou-se a convicção de que o regime perdera as eleições. O "general sem medo" viria a patrocinar em 1962 uma fracassada tentativa de golpe militar (o "golpe de Beja"), e seria assassinado pela PIDE, em Espanha, a 13 de Fevereiro de 1965. A 3 de Janeiro de 1960, Álvaro Cunhal e dez outros dirigentes comunistas evadiam-se do forte de Peniche, numa operação celebrada pela imprensa clandestina do PC e que teve eco internacional. E a 22 de Janeiro de 1961, Henrique Galvão e uma vintena de exilados políticos tomavam de assalto o paquete Santa Maria, com 600 passageiros e 350 tripulantes a bordo, operação que deu visibilidade internacional à oposição ao regime de Salazar: o sequestro durou doze dias e só terminou a 2 de Fevereiro, com a chegada do navio ao Recife. Jânio Quadros (presidente brasileiro que tomara posse três dias antes) concedeu asilo aos assaltantes. Meses depois, a 11 de Novembro, numa operação concebida por Henrique Galvão, Palma Inácio e mais cinco operacionais desviavam o voo da TAP Casablanca-Lisboa com 19 passageiros a bordo e, voando baixo, lançavam cem mil panfletos sobre Lisboa, Barreiro, Beja e Faro pelas escotilhas de emergência; caças da Força Aérea não conseguiram interceptar o *Super-Constellation* apesar das ordens para o abater e o aparelho pôde aterrar em Tânger sem problemas. Finalmente, a 17 de Dezembro do mesmo ano, tropas indianas anexavam Goa, Damão e Diu (e Gogolá, Simbor e a ilha de Anjediva), roubando ao regime de Salazar o que restava do "Estado da Índia Portuguesa".
>
> O 1º de Maio de 1962 levou às ruas cem mil manifestantes em Lisboa e muitos milhares em várias cidades do país. E a proibição, pelo regime, da celebração do Dia do Estudante, no mesmo ano, deu origem a uma crise académica sem precedentes, criando uma nova geração de opositores em meio estudantil, na

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

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

Em 1970, os líderes dos movimentos independentistas MPLA, PAIGC e Frelimo (Agostinho Neto, Amílcar Cabral e Marcelino dos Santos) foram recebidos no Vaticano pelo papa Paulo VI. Marcello Caetano tentou, sem sucesso, reduzir a importância do significativo gesto da diplomacia papal. No mesmo ano, o PCP criou a Acção Revolucionária Armada (ARA), responsável por sabotagens em objectivos militares, embora após o 25 de Abril tenha evitado ver-se associado à sua criatura, para não perder votos na nova democracia. Em 1971 surgiam as Brigadas Revolucionárias, criadas por dissidentes do PCP, que também se propunham desenvolver a luta armada contra o regime. Em 1972, 60 activistas católicos foram presos na capela do Rato, durante uma vigília de protesto contra a guerra colonial (feita para celebrar o Dia Mundial da Paz, proposto por Paulo VI). Os tidos como líderes da vigília transitaram do Governo Civil para a prisão de Caxias — Nuno e Miguel Teotónio Pereira, Luís Moita, Francisco Pereira de Moura, Francisco Louçã, Jorge Wemans, José Luís e Maria Benedita Galamba de Oliveira, Homero Cardoso, Manuel Coelho Carvalho, João Morais Camacho, João da Fonseca Quá, Hermenegildo Carmo Lavrador e João Pimentel — o que exacerbou o mal-estar entre católicos e em toda a opinião "progressista".

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

Foram também anos de emigração maciça: entre 1958 e 1974, um milhão de portugueses partiu, muitos deles "a salto", para França, à procura de trabalho e melhores salários ou fugindo à guerra colonial e à repressão. Paris tornou-se na "segunda maior cidade portuguesa" — uma rede de humilhantes *bidonvilles* na periferia da "cidade das luzes". Outros destinos dessa emigração: Luxemburgo, Alemanha, Reino Unido, a América latina e as Áfricas. E no vasto cenário

> internacional foram anos de acentuação da guerra fria EUA/URSS, da revolução cubana em 1959, do embargo dos EUA a Cuba desde 1960, do assassínio de John Kennedy a 22 de Novembro de 1963, da guerra americana do Vietname desde 1965 (que só terminaria dez anos depois), da morte de Che Guevara na Bolívia em 9 de Outubro de 1967, do assassínio de Martin Luther King a 4 de Abril de 1968, de Robert Kennedy a 5 de Junho do mesmo ano, da explosão do Maio francês.

Vá-Vá e São Remo

Tudo isto se comentava, ao longo dos anos, nas tertúlias do café Vá-Vá, que abrira em 1958, ou da pastelaria São Remo, estados-maiores informais e provisórios do "novo cinema" e de parte da *intelligentsia* artística nacional. Neste caldo de cultura em ebulição, os cineastas do "novo cinema" exprimiam a recusa de perpetuar o nacional-modernismo agonizante do cinema de Estado que António Ferro tentara promover no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), depois Secretariado Nacional da Informação (SNI): em 1960, Perdigão Queiroga ainda realizaria *As Pupilas do Senhor Reitor* e em 1961 Augusto Fraga ainda faria *Raça*, primeiro filme a cores rodado em Portugal. A ruptura com este cinema de regime seria prenunciada por *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa (1962), financiado por uma Cooperativa do Espectador de base cineclubista, pela Imperial Filmes e a Ulisseia (orçamento: 900 contos = € 4.500). O filme foi premiado em Cannes mas o realizador, preso pela PIDE, não foi receber o prémio.

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

A confirmação do peso do "novo cinema" já ocorrera, porém, a 25 de Fevereiro de 1972, em plena "primavera" marcelista, quando, na Gulbenkian, Fernando Lopes, então presidente do CPC, perante um grande auditório cheio e na presença da cúpula do regime, incluindo o presidente da República Américo Thomaz e o braço direito de Caetano, César Moreira Baptista, apresentou *O passado e o presente* de Manoel de Oliveira e *Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, primeiros filmes financiados pela fundação através do Centro. Fiel à *politique des auteurs*, Lopes comparou então os cineastas modernos a Picasso, Joyce ou Stravinsky e congratulou-se com o facto de, "portugueses e cineastas, começa[r]mos a ver, com mais claridade e confiança, o cinema como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente". A uma história do cinema português por refazer (apesar do rico acervo de textos de numerosos autores), competirá enquadrar os anos do "novo cinema" neste complexo contexto político-cultural que o tornou possível — uma história que já se esboça, com diversas expressões, desde os anos 90.

Sobre esse tempo, como sobre o *grant giving* e o posterior financiamento, pela Gulbenkian, da cooperativa de autores que viria a ser o CPC — que, face às dificuldades das produções Cunha Telles, deu um segundo e decisivo fôlego ao "novo cinema" — remetemos os leitores para bibliografia de referência, vasta mas dispersa: o *Cinema português: ano Gulbenkian*, de António Roma Torres (1974); *Cinema português: anos Gulbenkian*, de Bénard da Costa (2007) e *Histórias do Cinema* (1992) do mesmo autor; a *História do cinema português* de Luís de Pina (1987), director da Cinemateca a seguir à sua fundação por Manuel Félix Ribeiro; a entrevista de José Manuel Costa com Fernando Lopes em *Cinema Novo*

Português: 1960/1974, editado pela Cinemateca (1985); *O cais do olhar*, de José de Matos Cruz, também editado pela Cinemateca (1999); o artigo de João Mário Grilo «Cinema português», no volume *Artes & Letras* da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno* (1992) coordenado por José-Augusto França; «Síntese da história do cinema português», in *Expresso*, *Os anos do cinema*, de Jorge Leitão Ramos (Janeiro a Agosto de 1995); o *Dicionário do Cinema Português 1962-1988* (1989), e *Fernando Lopes, um rapaz de Lisboa*, do mesmo autor (2012); algumas páginas de Eduardo Prado Coelho (1944-2007) em *Os universos da crítica* (1987) e *Tudo o que não escrevi* (1994). Veja-se também «Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção», de Paulo Cunha (2013), além de numerosas folhas de sala da Cinemateca, só consultáveis no respectivo arquivo.

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

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

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

Os filmes do CPC

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

O "esforço da primeira fase" a que se refere Lopes fora feito pelas Produções Cunha Telles, que tinham tornado possíveis *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), *Belarmino* de Fernando Lopes (1964), *O Crime da Aldeia Velha* de Manuel Guimarães (1964), *Catembe* de Faria de Almeida (1965), *O Trigo e o Joio* de Manuel Guimarães (1965), *Domingo à Tarde* de António de Macedo (1966) e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966). Já falido e sem apoios, Telles conseguiria, em 1969, filmar, quase sem orçamento, *O cerco*, que foi seleccionado para Cannes, esgotou o Estúdio do Império durante três meses e "teve mais receitas do que os anteriores doze filmes que tinha produzido", lembra o seu autor. Mas Telles fora entretanto ostracizado por César Monteiro, Lopes e A.-P. V. por ter iniciado a produção de *Sete balas para Selma*, de António de Macedo (1967), por eles tido como uma concessão ao cinema comercial e "popularucho" — por isso não foi

convidado (mas Macedo foi) para o CPC (que em 1974 lhe financiaria *Meus amigos*). Recorde-se que, em finais dos anos 60, haveria três indicadores-padrão dos custos de longas-metragens: as "baratas", 400 contos (€ 2.000), as "médias", 700 contos (€ 3.500) e as mais "caras", 1.000 contos (€ 5.000). A Gulbenkian comprometeu-se a financiar um mínimo de quatro filmes do CPC por ano; concedeu dois primeiros subsídios de 900 contos (€ 4.500) a título experimental, e, em média, 4.000 contos/ano (€ 20.000/ano) a seguir.

Cinéfilo

A 30 de Setembro de 1973 saía o nº 1 da nova série da revista *Cinéfilo*, da Sociedade Nacional de Tipografia (proprietária de *O Século*; a 1ª série publicara-se de 1928 a 1939) com Fernando Lopes como director e António-Pedro Vasconcelos como chefe de redacção. A publicação, semanal, só editou 37 números mas logo se tornou referência na imprensa dedicada aos espectáculos e à cultura (cinema, teatro, televisão, música e rádio, circo, banda desenhada, fotografia…) pela qualidade dos seus artigos, dossiers e colunas de opinião. A redacção era composta por Teresa Figueira, Fernando Cabral Martins, José Martins e Eduardo Guerra Carneiro, cedo alargada a João César Monteiro e a Adelino Cardoso; foram seus colaboradores permanentes Francisco Mata, Manuel Jorge Veloso, José Ribeiro da Fonte, José Nuno Martins, Mário Contumélias, James Anhanguera, Eduardo Geada, Eduardo Prado Coelho, Paulo Trancoso, José Gil, e pouco depois Vasco Pulido Valente; Roby Amorim e Adelino Tavares da Silva eram seus colunistas. Mas a 22 de Junho de 1974 (pouco depois do 25 de Abril), a revista anunciava a sua extinção: a SNT comunicara-a a Fernando Lopes e A.-P. Vasconcelos, por não conseguir fazer face aos aumentos salariais resultantes de reivindicações e à subida do preço do papel.

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

Na sua "primavera", o marcelismo tencionara entreabrir a porta a uma relativa tolerância face aos conteúdos dos filmes: num artigo de 2004 («25 de Abril 30 anos depois», col. Cine Clube, nº 16, Biblioteca do Museu República e Resistência), o realizador e crítico Lauro António escrevia que obras como *O mal-amado*, de Fernando Matos Silva (1973), *Sofia e a educação sexual*, de Eduardo Geada (mesmo ano) ou *Brandos costumes*, de Seixas Santos (rodado em 1972-1973 mas só estreado em 1975), teriam sido puramente "impensáveis" antes da morte política de Salazar. E, com a entrada em actividade do Instituto Português do Cinema, foi conhecido o primeiro grupo de realizadores que iriam filmar com dinheiro do Estado. Lembra Bénard da Costa (2007: 37):

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

As cooperativas

Repitamo-lo: o 25 de Abril de 1974, e os 19 meses de "processo revolucionário em curso" a que ele deu origem, esboroaram o relativo frentismo que, durante uma dúzia de anos, interligara os cineastas do "novo cinema" numa plataforma comum. As clivagens ideológicas ecoaram nas posições pessoais e programáticas dos realizadores, também divididos entre o grupo "autorista" e o dos que pretendiam um cinema "para o povo". Muitos dos iniciais cooperantes do CPC afastaram-se dele para formar novas cooperativas que exprimiram a diversidade das afinidades electivas ou consórcios de circunstância: a *Cinequipa* (1974) de Fernando Matos Silva, João Matos Silva e José Nascimento; a *Cinequanon* (1974) de António de

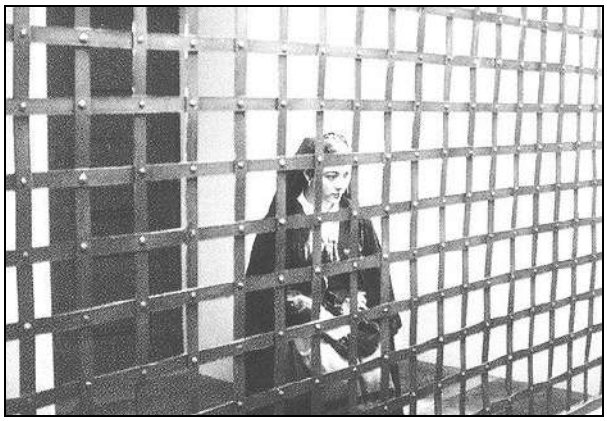
Macedo e Luís Galvão Teles (2); a *Grupo Zero* (1976) com Alberto Seixas Santos e Solveig Nordlund; a *VirVer* (1975) com Rui Simões; ou a *Paz dos Reis* (1977) com João Botelho. Ao CPC mantiveram-se féis Fernando Lopes, Paulo Rocha (seu presidente em 1974), Ernesto de Sousa, Manuel Costa e Silva, José Álvaro Morais, António Escudeiro, Rogério Ceitil, António-Pedro Vasconcelos. Este último só em 1979 se juntaria a Paulo Branco para criar a produtora *V.O. Filmes*.

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

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

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

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



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

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

Os filmes do PREC

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

Os filmes do PREC, maioritariamente feitos pelas novas cooperativas, são sobretudo registos documentais de momentos das lutas sectoriais e de classe que atravessavam a sociedade portuguesa, por vezes muito próximos da reportagem televisiva, feitos "em cima do acontecimento", sem tempo de preparação nem de pós-produção, participando da velocidade vertiginosa dos acontecimentos durante o "processo revolucionário em curso". O seu objectivo foi muitas vezes perpetuar instantes efémeros e inscrevê-los no que poderia ter vindo a ser uma história cinemática da *revolução*, o arquivo cinemático da "espuma dos dias" da *revolução*. Logo após o golpe vitorioso, o Instituto Português do Cinema fora ocupado e "saneado" por realizadores e técnicos e preparava-se a sua remodelação, começando também a nova luta pelo poder e pelo controlo dos dinheiros públicos

destinados ao cinema — luta que poucos anos antes teria parecido fratricida, mas que agora revelava a relação de forças entre as organizações políticas legalizadas pela democracia, a disparidade das opções políticas e das ambições dos cineastas.

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

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

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

Entre os filmes do PREC, de durações muito diversas, uns assinados, outros feitos por colectivos, contam-se *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974), *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, de António Escudeiro (1974), *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, de António de Macedo (Cinequanon, 1975), *Herdade do Zambujal*, da *Unidade de Produção Cinematográfica Nº1* (1975), *Comunal, Uma Experiência Revolucionária*, de José de Sá Caetano (1975, Cinequanon), *Applied Magnetics – O Inicio de uma Luta*, (1975, Cinequipa), *Deus, Pátria, Autoridade*, de Rui Simões (1975) ou *Greve na Construção Civil* (1976, Cinequanon). Sobre eles escreveu Mickaël Robert-Gonçalves in «O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens» (2014, Actas do III Encontro Anual da AIM):

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

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

Ainda no "Verão quente" de 1975, cooperativas descontentes com o "gonçalvismo" (os "gonçalvistas" eram a base de apoio dos governos de Vasco Gonçalves, próxima dos comunistas) e desconfiadas da "estatização do cinema" programada no IPC sob a égide da "Quinta Divisão" (ramo do MFA) e do PCP, criaram uma Associação de Cooperativas e Organismos de Base da Actividade Cinematográfica (ACOBAC) que se queria herdeira do CPC (que ainda financiou filmes, como vimos, até 1978) e voltava a pedir auxílio à Gulbenkian. Mas dois anos depois já só sobrava dela uma comissão liquidatária (Bénard da Costa 2007: 39) e, com as "re-normalizações" políticas do país posteriores ao 25 de Novembro, o IPC assumia o financiamento de Estado ao cinema, levando a Gulbenkian a demarcar-se progressiva e prudentemente, fechada a "primeira fase" do seu apoio ao "novo cinema".

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

QUER COMO REALIZADOR, quer à frente do CPC (a que se manteve associado até à sua extinção, em 1978) e da *Cinéfilo*, quer na direcção de programas do Canal 2 e, a seguir, no departamento de co-produções da RTP, Fernando Lopes foi o cineasta que mais persistentemente tentou estabelecer pontes entre "autoristas" e "comerciais". Como ele disse, sobre a imagem que por isso granjeou, na micro-autobiografia «Campeão com jeito» (in *Fernando Lopes – Profissão: cineasta*, org. Maria João Madeira, Lisboa, Cinemateca, 2014): os seus inimigos alcunharam-no de *Fernando Lopes Ribeiro* (alusão ao antigo "cineasta de regime" António Lopes Ribeiro) ou de *O Padrinho* (enquanto foi director das co-produções da RTP). Essa vontade de assegurar pontes permanecia ainda em 1984, aquando da estreia de

Crónica dos Bons Malandros; entrevistado para o *Expresso* por João Lopes, que lhe perguntava se os cineastas deviam *lutar contra*, ou *trabalhar ao lado*, do modelo narrativo imposto ao conjunto do audiovisual pelas telenovelas, respondia o realizador (*in* Jorge Leitão Ramos, 2013: 90-91):

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

Metamorfoseadas, estas clivagens profundas, tendo o sistema dos *media* como câmara de eco, mantiveram-se recorrentemente até hoje, disputando "autoristas" e "comerciais", e seus herdeiros, o financiamento de Estado ao cinema e discutindo as suas normas e a legislação que as comanda. Numa entrevista feita por Helena Teixeira da Silva (JN) a seguir ao lançamento de *Call Girl* (2007) explicava (uma vez mais) António-Pedro Vasconcelos porque se tornou num "dissidente" do cinema de autor europeu:

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

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

Um novo estado da arte

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

Melancolia e identidade

A obra colectiva *Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo* (2013), resultante de um projecto de investigação financiado pela FCT e que

coordenei entre 2009 e 2012 para iniciar alunos à investigação, interroga as práticas cinematográficas em Portugal do ponto de vista da cultura organizacional que representam e só lateralmente se refere à "escola portuguesa". Mas as entrevistas ali antologiadas com realizadores, produtores e exibidores, bem como os ensaios que as acompanham, fornecem um retrato das principais características dessa "escola" em matéria de *modus faciendi*, desde a concepção e a escrita dos filmes até ao seu desenvolvimento como projectos e à sua pós-produção.

Paulo Filipe Monteiro, no seu doutoramento orientado por Eduardo Lourenço (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, estuda três décadas de ficções escritas para cinema. Mais tarde faz a história política do "novo cinema" em «Uma margem no centro», e em «O Fardo de uma Nação» (2004) discute as representações do país nos filmes dos anos 80. E João Mário Grilo (2006: 33-35) refere-se ao cinema português como *dissidência* face à "colonização imaginária do planeta" pelos "filmes americanos" e transcreve uma conversa entre ele próprio, João Botelho e Pedro Costa, «Elogio da dissidência», dominada pela ideia de *resistência* e pela defesa da independência autoral. Tal ideia não define o que seja a "escola portuguesa" pelo que *é*, preferindo tentar esboçá-la pelo que *não é*: dissidência ou resistência contra os modelos americanos, por exemplo. Também a encontramos em realizadores estrangeiros. Eis, reportada por Joana Gorjão Henriques («Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa», in *Público/Ípsilon*, 14/3/2004), uma troca de impressões a este respeito entre Alberto Seixas Santos e o realizador iraniano Abbas Kiarostami:

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

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

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

Escola portuguesa: génese do conceito

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

Eduardo Prado Coelho (1983) sublinhou a importância do reconhecimento internacional da obra de Oliveira e de um cinema português "culturalmente caracterizável e representativo" o que, em seu entender, não se passava (então) nem na literatura, nem nas artes plásticas, nem na música. De facto, confirmou-se depois, os anos 80 testemunharam um reconhecimento que viria a traduzir-se em mais filmes portugueses seleccionados e premiados por festivais de referência. A

fórmula "cinema português culturalmente caracterizável e representativo" abria caminho à identificação de uma "escola portuguesa" mas não a assumia. Terá sido Bénard da Costa (1991: 169) quem primeiro propôs uma identidade dessa "escola portuguesa", embora sublinhando que ela envolvia a afirmação plural e por vezes contraditória de diferentes cineastas. Ao fazer um balanço de 20 anos deste cinema (1971-1991) numa perspectiva humanista, escreveu ele que tal "escola" exprimia:

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

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

Os três tópicos de Lemière

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

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

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

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

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

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

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

O "primado da questão nacional" atravessa décadas de histórias originais, de adaptações literárias e de obras inspiradas em correspondências de escritores e vem até *Os Maias*, de João Botelho (2014), filme de autor mas visando o grande público. Que o Portugal de Eça espelhe o actual, eis o que Botelho pede ao texto de 1888: com o país (um "chiqueiro", uma "choldra") à beira da bancarrota e enquanto mais um governo cai, um guinhol de herdeiros vivendo "no tédio do ócio"

suscita adultérios e discute política, mulheres, literatura e bricabraque entre almoços em hotéis, saraus burgueses e escapadas a Sintra, vai à ópera ao São Carlos e *flirta* no hipódromo de Belém. Mas em 1891 a dívida interna e externa portuguesa atinge 127 mil milhões de libras, a bancarrota chega em 1892 e o país, sem conseguir renegociar a dívida, contrai em 1902, após dez anos de negociações falhadas com credores, um empréstimo que só acabará de pagar em 2001.

99 anos de dívida

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

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

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

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

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

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

Espectros e fantasmas

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

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

Trás-os-Montes e *Amor de Perdição*

A SEGUNDA metade dos anos 70 do séc. XX assistiu à consagração internacional de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro (1976, prémio especial do júri e prémio da crítica em Toulon nesse ano, grande prémio em Manheim 1977, melhor filme e melhor realização em Viermole, 1978 e menção honrosa em Lecce, 1979, sendo ainda seleccionado para mais dez festivais internacionais; v. em <https://www.youtube.com/watch?v=bP60PWak5iM>); e de *Amor de perdição*, de Manoel de Oliveira, transcrição, para o cinema, do romance de Camilo, celebrado na sua estreia parisiense, pré-mostrado na retrospectiva de Florença e Roma de 1978 (onde a crítica o consagrou). Estes êxitos externos (a que acresce, no caso de Oliveira, o prémio especial do júri na Figueira da Foz, 1979), propiciaram o surgimento de um "pólo português" que viria a representar em Cannes, Veneza ou Berlim uma das últimas "escolas" de cinema do mundo (Grilo, 2006: 27), uma "singularidade portuguesa" (Lemière 2006: 736). Os dois filmes operam a transição entre o "novo cinema" e as décadas da "escola portuguesa".

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

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

Eduardo Lourenço e Jean Rouch

> "Nunca vi nenhum filme português que fale tão profundamente e de modo tão maravilhoso de Portugal, não apenas da terra, das pessoas, dos rostos, mas também dos sonhos, das histórias que têm uma espessura milenar. Primeiro vê-se emergir um documentário que se anuncia como uma maravilha etnográfica, depois vai-se para qualquer coisa mais parecida com ficção-científica. Essa ficção é a da nossa alma, do mais profundo do nosso ser. Atento à cor, ao tempo, à passagem do tempo, *Trás-os-Montes* é um muito grande poema. Como aquelas crianças que [nele] se perdem no tempo, somos um povo que vive como se o tempo não existisse".

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

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

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

> "....O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem *depois*. Também pusémos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...)

> Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da *beleza*, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a *realidade* da paisagem".

Estreias e recepção de *Trás-os-Montes*

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

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

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

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

O filme deveria ter estreado em Cannes em 1976, mas António Reis não conseguiu ultrapassar a tempo a insuficiência de recursos da Tobis e desistiu de o enviar ao festival. O casal de realizadores quis então que o filme estreasse em terras onde fora filmado e conseguiu organizar para ele uma digressão nordestina. Bénard (*loc. cit.)* recordou a jornada de 1 e 2 de Maio de 1976 em que *Trás-os-Montes* estreou em Bragança e Miranda do Douro. Com António Reis e Margarida Cordeiro seguiram amigos — o mesmo Bénard, Miguel Torga e sua mulher Andrée Crabbé Rocha, Nuno Bragança, José de Matos-Cruz e membros da Direcção-Geral da Acção Cultural (co-organizadora da expedição), da Direcção-Geral da Educação Permanente, jornalistas. Mas a digressão "não podia ter corrido pior": em Miranda, onde a projecção se fez ao ar livre, "quase se chegou a vias de facto"; os transmontanos, com os seus edis à cabeça, não se reviram na imagem "arcaica" e "medieval" que o filme dava da sua terra. Sobre a estreia mirandesa anotou Bénard:

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

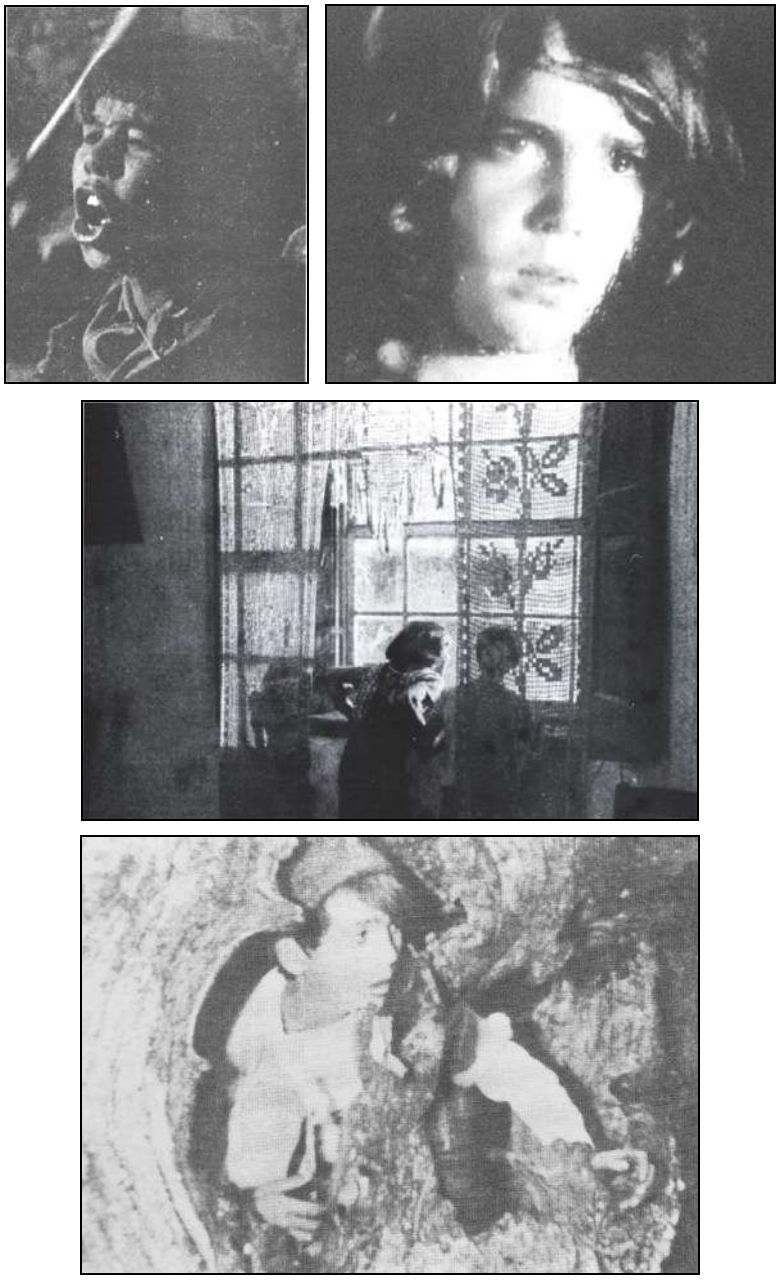
E a 4 de Maio, reportando no *Diário de Lisboa* a digressão nordestina, escrevia o jornalista Rogério Rodrigues:

> "Também em Miranda o filme sofreu tentativas de boicote. Mas (...) a praça encheu-se, era noite, pessoas houve que trouxeram banquinhos de casa, as outras (...) de pé

> iam tentando identificar as imagens pelo nome da terra. Um grupo comandado por (...) caciques locais ia dando razão de si. O filme é comunista, diziam de um lado para o outro esquecendo-se de ver o filme. Não mostram as casas boas que cá temos".

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

> "Acusar este filme de se colocar contra Trás-os-Montes ou de não nos mostrar o Trás-os-Montes que existirá, é não entender que o filme de António Reis e Margarida Cordeiro é uma obra única e irreversível que já ninguém pode apagar da nossa história e do nosso quotidiano... Outros Trás-os-Montes existem, todos nós o sabemos. António Reis e Margarida Martins Cordeiro também o sabem, por isso se propõem continuar esta investigação. O seu amor por Trás-os-Montes e o conhecimento que ambos têm do seu povo – esta obra reflecte-os com uma beleza e uma dignidade incomparáveis".



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

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

> "Descansem, amigos transmontanos, que a fita do António Reis e da Margarida Cordeiro não se propõe quaisquer intuitos tenebrosos, mas é uma límpida e pura homenagem sobretudo ao povo verdadeiro que sois todos vós, vistos e filmados com aquela singular e por vezes desconcertante verdade que tem o nome de Poesia".

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

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

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

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

A "geração de 80"

A IMPORTÂNCIA particular da "geração de 80" é expressa pela mera enumeração dos filmes que a marcaram: em 1980 estreia *Passagem ou A meio caminho* (Jorge Silva Melo), seleccionado no ano seguinte para o Festival de Berlim. 1981 é o ano de *Conversa Acabada* (João Botelho), prémio Glauber Rocha na Figueira da Foz, Grande Prémio do Festival de Antuérpia, considerado um dos melhores filmes do ano pela *Cahiers du Cinema*; de *Francisca* (Manoel de Oliveira), seleccionado para Cannes, prémio Vittorio de Sica em Torrento, grande prémio do IPC; e de *Silvestre* (João César Monteiro), seleccionado para Veneza e 2º prémio do público em Antuérpia. João Mário Grilo ganha em Veneza, com *A Estrangeira* (1982) o prémio George Sadoul. Paulo Rocha estreia em Cannes (1982) *A ilha dos amores*, que recebe o prémio Alitalia em Sorrento e o 2º prémio do festival de Arte do Japão. Alberto Seixas Santos conclui no mesmo ano *Gestos e fragmentos — ensaio sobre os militares e o poder*, um raro documentário político que nunca estreou em sala. Em 1983, Botelho estreia em Londres *Um adeus português*, premiado no Rio de Janeiro. *O sapato de cetim*, de Oliveira, recebe o Leão de Ouro de Veneza (1985) *ex-æquo* com Fellini e John Huston. Vítor Gonçalves estreia *Uma rapariga no verão* em Veneza (1986) e o filme é também seleccionado para Berlim e Roterdão embora não estreie comercialmente em Portugal. Monteiro realiza *À flor do Mar* em 1986. José Álvaro Morais vence em Locarno com *O Bobo* (1987). Botelho estreia

A "bola de neve" dos festivais de referência

em Veneza *Tempos difíceis* (1987) e ganha o prémio da crítica italiana. Paulo Rocha estreia *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (1988) e Fernando Lopes *Matar saudades, seleccionado pelo Festival do Rio de Janeiro*. *Recordações da Casa Amarela*, de Monteiro, ganha em Veneza o Leão de Prata (1989) (3) e Pedro Costa estreia-se na realização com *O sangue* no mesmo ano, mas o filme só conhecerá exibição comercial em 1990. É a década da consagração da "escola portuguesa".

Ainda hoje, a premiação de filmes na rede de festivais de referência gera facilmente um efeito "bola de neve": um filme seleccionado e premiado num destes festivais (Locarno, Veneza, Roma, Berlim, Cannes, Toronto) suscita a atenção e o interesse dos *media*, da crítica especializada e dos programadores de outros festivais e tende a acumular mais prémios; distribuidores e exibidores, canais televisivos, produtores interessam-se então pela obra e pelo seu realizador, ampliando a sua visibilidade e oferecendo ao autor a possibilidade de continuar a filmar. O mecanismo gera efeitos de preferência nas redes nacionais e internacionais de financiamento, facilitando ao mesmo tempo a possibilidade de co-produções. A soma de apreciações positivas na rede de festivais constitui, deste modo, o motor que põe em movimento a engrenagem potenciadora de novos investimentos no mesmo autor e na continuidade do seu trabalho. Esta engrenagem relativamente informal produz igualmente efeitos inversos: o realizador cujo filme não é premiado num festival de referência sai da zona de atenção dos operadores mencionados e terá mais dificuldade em tentar outra vez. Em países como Portugal, onde o cinema depende quase exclusivamente do financiamento público, a engrenagem selectiva movimentada pelos festivais é decisiva e traça facilmente o destino dos realizadores. Este efeito "bola de neve" é extensivo às equipas técnicas e aos pequenos produtores: uma pequena produtora responsável por um filme premiado nos festivais de referência ganha margem de manobra para apadrinhar e desenvolver novos projectos; também directores de fotografia e operadores de câmara, técnicos de som ou de misturas, directores de arte, ganham notoriedade inter-pares pelo trabalho desenvolvido num filme premiado.

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

E à margem do *cisma* entre "escola portuguesa" e cineastas "comerciais", estreiam em 1980 *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, *Manhã submersa* de Lauro António, e *Verde por fora vermelho por dentro* de Ricardo Costa. Em 1981, *A Culpa* de António Vitorino de Almeida e *Bom povo português*, de Rui Simões. E pela década adiante António de Macedo fará filmes exotéricos como *Os Abismos da Meia-Noite* (1983), *Os Emissários de Khalom* (1988) e *A Maldição de Marialva* (1989). De facto, a década de 80 consagra um litígio já esboçado no "novo cinema" entre o cinema de autor, acusado de elitismo, e cineastas que lutam por uma estrutura industrial (que nunca existiu em Portugal) e por um cinema para o grande público (quando o público português foi sempre insuficiente para pagar os filmes ou para os tornar rentáveis). Esse litígio atravessa décadas e permanece vivo, tendo conhecido um episódio forte com a criação, em 2007, do efémero Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual, que visava financiar obras de natureza assumidamente comercial.

A "geração de 90" e os "novíssimos"

A GERAÇÃO de 90 prolonga e transforma a herança da década anterior: Fernando Lopes é premiado em Amiens (1993) com *O fio do Horizonte* e Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Joaquim Leitão, Solveig Nordlund, Rita Azevedo Gomes, começam a filmar num país que já é membro de pleno direito da comunidade europeia e num novo ecossistema

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

Já no séc. XXI desponta uma geração de "novíssimos": João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Marco Martins, mas também Gonçalo Tocha, Gabriel Abrantes, João Nicolau, João Salaviza, Cláudia Varejão, Susana Sousa Dias (que começou no cinema em 1969 mas só realizou depois de 2000), Pedro Pinho, Luís Brás, Leonor Noivo, Marcelo Félix, Carlos Conceição, Sofia Marques, Joana Areal, Pedro Filipe Marques, João Viana, Salomé Lamas, outros, alguns deles trabalhando ainda em curtas-metragens e num registo de documentário ou de hibridismo entre a ficção e o documentário. Como os seus antecessores, também estes "novíssimos" se reconhecem mal como produtos de uma "escola", sublinhando a diversidade dos seus percursos individuais. Mas esses seus percursos de criadores obedecem ao mesmo plano de viagem: os seus filmes procuram, salvo excepção, o reconhecimento em festivais internacionais para garantirem o financiamento seguinte e a distribuição e exibição no estrangeiro e em Portugal.

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

Revisão e reescrita: a "*School of Reis*"

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

Criação de um Mestre e dos seus herdeiros

Pode parecer estranho que António Reis, um realizador que apenas deixou a média-metragem *Jaime* (1974), premiada em Locarno, e as três longas co-realizadas com sua mulher (*Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1982-1985; e *Rosa de Areia*, 1989), tenha exercido uma tão significativa influência, em parte póstuma, sobre metade do meio cinematográfico nacional. A tentativa, algo revisionista, de reavaliar o cinema português contemporâneo a partir do seu legado e influência, exprime a referência em que ele se tornou para discípulos, colegas e admiradores nacionais e estrangeiros, embora não dê conta bastante da diversidade dos caminhos trilhados por cineastas seus contemporâneos e posteriores.

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

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

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

"Escola portuguesa" e Escola de Cinema

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

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

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

A discreta importância de uma instituição

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

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

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

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

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

César Monteiro

João César Monteiro (1939-2003) quis ser — e foi — o *enfant terrible* da "escola portuguesa" e o seu autor mais sardónico e provocador: vindo do "grupo da São Remo", dizia desprezar o público mas precisava de cúmplices. Sátiro imoralista, com um acentuado gosto pelo obsceno e uma irresistível queda para a comédia e para, como Chaplin, ser o protagonista das suas ficções, cultivou o *pastiche* citando continuamente realizadores, filmes, personagens e textos literários, lendas e romanceiros. Como Luiz Pacheco — de quem César (também) não gostava — converteu o patético em caricatura, usou calão duro em diálogos e oscilou entre o

sublime e o risível. Realizou doze longas-metragens e nove curtas e médias, foi actor em oito filmes e um crítico mordaz. Publicou quatro livros e deixou numerosos artigos e entrevistas em jornais e revistas. Num texto para o *Blitz* (1996), perguntava o mesmo Luiz Pacheco sobre o realizador de *A comédia de Deus*: "será (...) que ele guarda no íntimo um enorme desdém, rancor, nojo, por todos nós, seus compatriotas de nascimento e contemporâneos de desgraça? Ele faz (mera hipótese) filmes como quem nos cospe?" (citado por Vítor Silva Tavares em «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)» in *Ípsilon*, *Público*, 10/03/2010). Apreciações como esta não rarearam no seu tempo: o realizador cultivava inimizades e gostava de depreciar com virulência — pode garanti-lo o autor destas linhas, que um par de vezes com ele se sentou no banco dos réus: ele acusado de difamar alguém, eu de o editar no *Sete Ponto Sete* (suplemento semanal do *Diário de Lisboa*). Sobre a escrita e os filmes de César escreveu o mesmo V.S.T., editor da *& Etc.*, em «Notas para recordação do meu amigo João» (9.3.2010, *O funcionário cansado*):

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

Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis

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

O ideólogo

Seixas Santos (1936-2016), ideólogo do *cinema novo* e de autor, frequentara o curso de Ciências Histórico-Filosóficas da Universidade de Lisboa antes de, em 1961 e 1962, estudar no Institut de Filmologie da Sorbonne, e em 1963-1964, na London School of Film Technique. Entre 1958 e 1970 foi crítico de cinema na *Seara Nova*, *Imagem*, *O Tempo e o Modo*, *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *Letras & Artes*. Dirigente do ABC Cineclube, foi um dos fundadores do CPC. Não se estranhou que, no âmbito da reforma Veiga Simão / Madalena Perdigão, nele tenha recaído a escolha de quem deveria dirigir a nova escola. Membro da Comissão Administrativa do IPC em 1977 e depois seu presidente, influenciou decisivamente, durante anos, as políticas e os financiamentos do cinema português; consultor na RTP em 1983, foi depois, ali, director de programas em 1985-86. Sobre ele escreveu o director da Cinemateca, José Manuel Costa, aquando da sua morte em Novembro de 2016, na introdução a um livro sobre o realizador, em preparação:

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

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

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

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

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

O documentarista Luís Alves de Matos registou, em *Refúgio e Evasão* (2014), depoimentos de Seixas Santos sobre o cinema, onde o realizador, então com 78 anos, falando para a câmara em longos planos fixos intercalados com imagens de filmes seus e de outros que para o efeito seleccionou, lamentava que o cinema que ele amou tenha "morrido" e esteja a ser substituído por produtos audovisuais formatados pelo gosto televisivo — os produtos que distribuidores e exibidores preferem acolher. Foi a última "aula" de Seixas, com sabor a testamento combativo

do *intelectual* do *cinema novo*, onde o realizador evocava a força de filmes de duas décadas marcantes — os anos 60 e 70 do séc. XX.

O mentor lírico

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

Rocha estreou-se como realizador com *Verdes anos* (1963), sendo ainda assistente de Manoel de Oliveira em *Acto da Primavera* (mesmo ano) e *A caça* (1964). Viria a realizar mais 14 filmes e a ser reconhecido como uma das principais figuras do *cinema novo* na sua versão mais *autorista*. Participou, como actor, em filmes de Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Canijo e Raquel Freire. Fora membro da comissão instaladora da nova Escola de Cinema e director do Centro Português de Cinema (1973-1974). Em 1975 seguiu para Tóquio como adido cultural da embaixada e ali preparou, durante anos, o seu *A ilha dos amores* (1982), sobre a "japonização" de Wenceslau de Moraes e a sua amizade com Camilo Pessanha, de quem fora colega-professor no liceu de Macau. Regressado a Portugal, reintegrou a Escola que ajudara a criar. Sobre ele escrevia anonimamente a Cinemateca, em Março de 2014, apresentando uma retrospectiva da sua obra:

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

O poeta

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

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

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

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

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

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

Voltando a 1965: Paulo Rocha queria Nuno Bragança para os diálogos de *Mudar de Vida*, mas o escritor sugeriu-lhe José Cardoso Pires, que acabava de contribuir anonimamente para uma adaptação livre de Melville (*As ilhas encantadas*, realizado por Carlos Villardebó e produzido por Cunha Telles). Foi Cardoso Pires quem lhe falou de Reis (que Rocha conhecia do *Acto da Primavera*), apaixonado por literatura popular e autor de um estudo sobre a linguagem dos vareiros da costa norte. Eis como Rocha recordou o Reis desse tempo e a sua resposta ao convite (*in* «*Mudar de Vida*, 25 anos depois», jornal João Semana, 15. 4. 1991):

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

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

> "Durante dez anos o casal [António Reis – Margarida Cordeiro] foi o ai-Jesus de uma certa crítica de vanguarda. A [Julia] Kristeva correspondia-se com o António, e as pessoas que o encontravam nos festivais lá fora falavam dele (...) com a voz a tremer

> como se tivessem encontrado um profeta. Para esta aura ajudava o [seu] estranho magnetismo (...) e o trabalho incansável do António-Pedro de Vasconcelos, que foi, à sua custa, e durante anos e anos, o melhor dos embaixadores do nosso cinema. Já não acompanhei tão de perto *Ana* e *Rosa de Areia* (...). Nos últimos anos, com o novo-riquismo cavaquista, o ambiente era já muito desfavorável aos filmes 'de poesia'. O António deixou de ter apoio no IPC e *Rosa de Areia*, produzido pela RTP, está ainda [1991] por estrear. O António passou por um período de solidão e de desânimo. Recentemente tinha sucedido um milagre. Um produtor suíço tinha-se apaixonado pelos seus filmes e queria financiar o seu próximo projecto, uma adaptação de *Pedro Páramo* [de Juan Rulfo], o maior romance mexicano do século. Era um projecto ambicioso, a filmar lá fora, com grandes meios... O António aparecia na escola de cinema contentíssimo, com uma alma nova. É um filme que nunca veremos, não me consigo conformar".

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

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

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

O aluno Pedro Costa

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

> "Nas aulas do Reis tive medo de não ser capaz de o acompanhar. Percebi que ele era um 'gigante' (...). Era um professor distante, talvez por ser um homem da província marcado pela terra, pelo que vestia e porque fumava *Definitivos* (..). E era brutal, no sentido de directo (...): um aristocrata rural, com uma elegância que nem o João Miguel [Fernandes Jorge] exibia (...). Tinha uma lista de 10 ou 20 filmes que achava fundamentais e as aulas giravam em torno deles: dois ou três de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1954) e *Stromboli* (1950), *Linha geral* (1929) de Eisenstein. Vimos alguns no IPC, por exemplo o *Fausto* (1926) de Murnau, sobre o qual Reis deu uma das aulas mais inspiradas que recordo. (...) *The Magnificent Ambersons* (1942) de Welles, de que ele gostava realmente, *Marnie* (1964) de Hitchcock, de que também gostava, *À bout de souffle* (1960) de Godard, embora ele preferisse *Pierrot le Fou* (1965) (...). Lembro este em especial porque, embora eu detestasse escrever e ainda mais sobre filmes, o Reis gostou dum texto meu sobre ele. Mas mais que todos havia Bresson. Quando os seus filmes passavam na Cinemateca mandava-nos vê-los. E todos tínhamos de comprar as suas *Notes sur le cinématographe* (1975), que quem ia ao estrangeiro nos trazia e que eram uma espécie de *mandamentos*: 'Pensem desta

> maneira, façam isto assim, vejam isto'. Pareciam o ensino de Reis (...): 'Têm de ir ver o Velázquez ao Prado (...); têm de ir às grutas de Lascaux; se tiverem dinheiro vão ao Irão ver os motivos dos tapetes persas. Poupem dinheiro para viajar'. (...) E todos os livros que recomendava eram textos curtos: o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, trechos de [Maurice] Blanchot ou de [Emil] Cioran" (Trad. do inglês, J. M.M.).

O legado de Reis ficou, assim, nas mãos de testamentários de uma pregação não-escrita, e o seu espírito e memória passaram a errar, como o fantasma do rei em Elsinore, pelos corredores da sua Escola. Dir-se-á que os seus filmes (e de Margarida Cordeiro), esses sim, promoveram sem ambiguidade uma ideia "poético-etnográfica" do cinema, como em 2012 a descreveu Haden Guest, no Harvard Film Archive, apresentando ali o ciclo *The School of Reis* e acrescentando:

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

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

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

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

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

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

Identificação de uma fileira

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

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

2. Essa nostalgia de um cinema simultaneamente "primitivo", culto, sofisticado e pobre dá aos filmes da "escola portuguesa" uma melancolia e uma acédia que se tornaram características de muita da arte moderna e tardo-moderna, subsistente num universo audiovisual saturado de imagens e narrativas irrelevantes, subsidiárias das *action movies* e do *main stream* clássico. Esses filmes surgem, assim, como actos de "resistência" ou de "dissidência" contra a maré das cinemáticas dominantes. Sobre essa *melancolia*, um dos registos transversais aos filmes da "escola portuguesa" que encontramos desde *Trás-os-Montes* e *A ilha dos amores* (Paulo Rocha, 1982) até *A vida invisível* (Vítor Gonçalves, 2013), e sobre a meditação de artista em que ela se enraíza, anote-se o que dela diz Jacques Aumont (2005: 85-86):

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

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

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

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

O peso da literatura

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

Até meados dos anos 30, Júlio Diniz e Eça de Queiroz foram os autores portugueses mais adaptados pelo cinema, sobretudo por realizadores estrangeiros

trabalhando em Portugal. Nos anos 40, em pleno consulado do "nacionalista-modernista" António Ferro, Leitão de Barros adapta *Amor de perdição*, de Camilo, já filmado em 1921 por Georges Pallu. José Régio e a *Presença* influenciam de perto a cinematografia de Oliveira nos anos 50 e em 1962 Régio é ainda consultor do cineasta em *Acto da Primavera*.

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

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

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

Eduardo Lourenço *maître à penser*

6. A constelação de problemáticas lourencianas não esgota, porém, o universo temático da "escola portuguesa": muito depois da experiência do *Grupo Zero* a que se associaram cineastas como Seixas Santos e Solveig Nordlund, Pedro Costa viria a abrir o campo a outro tipo de cinema radical, quer do ponto de vista das opções estéticas, quer do ponto de vista *político*, interessando-se por personagens que vivem nas franjas da sociedade (imigrantes pobres, desempregados, pequenos traficantes, jovens inactivos e marginais), literalmente remetidos à condição de *zombies* e subsistindo mal entre vida e morte. Jacques Rancière (2011) escreveu

sobre este perfil da obra de Costa, que viria a influenciar fortemente a geração mais jovem de realizadores portugueses.

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

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

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

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

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

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

O presente e o futuro

ACHAMO-NOS ASSIM, recorrentemente, em Portugal, a meio de um combate por "uma certa ideia de cinema" — por vezes transformada em nevoento *ritornello* — contra uma série de moinhos de vento que nunca conhecemos por cá: o cinema-espectáculo dominante do *main stream e* a sua tecno-cultura; a imparável reprodução fílmica do romance do séc. XIX (de que já em 2003 se queixava Greenaway); as vulgatas neo-aristotélicas e seus princípios, meios e fins. Tarefa árdua, a um tempo filosófica e mística, reservada a quem sabe levá-la a bom termo por se ter apropriado das "boas" *teknai* (artes, técnicas) cinematográficas. Trata-se de procurar e revelar, figurando-a, a realidade do mundo, fugindo à tentação de ficcionar para efeitos de entretenimento; e neste gesto de rejeição vai-se a narratividade do cinema "clássico", o seu sistema de convenções, a sua gramática. Consumado (num dos seus possíveis graus) esse *imenso adeus*, a tentativa de reencontro com o mundo real (e com a sua densidade ontológica) só é fazível por um trabalho técnico de figuração; mas figurar — no sentido de *dar figura a*, e que devíamos reaprender a usar como verbo: eu figuro, ele figura… — é necessariamente artificioso e depende do que o cinema sabe poder fazer.

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

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

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

Não precipitarei, porém, conclusões: é difícil garantir que a mais recente geração de cineastas portugueses, a daqueles que entraram no mundo do cinema desde o dealbar do séc. XXI, romperá de facto com os enredos ideológicos e estéticos que marcaram — observemos retrospectivamente a paisagem — a "*School of Reis*", a "escola portuguesa" e o "novo cinema". Decerto, esta nova geração tem razões para se considerar a si mesma mais livre da influência de *mestres* e *scolastres*: atenta ao que surge no mundo à margem do *mainstream* ou no *mainstream artie*, poderá fazer-se valer no actual *world cinema*, onde as cinematografias nacionais tendem a

esbater-se a favor de equipas criativas e técnicas que se constituem, via afinidades electivas, nas gerações pós-Erasmus e nas mostras, colóquios e festivais internacionais. Alguns dos seus membros têm como principal referência o cinema *queer*, simpatizam com lutas minoritárias contemporâneas ou com os *comités invisíveis*, herdeiros tardios da antiga *internacional situacionista* de Guy Debord.

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

Maria Fernanda de Abreu chamou para epígrafe do seu texto introdutório à tradução do *Dom Quixote* por Miguel Serras Pereira (2005), onde inventaria o relacionamento da literatura portuguesa com o fidalgo de Cervantes desde António José da Silva, Nicolau Tolentino e Garrett até Miguel Torga, José Cardoso Pires, Saramago e António Lobo Antunes, uma passagem de Eduardo Lourenço em «Portugal – identidade e imagem» (1988) sobre o quixotismo português. Pedindo-lhe boleia, também eu aqui recordo essa passagem porque ela me parece aplicar-se com rigor, ontem como hoje, a quem por cá realiza e produz filmes:

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

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

No micro-universo do cinema português, particularmente vulnerável às crises de financiamento, os primeiros 20 anos posteriores ao 25 de Abril são já uma época remota para os mais jovens. Mas também estes sabem, por alguma experiência própria, que as normas e condições para a obtenção de subsídios que lhes permitem filmar não pararão de gerar sucessivas batalhas e que continua a não se antever, nesta matéria, uma paz durável. Por tudo isto, vai talvez concretizar-se a profecia de Bresson (1975): "O futuro do cinematógrafo pertence a uma raça nova de jovens solitários que filmarão gastando nos filmes até ao seu último cêntimo e sem concessões às rotinas materiais do ofício".

Tal profecia materializa-se, nos últimos anos, na proliferação de "filmes de festival", amiúde curtas-metragens expandidas, pela sua lentidão, para durações maiores. Salvo excepção, tais filmes não obtêm distribuição/exibição comercial e

são produzidos por pequenas empresas que dependem dos subsídios de Estado a fundo perdido, em condições de sub-financiamento apesar de eventuais parcerias de co-produção. Deste modo precário se viabiliza a profissionalização de novos cineastas. ■

Notas

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

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

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

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

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

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

HOJE A IMPRENSA redescobre António Reis, os seus poemas são reeditados e restauram-se os filmes que fez com Margarida Cordeiro. De espaço a espaço surgem homenagens tardias, acordadas de uma longa letargia e procuram-se em bibliotecas e alfarrabistas os livros que lhe foram dedicados. Relevante para a manutenção da memória viva do seu trabalho foi o blogue que António Nunes da Costa Neves criou e alimentou. Aqui, reeditamos a entrevista com o casal de cineastas publicada na edição de 14 de Maio de 1985 do *Diário de Lisboa*, pp. 6-7, por ocasião da estreia de *Ana* no Fórum Picoas. Foram seus autores João Maria Mendes (na altura chefe de redacção do jornal) e Jorge Leitão Ramos (então crítico de cinema do mesmo jornal). O primeiro parágrafo do texto que segue resume as sínteses de primeira página e de abertura da entrevista. A partir do segundo parágrafo, a transcrição é fiel ao texto então publicado, apenas se corrigindo as gralhas tipográficas. Ei-lo:

> *Jaime*, *Trás-os-Montes* e agora, estreado com bastante atraso em Portugal, *Ana*: uma cinematografia poderosíssima e profundamente portuguesa, que faz emergir um casal de cineastas tomado de um amor louco pelo cinema e pelo mundo que filma, pelas atmosferas que cria. António Reis e Margarida Cordeiro, geralmente pouco propensos a conceder entrevistas, são os nossos convidados de hoje à *Mesa DL*. Este é o relato de uma conversa sobre uma obsessão: um casal de cineastas explica a um jornalista e a um crítico de cinema que não pode deixar de fazer o que faz, e porque se tornou radical na defesa do seu próprio trabalho.
>
> Afastado o gravador de som para que ele não condicionasse qualquer movimento da conversa, reduzida deliberadamente a tomada de notas a meia dúzia de palavras dispersas e meramente alusivas, o texto desta entrevista é

ordenado apenas pelas associações da memória. Extractos do diálogo regressam, chamando uns pelos outros dada a sua cumplicidade, para serem escritos. Assim foi feita esta entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro, realizadores de cinema, autores de *Ana*, agora em exibição num auditório do Forum das Picoas, e de *Trás-os-Montes*. *Ana* será um filme destinado a marcar a cinematografia contemporânea, mas não nos referimos, aqui, a ele, numa perspectiva crítica (esse trabalho já foi feito nestas páginas: ver a crítica de Jorge Leitão Ramos no *DL* de 9 de Maio).

O que começa por emergir da memória dessa conversa de três horas com os seus autores é o obstinado rigor da preparação e realização do filme: planos, sequências, enquadramentos previstos com meses, anos por vezes, de antecedência em relação às filmagens. Dias esperando, com toda a equipa suspensa algures no Nordeste transmontano, determinada luz sobre determinada paisagem. Lojas devassadas em busca de certa seda porque ela quebra e cai melhor, perante a câmara, do que o cetim. Folhas secas de castanheiro ou uma arca de micas preciosamente conservadas e depois transportadas até ao preciso terreno, ao exacto ângulo, aos únicos poucos segundos em que deviam entrar em cena. Articulações cromáticas estudadas até à exaustão, ruídos naturais registados e trabalhados como complexas sinfonias pelo prazer de criar, primeiro, mas também na esperança do espectador ideal capaz de ser cúmplice desse trabalho, adivinhando-o e fruindo-o até à derradeira minúcia. Haverá — crêem os dois cineastas — quem pela vibração, intensidade e contornos do som distinguirá no filme os ventos lunares, puras deslocações das massas de ar no espaço, daqueles outros que arrancam a vegetação à terra. Haverá quem distinga os insectos nocturnos dos diurnos…

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

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

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

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

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

O esplendor da obra

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

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

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

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

Compulsão

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

— Fazer cinema é para nós um objecto de desejo e o que nos move é compulsivo, não podemos fazer outra coisa, é impossível fugirmos-lhe, e neste

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

— Por outro lado o cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes, resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas. Não é literalmente, claro: há filmes mudos em que o som parece irromper, explodir. Eles estão densamente povoados de sons... O Cinema que fazemos é também uma experiência radicalmente individual; construímo-lo, sem dúvida, a partir da nossa viagem interior. Ele destina-se à comunidade, sim, mas nós cremos que se faz tanto mais para a comunidade quanto mais se é radicalmente individual — é esse o percurso próprio da arte. Por tudo isso, nós sobretudo gerimos intensidades, definimo-nos como cúmplices e íntimos nessa actividade compulsiva, é como se partilhássemos um segredo poderosíssimo...

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

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

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

Intimismo

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

Sobre o que compõe o real: "tudo", dizem eles. Sobre a não necessidade de uma *história* nos filmes: Margarida Cordeiro insiste em que o cinema não tem de ser narrativo, embora ela própria pudesse desejar fazer um filme com base num romance, por exemplo *Madame Bovary*. Sobre a inexistência de um cinema *urbano* em Portugal: António Reis diz-nos que não existe um cinema que nos fale das cidades enquanto monumentos, história, factos de civilização, e revela-nos que poderia desejar fazer um filme sobre o Porto. Em ambos os casos, porém, o olhar e a escuta seriam os do seu cinema: não-narrativos, não-sociológicos...

Ana foi feito ao longo de seis anos. Eles percorreram 80 mil quilómetros para o levarem a cabo. O filme custou cerca de 15 mil contos [75 mil €, n.a., 2016], metade ou menos do preço corrente de uma produção equivalente, quando o

terminaram. Realizadores, argumentistas, autores dos diálogos e de parte dos outros textos do filme, figurinistas, cenaristas, António Reis e Margarida Cordeiro — sobretudo ele — mergulharam a fundo nas tarefas de produção, porque isso faz parte da sua aposta, mas também dado o reduzido orçamento com que trabalharam.

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

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

— Passa-se connosco exactamente o inverso disso: nós somos pessoas profundamente preocupadas com o País, com o que lhe está a acontecer. É nesse sentido que deve ler-se a nossa paixão e preocupação por Trás-os-Montes, alvo de todas as destruições e de todo o desprezo possíveis, mas por onde passou o que de melhor a Europa teve — o que continua a perceber-se, de modo subterrâneo, nos seus povos e lugares. Mas a calamitosa destruição e o desprezo a que é votada Trás-os-Montes levarão a coisas como esta: os nossos políticos actuais ainda virão a precisar de filmes como *Ana* para poderem saber em nome de que país, de que passado, de que povos falam.

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

Nota

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

Anexo 2: Quatro filmes portugueses

> "Entender o cinema como arte [é] aprender a ser um espectador que experimenta as emoções da própria criação."
>
> Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma*

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

Cada um deles transporta consigo uma determinada marca, uma determinada inscrição na história recente do cinema que se faz, hoje, em Portugal. Em todos os casos, trata-se de obras que fizeram o seu percurso por festivais ou mostras internacionais, festivais hoje em parte dominados por uma nova cultura em que a produção cinematográfica adoptou uma postura do tipo *Do it yourself*, cultura que é igualmente pós-feminista, pós-*queer*, neo-transcendental e ávida de sagrado, o que não os beneficiou a todos. Mas foram, todos eles e por diferentes razões, alvo de recepção crítica muito favorável em nichos de cinefilia europeus e/ou americanos. Outros filmes se fizeram e farão depois. Como sublinhei desde a *apresentação* dos presentes textos, estes têm a marca da sua datação: não é possível actualizar infinitamente exemplos.

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

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

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

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

> "...Hace años yo traté de librar-me de él y passé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero eses juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página".
>
> J. L. Borges, *El hacedor*, 1960

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

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

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

Dois *bachelors*

Resumamos o enredo de *A vida invisível*: Hugo (Filipe Duarte), funcionário ministerial à beira dos 40 anos, passa a vida a pedir a aprovação de António, 65 anos (João Perry), seu superior hierárquico no trabalho. António é para ele uma figura tutelar, um *bachelor* que o acolhe mas o avisa de que os seus encontros não vão durar sempre: teme não sobreviver à cirurgia para que o convocam. É operado e morre dias depois no hospital. Antes de morrer torna o jovem amigo seu herdeiro informal, pedindo-lhe que dê destino à casa que vai deixar. A perda do amigo acentua o *mal de vivre* de Hugo, saturnino e depressivo, que se encerra em interiores — no ministério, em casa — fugindo à luz e à vida. Em casa de António encontra uns velhos filmes feitos em película de 8 mm que se tornam na sua obsessão. E nesta nova orfandade recorda Adriana (Maria João Pinho), que amou anos antes; ela insistia para que ele vendesse o apartamento cujas portadas e estores nunca abria e escolhesse viver entre vivos e não entre mortos. Mas a relação entre eles acabou — Hugo não soube optar pelo que Adriana lhe pedia. *A vida invisível* é um "filme de câmara" — como se diz da música de câmara — sobre os dois *bachelors*, grandes solitários e duplos um do outro, e sobre a pouco provável ressurreição de uma paixão antiga que poderia alterar a trajectória de Hugo mas apenas o revisita para dele se reafastar. Adriana representa um passado que hesita em repotenciar-se e acaba por não se tornar acto.

Em pano de fundo do enredo está em curso a reestruturação dos serviços onde Hugo e António trabalharam, ministério com vista para um Terreiro do Paço quase sempre crepuscular e em obras de requalificação (filmagens de 2010). Essas obras e a reorganização do ministério duplicam metaforicamente a *transição* e a crise que Hugo vive: no fim do filme a praça rejuvenesce repavimentada, mas a mudança

nos serviços atinge o protagonista como um acrescento às perdas de António e Adriana. Quanto às imagens em 8 mm, são paisagens de *finisterræ* tornadas quase abstractas pelo grão e pela saturação da cor. Foram cedidas ao realizador por Julie Brook e as suas aparições são um filme dentro do filme, um inesperado suplemento de ser. Para Hugo são mensagens encriptadas e indecifráveis que António lhe quis deixar.

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

A *voice over* e a sua personagem

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

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

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

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

> "No hospital (...) vi a câmara numa sala que não conhecia. Pela janela viam-se árvores contra um mar violento. Virei a câmara para os ramos que se agitavam no vento. A minha excitação vinha de qualquer coisa que tinha vislumbrado mas a que só tinha

> acesso através da qualidade material do que a câmara via. O que vi pertencia mais a um campo de sugestões do que a uma afirmação. Senti que desejava filmar um filme secreto a par do que estava realmente a fazer. Na montagem, os planos pertencentes a este outro filme pareceram afirmar-se, abrindo novas possibilidades e ideias que ganhavam forma".

Esse "campo de sugestões" acaba por marcar todo o filme, seus diálogos e enredo, abrindo um território entre consciente e inconsciente que atinge todos os enunciados imagéticos e verbais e que dá à obra as tonalidades e a vagueza deliberada de um sonho diurno, de uma *rêverie*. Teria razão Calderon, *la vida es sueño*. Ou Ingmar Bergman, para quem um filme, se não é um documentário, é um sonho. O que Hugo recorda de si mesmo, de António e de Adriana, tempo depois do que se passou, é uma *rêverie* que dá identidade a toda a obra. Vítor Gonçalves optou pelo *intervalo* entre o que Hugo viveu e o que quis viver ou pensa ter vivido — é nesse intervalo que reside a *rêverie* e é nesse espaço que *A vida invisível* é construído. Um tal "campo de sugestões" é decisivo para a força que a obra consigo transporta. Ora, para o inconsciente o tempo não existe; para a parte inconsciente da *rêverie* de Hugo, portanto, o tempo não existe. Existem, sim, associações directas entre traumas, aparições que se enfrentam sem intermediações (como atrás escrevi a propósito de *Inland Empire* de David Lynch).

Rêverie

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

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

O filme é, também, um exercício sobre a relação do protagonista com o território de penumbra onde se move, feito de regressos aos mesmos enquadramentos e de lentos movimentos de câmara nos espaços do seu confinamento. O interior do ministério e o que dele se vê da praça em obras, a exígua paisagem de prédios atrás do edifício, os interiores e exteriores do hospital, o apartamento de Hugo, o hotel onde Adriana pernoita, terão demorado tempo a tornar-se espaços fílmicos, *figuras* do filme. Mas todos estes lugares têm, no filme, um sabor a-tópico: esboça-se neles uma inquietante estranheza, um *pathos* domesticado pela contenção. O filme fecha outros mundos no seu mundo. E a vontade de controlo do realizador sobre a imagem está patente nos enquadramentos e *mises en scène* mais trabalhadas, como no picado vertical e algo escheriano sobre o vão de umas escadas onde Hugo

persegue discretamente António que, um par de lances abaixo, vai perdendo papéis como quem se despede da vida. Um filho que quer ver, mas não ser visto, segue um pai que está a desaparecer: pulsão escópica vivida, poço abaixo, até ao fim. Esse plano é o conteúdo manifesto de um sonho de Hugo: dissolve-se depois sobre a cortina do escritório onde ele adormeceu.

A *rêveries* não se fazem perguntas sobre minúcias de *plot* — elas ficam sem resposta. É a esta luz que devem ser vistas questões de *script* que a realização ignorou, alheando-se dos protocolos a que um namoro com a verosimilhança obrigaria. Exemplos: 1 - Nos hospitais não se visitam internados à uma e meia da manhã, mas é essa a hora a que Hugo vai saber do amigo e conversa com uma estranhamente disponível enfermeira de serviço (Susana Arrais). 2 - A enfermeira sabe que António não tem família e que deu ao hospital o contacto de Hugo como pessoa mais próxima de si, mas é no ministério e por um colega que Hugo sabe que António morreu. 3 – António, internado, ignora como passar a procuração que tornará Hugo seu testamentário, mas um quadro da administração pública como ele saberia que bastaria chamar um notário ao hospital. 4 - No fim do filme, a reestruturação dos serviços atinge Hugo e ele é "despedido"; mas não há despedimentos, pelo menos deste modo, de funcionários públicos qualificados como ele parece ser: tê-lo-iam transferido, posto "na prateleira" ou num qualquer programa de mobilidade. Ou seja: o realizador desafiou a plausibilidade realista e mergulhou numa lógica onírica feita de desvios, lógica onde sempre coabitam pequenas incoerências e contradições — a rede de significados não depende da conexão dos signos: desafia-a e ultrapassa-a. O realizador construiu uma história estacada no verosímil mas ao mesmo tempo fartou-se dessas estacas como se os novos sentidos que a obra foi adquirindo e a lógica da *rêverie* as desprezassem.

Verosimilhança

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

A chave da questão da verosimilhança está talvez no picado vertical atrás referido — o plano do sonho de Hugo: aquelas escadas não são as do prédio de António (essas têm um elevador) nem as do ministério (que pertencem a outro *design* de interiores). Que escadas são então aquelas, que os dois homens frequentam? São escadas *sonhadas*. À anacronia soma-se, assim, alguma a-topia. Vítor Gonçalves diz ter horror ao naturalismo, o que significa que a coerência interna do que filma e monta não obedece a qualquer realismo. Talvez por isso, essas escadas dão oniricamente para uma velha cozinha abandonada que se abre para um qualquer exterior que não vemos e onde a luz queima. Terá sido por ali que António saiu, mas não o vemos sair. Hugo e a câmara fogem uma vez mais à luz exterior, apenas a entrevendo no vidro fosco de uma janela fechada.

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

A mesma *rêverie* melancólica constrói as outras *dramatis personæ*, figuras sobretudo evanescentes: Adriana é uma personagem solar que chama a si a luz do

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

O mesmo se passa com António, duplo mais velho de Hugo e personagem tão isolado e singular quanto ele. Quando do hospital telefona a Hugo para lhe pedir que dê destino à casa, refere-se a móveis, a fotografias e aos *brincos e pulseiras de sua mãe*. Será de facto um velho *bachelor*, será viúvo? Terá vivido sempre em casa dos pais, ficou lá depois da morte destes? Não há referência a alguém com quem tenha vivido a não ser a essa mãe, seus brincos e pulseiras — *fétiches* de infância. Não é um personagem real, é um seu fantasma; mas o olhar da câmara substitui, aqui, a *rêverie* de Hugo: este está obviamente ausente da cena. No telefonema que faz a Hugo, António não se refere a quaisquer 8 mm que tencione deixar-lhe: a descoberta destes por Hugo é, assim, acidental, não resulta de uma intenção do seu mentor. Mas é nesses 8 mm que Hugo verá metaforicamente a sua longa viagem à procura de Adriana (alusão à frase com que Bresson fechou o seu *Pickpocket*: "Jeanne, que estranho caminho tive de percorrer para chegar até ti…"?) e neles lerá, como num oráculo, que não voltará a vê-la. Os 8 mm são cartas de Tarot que Hugo não sabe ler: uma charada. De novo, o realizador força o ininteligível a tornar-se objecto interpretável — mas, como uma vez sublinhou Miguel Tamen, só numa sociedade de amigos tal hermenêutica é partilhável. Disse-o também, a seu modo, António Reis (v. entrevista em anexos finais):

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

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

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

Uma rapariga no Verão surpreendeu, em 1986, quem o pôde ver (o filme não passou no circuito comercial, apesar de estreado no festival de Berlim e de seleccionado pelo de Roterdão). Por um lado, prescindia da dramaturgia e da narratividade do cinema clássico e propunha-se ser um *Hamlet* que já não precisava de Shakespeare, pondo de lado quase toda a trama mas mantendo a paixão pelas personagens que a viviam e que, devido a esse apagamento da trama, ganhavam um perfil mais espesso e misterioso. Neste aspecto, o filme estava muito perto do cinema moderno que prescindira do *plot* e propunha personagens que quase o dispensam: mais opacos, habitados por uma vida interior dificilmente

comunicável a não ser pela intensidade do olhar da câmara sobre os seus silêncios e o pouco que diziam, como em Antonioni.

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

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

...mas sem a trama de amor contrariado (um sucedâneo do *Romeu e Julieta*) interpretada por Natalie Wood e Warren Beatty a partir do *script* de William Inge. Este apagamento quase total da trama narrativa, o seu eclipse, era compensado, em *Uma rapariga no Verão*, pela metamorfose das "grandes histórias que o cinema tanto filmou" em material que invade o *mini-plot*: as histórias que o pai de Isabel (José, José Manuel Mendes) inventa para a rádio, o monólogo do caçador (João Perry) que evoca num bar as suas aventurosas memórias da África colonial. Essas personagens produzem ficções ou memórias comparáveis às de *King Kong* ou de *African Queen*, histórias "peripatéticas" no sentido platónico, mas que o realizador já só utilizará como palavras, nunca as filmando (ou seja, nunca produzindo imagens que as figurem, só a oralidade as trazendo para o ecrã). Esse procedimento de elisão e reciclagem das "grandes histórias sem imagens" põe em evidência o que delas resta como valor poético, invocativo ou medusante, mas sem as usar como material fílmico no sentido figurativo. Como na antiga tragédia, tais histórias não chegam ao palco senão como narrativas verbais contadas por mensageiros.

Grandes histórias que o cinema tanto filmou

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

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

Quem ouve a música de Andrew Poppy no filme de 1986, percebe quanto o realizador lhe confiou a tarefa de exprimir a vida interior de Isabel e de Diogo: a música do filme foi, assim, encarregada de produzir, num registo autónomo que inventasse uma relação não-tautológica e não-redundante com as imagens, os sentidos e emoções que os personagens consigo transportavam. Mas a importância da relação da banda sonora com as imagens não se confina ao trabalho de Poppy: o som de um jacto que nunca se vê mas sobrevoa diversas cenas herda de Godard e

dos seus sons e ruídos artificiosamente usados como diegéticos. O mesmo se dirá do som do estúdio de rádio onde Diogo grava os seus programas, ao qual é atribuído um valor de distorção expressionista.

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

Restos surreais e de Jacques Démy

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

Em *A vida invisível* como em *Uma rapariga no Verão*, Vítor Gonçalves, cineasta "moderno", prescindiu das peripécias do cinema clássico preferindo-lhes um *cinema di poesia* que não abdica da narrativa, como Pasolini em seu tempo desejou. Desalfandegar radicalmente *A vida invisível* da verosimilhança clássica, desembaraçando-o das "questões de *script*" tê-lo-ia talvez ajudado a ser melhor o que é — um filme cuja complexidade narrativa se dissolve, tornada supletiva, na superfície do que nele se vê: não é a intricação dos passados que ali interessa; é, sim, o *transfert* entre Hugo e António e a morte deste, a reaproximação falhada de Hugo e Adriana, a irrupção dos misteriosos 8 mm, as indecisões que impedem o protagonista de se pensar a si mesmo, a sua decisão final de largar a casa — tudo coisas subsumíveis no mesmo "presente" ou que, mais precisamente, estão ligadas entre si fora do tempo. Devido a essa decisão final de se desfazer da casa, o filme é também sobre a esperança e a condenação a iniciar, tarde, outra vida. Na última cena, Hugo está sozinho no apartamento vazio mas finalmente há luz nele, luz que nunca ali tínhamos visto: ele abriu as portadas! E a seguir ao *still* final o ecrã vai a branco, não a negro. Quem forçou Hugo e Vítor Gonçalves a aceitar essa luz? Adriana, regressada de um tempo perdido? Não sabemos. Mas, ao despedir-se, o filme ganha um travo inesperadamente optimista.

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

> "Más allá del azar y de la muerte / Duran, y cada qual tiene su historia, / Pero todo esse ocurre en esa suerte / De cuarta dimensión, que es la memoria /(...)/ Y no comprendo cómo el tiempo pasa,/ Yo, que soy tiempo y sangre y agonía"
>
> J. L. Borges, *El hacedor*, 1960

A QUE PREÇO SE SOBREVIVE, hoje, a 20 anos de infecção pelo vírus da sida, e depois pelo da hepatite C ? Como se vive nos regimes de exclusão a que a doença nos confina? O que nos faz, nestas circunstâncias extremas, ter ainda projectos de futuro partilháveis e força para os pôr em prática, enquanto cedemos espaço a uma nova meditação, *nel mezzo del cammin di nostra vita*, como dizia Dante a abrir a

Divina Comédia, sobre o que possam ser a vida e a morte? Como passamos a responder às questões básicas que pomos à nossa existência — que fazemos nela, por quê, como e para quê? São tópicos também propostos pelo Bruce Chatwin de *O que faço eu aqui*. E é esse o núcleo duro das reflexões com que *E agora? Lembra-me*, de Joaquim Pinto (n. 1957), nos confronta. Sobretudo porque também Joaquim poderia, como Dante logo no seu segundo verso, dizer-nos: *mi ritrovai per una selva oscura*. O filme de Joaquim Pinto — outro realizador vindo da Escola de Cinema, onde entrou pela mão de João César Monteiro e de onde saiu formado em imagem e som — é o mais relevante "biópico" (*biographical picture*) auto-etnográfico realizado por um cineasta português. Experiência diarística acoplada a um arquivo — uma arca — de memórias pessoais e colectivas, o filme é deliberadamente auto-centrado, envolve uma invulgar exposição pessoal e é narrado, ao longo dos seus 164 minutos, pela *voice over* do autor (mais uma *voice over* decisivamente estruturante, como em *A vida invisível* de Vítor Gonçalves ou em *The River* de Renoir; mas aqui autor e narrador coincidem na enunciação). E satisfaz, decerto, todas características da auto-etnografia cinematográfica tal como Catherine Russell as descreve no seu *Autoethnography, Journeys of the Self:*

Ensaio auto-etnográfico

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

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

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

> "Lidar com a doença lançou-me para um território novo; lutas que envolvem interesses económicos, governos, investigadores e indústria farmacêutica. E também grupos e activistas que deram literalmente a vida por mim. Estou vivo porque tive a sorte de não estar só. Neste processo fui obrigado a repensar valores e prioridades, a analisar de forma crítica os conceitos de doença e de saúde, a relação entre o poder e a medicina, e a identificar, também na pele, os modos de tratamento dado ou infligido aos indivíduos que constituem os limites do grupo social. Ao abordar territórios desconhecidos onde os saberes são postos em causa a cada pequeno avanço (e recuo), a relação entre o eu e o todo foi-se modificando e a intuição ganhou cada vez mais espaço como forma de apreender a realidade".

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

Como filmaram

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

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

Logo no início do filme, o realizador-protagonista diz que os médicos lhe pedem que mantenha o optimismo e por isso começa por um sorriso: o ecrã é invadido pela radiografia da sua dentadura, que se ri espectralmente para o espectador, sobreposta a uma estrada crepuscular por onde a carrinha de Joaquim e Nuno avança. Aquele sorriso *on the road*, que já não é o de Kerouac e está ameaçado de morte, marcará todo o filme.

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

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

Não vou discutir se o filme é um documentário (embora os festivais o tenham recebido como tal), por considerar que a distinção corrente entre documentário e ficção está mal fundada, como já argumentei atrás. O que aqui interessa é que Joaquim é um coleccionador obsessivo de dados, factos, estatísticas, descobertas científicas, imagens e sons, e que tratou todo esse material como um arquivo heteróclito onde tentou pôr ordem para lhe dar sentido. Dos super-8 da sua

infância a fotos pessoais e ao seu álbum de família, de *found footage* a imagens de livros e revistas, tudo neste filme é reciclado, encontra usabilidade e ressuscita como signo. É um caso de sistemática *remediatização*, diriam Bolter e Grusin.

A arca do passado

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

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

Mas o principal mérito do filme é o de abordar em profundidade, a partir de duas histórias de vida, aquilo a que Alain Touraine chamou, em 2005, uma "sociologia do sujeito", descrevendo-a como a única sociologia capaz de reflectir sobre o estado a que fizemos chegar a vida individual e colectiva nas nossas sociedades — *sociedades de risco*, como já Ulrich Beck lhes chamou em 1986. Creio que a maioria dos espectadores cedo deixa de estar atenta à homosexualidade dos protagonistas e passa a vê-los como duas pessoas envolvidas numa épica de sobrevivência — duas pessoas que vivem e lutam juntas numa guerra sem fim à vista. É talvez essa a aventura mais forte aqui proposta pela estratégia auto-etnográfica: a viagem desde a extrema singularidade de uma experiência de vida (um *Lebenswelt* pessoal) até um diálogo com outros grupos de pertença e daí até à proposta daquilo em que pode consistir uma mundivivência partilhada. Esse caminho — um *holzweg*, um trilho de floresta pouco frequentado — faz-se do particular para o geral, alarga a dimensão de um singular-universal e mantém até ao fim a oferta de empatia.

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

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

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

> "O tempo é para nós um problema, um temeroso e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança. Lemos no *Timeu* de Platão que o tempo é uma imagem móvel da eternidade; mas isso é apenas um acorde que a ninguém distrai da convicção de que a eternidade é uma imagem feita com substância de tempo".

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

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

Mas é o "presente", o dia-a-dia "actual", que estrutura o filme e o faz evoluir da anamnese hedonista para o peso progressivamente maior de uma síncrese entre espiritualismo e preocupação com o destino do mundo: num dos desfechos do filme, diz a *voice over* que sofremos de "um delírio do crescimento infinito", que estamos nas mãos de "cientistas que brincam aos deuses" e que, "quando voltarmos ao pó, a vida respirará de alívio". Há traços de Apocalipse neste discurso. E nas dobras desta odisseia a Bíblia irá ganhando importância para a *voice over* que estrutura o filme porque Nuno, crente, a lê por conta própria, desinteressando-se das homilias dominicais na igreja da aldeia e insistindo com Joaquim para que a leia também e nela aprenda. É neste voo razante, que evoca de longe o drama de Jean Barois, que Agostinho de Hipona e Francisco de Holanda se tornam lastros, reorientando a enunciação do autor para os seus diversos finais. Gravações de som do *Evangelho segundo João* com Luís Miguel Cintra, um dos trabalhos recentes de Joaquim, sublinham essa reorientação, a par do som do batimento cardíaco de Magdalena Montezuma no *Der Rosenkönig* de Schroeter, feito em 1986 — a actriz que viria a morrer pouco depois.

De que é feito esse "presente" que estrutura o filme? Regressados dos Açores, onde deixaram para trás um projecto de reflorestação, Joaquim e Nuno compraram no continente três hectares de terra onde trabalham todos os dias, acompanhados pelos seus cães Rufus, Bambi, Cookie e Zorra. Boa parte do filme ocupa-se do terreno, das árvores que Nuno nele planta, da agricultura que nele experimentam. E do dia-a-dia de ambos na casa da aldeia, regularmente interrompido, para Joaquim, por idas a Madrid, para a monitorização clínica dos tratamentos experimentais. Datando esse presente, a televisão mostra gregos manifestando-se

em Atenas contra a austeridade ou um artista turco condenado em tribunal porque desrespeitou o Corão; e multiplicam-se no filme as referências à "crise" que cresceu desde 2008 como mais uma epidemia. Tudo isso enquanto Joaquim recebe de uma amiga uma embalagem de opióides sintéticos contra as dores ou Nuno lhe injecta Interferon e o ajuda a jantar.

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

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

ADN e memórias

> "Esta coisa a que chamamos Joaquim, feita de ADN e de memórias, (...) sente, enumera e agradece. Agradece ter conhecido o Nuno, agradece ter encontrado o Rufus (...). Agradece aos amigos que partiram e aos que permanecem. Agradece ao Pai".

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

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

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

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

> "Duermen del otro lado de las puertas / Aquellos que por obra de los sueños /
> Son en la sombra visionarios dueños / Del vasto ayer y de las cosas muertas"
>
> J. L. Borges, *El hacedor*, 1960

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

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

Um matrimónio convencional entre jovens colonos ricos, na África portuguesa de 1960, é perturbado por uma nova paixão da mulher, Aurora — disrupção do equilíbrio inicial — que, apesar de grávida, se liga a um aventureiro, Ventura, e vive com ele uma relação que a levará a tentar fugir com ele. A fuga falha porque Aurora mata um amigo comum do marido e do amante para proteger este último e em seguida dá à luz no mato, entregando-se ao cuidado de nativas, enquanto Ventura desiste da fuga e manda chamar o marido — reposição brutal do equilíbrio inicial. Aurora regressa ao leito nupcial com uma filha nos braços e Ventura é salvo pelo falso comunicado de um movimento de libertação que reclama para si a execução do morto — uma mentira salvífica, que os inocenta, a Aurora e a ele; mas a sua aventura correu mal e acaba. Aurora e Ventura põem termo à sua relação numa dolorosa troca de correspondência e não mais se vêem. Cinquenta anos depois, na Lisboa de 2010, sentindo-se morrer, Aurora tenta rever o antigo amante para dele se despedir mas tudo falha outra vez — ele não chega a tempo a esse reencontro. Mas esse falhanço leva-o a invocar compulsivamente a ligação passada, quebrando o seu segredo e transformando-o em romance.

O *Out of Africa* de Sydney Pollack, 1985

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

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

O filme abre com um prólogo em 16mm, passado no tempo do mapa cor-de-rosa, onde um explorador, viúvo inconsolável e versão livre de Capelo ou Ivens, é perseguido pelo fantasma da esposa e acaba por se lhe juntar, entrando por um rio onde um herzoguiano crocodilo o devora, enquanto os seus batedores e carregadores africanos se põem a dançar, celebrando o seu passamento num inesperado ritual. Terá o réptil passado a viver possuído pelo espírito do morto, assombrando como um espectro as personagens das duas seguintes partes do filme? Mais tarde, o marido da jovem Aurora oferecer-lhe-á um crocodilo bebé que se tornará numa quase mascote e que invoca o "triste e melancólico" réptil do prólogo. Embora o animal não desempenhe, no filme, senão o vago papel de um MacGuffin hitchcockiano, tem uma função narrativa precisa: é ele que, fugindo da casa de Aurora para a de Ventura, propicia a ligação entre os dois.

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

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

À beira da morte, Aurora pede a Pilar que encontre um Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), de quem, só depois o saberemos, se despediu para sempre há uma eternidade, mas que quer rever uma derradeira vez. Num último delírio, diz a Santa que vá a casa tratar do crocodilo — não vá ele comer "um dedo" (leia-se no "dedo" o que se quiser) ao seu velho ex-amante. Na mente de Aurora, o passado morto ressuscitou e invade o presente que se esvai.

Pilar encontra o desconhecido abandonado num lar do Cacém, mas ambos chegam tarde ao hospital — Aurora já morreu. Depois do funeral, de regresso ao lar, Pilar sugere que tomem um café no centro comercial da "selva" *camp* e o homem faz ali, falando de Aurora, a declaração que abre a segunda metade do filme: "Ela tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu", gémea da frase de abertura de Blixen no *Out of Africa:* "I had a farm in Africa, at the foot of the Ngong Hills". De

I had a farm in Africa

um grande plano de Ventura "nos nossos dias" passamos para outro de Aurora na África portuguesa de 50 anos antes, onde ficaremos até ao fim do filme, acompanhados pela *voice over* do narrador: do *Paraíso Perdido* passámos ao *Paraíso* ficcional de antes da irreparável perda, onde Aurora vive o seu episódio de paixão, e *Tabu* transforma-se num filme sobre a memória e o tempo, seus pesadelos e fantasmas. É também um filme sobre coisas desaparecidas: a personagem e a África colonial.

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

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

A segunda metade do filme, *Paraíso*, filmada em 16 mm no Gurué moçambicano, ocupa-se da Aurora de 1960-1961 (agora Ana Moreira) e evoca a ligação entre a então jovem senhora, rica herdeira de uma plantação de chá e que está grávida do marido, e Gianluca (agora Carloto Cotta), então anódino aventureiro e baterista de banda musical. Tudo se passa na fazenda próxima do imaginário monte Tabu. Quando, nessa segunda parte (num mudo tecnicamente pouco mudo: não há diálogos, mas há a *voice over* do narrador e música), Miguel Gomes filma a vida insustentavelmente leve dos brancos no seu paraíso, põe-os a andar de bicicleta em estradões secundários como o triângulo amoroso de *Jules et Jim*. Quando filma a felicidade dos amantes no seu *misbehaviour*, põe-os a caminhar, apressados, entre árvores num campo acidentado, como o casal derivante e a caminho da sua perda em *Pierrot le fou*. Mais que citações, são talvez apropriações pessoais de uma *ekphrasis* inter-cinemática, de um modo de fazer característico dos primeiros anos daquela *nouvelle vague*.

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

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

Em *Tabu*, ele evita a abordagem política do colonialismo, vendo neste uma oportunidade para evocar, através de uma colecção de *images d'Épinal*, os comportamentos leves e irresponsáveis dos jovens colonos da época: para ele, o ventre de Aurora, que vai crescendo ao longo da segunda parte do filme, é "uma bomba relógio que acabará por explodir, como a situação política nas colónias

portuguesas da época". Mas o filme teve de ser repensado a meio caminho, porque não lhe faltaram nem o imprevisto nem a catástrofe financeira que obriga um realizador a reduzir drasticamente o seu projecto. Como explicaram Rui Poças (director de fotografia) e Vasco Pimentel (responsável pelo som) numa entrevista ao *Libération*:

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

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

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

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

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

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

Para além de querer fazer um melodrama agridoce a preto e branco, o realizador quis abordar com ironia, sublinhada pelo *ritornello* do piano de Joana Sá, a memória nostálgica de retornados que perderam o *paraíso* e com ele se perderam a si mesmos. Ao fazê-lo, idealizou uma África colonial que, se fosse a cores, seria rosa. Mas quis também que o dispositivo cinematográfico fosse moderno, que a evocação fosse feita de fragmentos, que os *voltefaces* das personagens

dispensassem a retórica explicativa e que os conteúdos fluíssem sem grande continuidade nem dramatização até ao seu final feito de *clichés* emocionais. Anacronismos e incongruências menores retiram a *Paraíso* o rigor de filme de época — que o realizador não quis fazer — e são parte dessa anamnese tardia e pessoal em que a memória amalgama e confunde sem por isso perder o seu sentido ou o seu *norte*.

Que filme vê Pilar comovidamente, no início da primeira parte de *Tabu*? Decerto o prólogo, ou talvez a sua segunda parte — a invocação de um *misbehaviour* amoroso na África colonial de 1960, hipostasiada pela memória de Gianluca: parte de um mundo irrecuperável porque tudo o vento levou. Ou, como sugere o próprio Miguel Gomes, *Paraíso* é a cinematização do que Pilar e Santa "vêem" na narrativa de Gianluca, uma espécie de alucinação.

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

> "...Antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*"
>
> J. L. Borges, *El hacedor*, 1960

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

Sinopse

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

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

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

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

Três blocos

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

O segundo bloco é o da iniciação de Rafael à vida no convento, filmado à luz de velas de dois pavios nos estreitos espaços das celas, capela e corredores daquela arquitectura gélida e pobre de finais do séc. XVI, originalmente forrada a cortiça. Ao "cinema do corpo", mais do que de personagens, acrescenta-se aqui o "sonambulismo acordado" do primeiro Philippe Garrel. O surfista em conversão passa meia hora de filme a flagelar-se na obscuridade de um quase-sepulcro e a formular a matricial disponibilidade do novo servo de Deus: "Senhor, aqui estou. Só te tenho a ti. Que queres que eu faça?" Sapinho reabriu imaginariamente, para os monjes que "vira" no nevoeiro, uma casa reclusiva destinada à sobrevivência

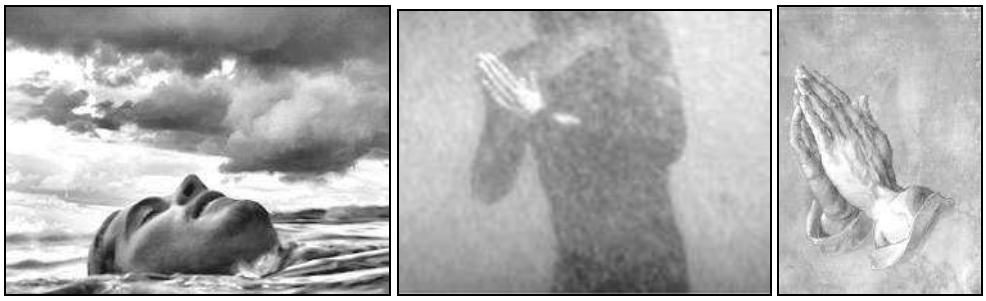
pietista, à pobreza e à mortificação, coisas vindas do paradigma franciscano tardo-medieval, e que funcionou como convento entre 1560 e 1834 (data em que a revolução liberal o fechou). A opção por não usar luz artificial e por não escolher um suporte mais sensível, dá à cor e à textura da imagem um sabor pouco contrastado e que tende para o monocromático ou para a saturação, afastando-se do que foi, aqui, a matriz imagética do realizador — os *chiaroscuros* de Georges de La Tour, que também encontramos, com outras expressões, em Caravaggio ou em certos retratos de Rembrandt, e sobre os quais Vittorio Storaro tanto reflectiu em *Scrivere con la luce*.

O terceiro bloco, mais próximo do mundo "banal" embora muito filmado no registo de "cinema do corpo", é o de Inês, irmã mais nova (Joana Barata) e da mãe (Sofia Grilo) do protagonista: vivem juntas num apartamento; a irmã está a concluir o ano escolar, à beira de férias de verão, quando lhe dizem que Rafael voltou e está a viver numa caravana, entre ruínas, no Guincho (as ruínas junto à praia fazem *raccord* com as do convento). Passa a procurá-lo seguindo para a praia na sua *vespa* vermelha, até que o encontra, mas ele pouco fala com ela — está a meio da sua viagem interior e não sabe ou não quer explicar-lhe o que se passa consigo: incomunicabilidade da conversão. Inês espera poder passar o verão na caravana e aprender *surf* com o irmão, sem saber que ele voltará a desaparecer para o convento e para a longa noite da sua nova entrega. Perto do fim, a mãe junta-se à filha na caravana mas Rafael evita-as, foge ao encontro. Depois, em casa, Inês ouve alguém tocar à porta. Terá sido ele. Mas ela não vai abrir e o filme acaba. Terá sido ele, ou a porta é ali um objecto que se anima, como em certo Kieslowski — o computador no primeiro filme do *Decálogo* — ou como a poltrona de Lezama Lima em *Paradiso*? Neste bloco, em casa da mãe e da irmã, cortinados e panos leves de cores fortes, encontrados por Patrícia Ameixial, invadem o ecrã e evocam irresistivelmente a pintura de Mark Rothko. Uma nota em *hors-texte*, se houvesse *hors-texte:* a escola de Inês é a carismática Padre António Vieira, de 1959/64, desenhada por Rui d'Athouguia, co-projectista do Bairro das Estacas e da sede da Gulbenkian, que Sapinho filmou, namorando a sua fotogenia, antes das intervenções da Parque Escolar.

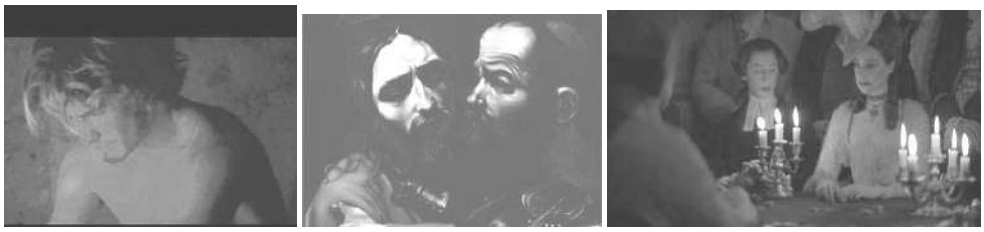
O modo como Sapinho filmou o mar e o convento repõe a velha questão foto-cinematográfica do *realismo* e do *artifício:* o cinema cria as suas imagens usando o mundo como matéria-prima, como material pró-fílmico oferecido e disponível. O enquadramento, a luz, o movimento da câmara, a sua distância face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

Já Kubrick filmara cenas apenas iluminadas a velas no seu *Barry Lyndon* de 1975, porque queria reproduzir interiores no genuíno ambiente do séc. XVIII. Para o fazer, mandou adaptar a uma câmara Mitchell BNC lentes de câmara fotográfica Planar, da Zeiss, de 50mm e com f/0.7, especialmente feitas para as alunagens do programa Apolo da NASA (tratava-se de lentes muito rápidas e preparadas para muito baixas luminosidades). A adaptação incluía sistema de *zoom* que, com duas rotações, focava de infinito a 150 cm. Kubrick queria aproximar o seu filme da pintura de Watteau, Gainsborough e Hogarth (veja-se *The Country Dance* deste

último, de 1745, cuja luz e ambiente Kubrick tentou transportar para o filme) e desejou animar numerosas cenas a partir de telas destes e de outros autores – não só no que respeita aos enquadramentos e à luz natural, mas também ao movimento, expressão corporal e atitudes das personagens, suas poses e roupas. O filme, hoje reconsiderado um dos melhores trabalhos do realizador, foi friamente recebido na época, mas valeu-lhe uma carta entusiástica de Akira Kurosawa — o japonês declarava-se rendido, precisamente, ao seu picturalismo.



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



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

Uma jornada arquetipal

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

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

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

A cabana de Eliade

Seja o que for que o levou do mar ao convento, Rafael está em contacto com o que Rudolf Otto designou de *numinoso* (do latim *numen*), a percepção de um sobrenatural atraente e inquietante que lhe pede uma purificação sacrificial: ele dar-lhe-á resposta positiva pela oração, aprendendo a viver com o sagrado que percepcionou, e pela oferta de si mesmo como *saucer*, bode expiatório das culpas próprias ou alheias, através da mortificação. Essa jornada individual assume a forma de um ritual de *life crisis*, no termo do qual será recebido por uma nova *communitas*. Em Eliade encontraremos a melhor explicitação deste percurso: o conventinho é a *cabana iniciática da floresta* de que ele fala a propósito da fenomenologia da iniciação e dos ritos de passagem (*loc. cit.*, 160-161), onde a morte simbólica do neófito implica uma regressão ao estado fetal, um *regressus ad uterum*, e precede a sua ressurreição como homem novo ou o seu segundo nascimento. Para que o guião iniciático se cumpra, tem de haver morte da condição profana do neófito e seu renascimento no mundo sagrado (*loc. cit.,* 167). É esse o itinerário de Rafael no filme de Sapinho: do baptismo nas águas do Guincho à iniciação neófita na cabana da floresta. Ainda nos termos de Eliade, extrapolando-os para aqui: o mar e o convento são, no filme de Sapinho, lugares "sagrados"; os espaços da mãe e da irmã pertencem ao mundo "profano".

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

Bibliografia dos Volumes I e II

autores e textos citados

A.A.V.V. (séc. VIII-IX) *O Livro das Mil e Uma Noites*, Lisboa, Estúdios Cor, 6 vol., Lisboa, 1958-1962. Intr. de Aquilino Ribeiro, tr. de António Sousa, Branquinho da Fonseca, Cabral do Nascimento, Carlos de Oliveira, David Mourão-Ferreira, Domingos Monteiro, Irene Lisboa, João Gaspar Simões, José Pedro Andrade, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis, José Saramago, Maria Franco, Nataniel Costa, Patrícia Joyce, Urbano Tavares Rodrigues, outros. Ilustrações de Alice Jorge, António Charrua, Bartolomeu Cid, Bernardo Marques, Cândido Costa Pinto, Carlos Botelho, Cipriano Dourado, Fernanda Garrido, Fernando Azevedo, Fernando Conduto, Jorge Martins, Júlio Gil, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Manuel Lapa, Maria Keil, Maria Velez, Paulo-Guilherme, Sá Nogueira, Vaz Pereira, outros.

A.A.V.V. (1958), *Internationale Situationniste* nº 1, Junho de 1958, disponível na url <http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

A.A.V.V. (1966), *L'analyse structurale du récit*, *Communications* nº 8, reed. Paris, Du Seuil, col. Points, 1981.

A.A.V.V. (1968), «O ofício do cinema em Portugal», parcialmente publicado in Bénard da Costa, João, *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, 61.

A.A.V.V. (1990), *La Bible de Jérusalem*, «Introduction aux évangiles synoptiquess», Édition du Centenaire, Paris, Les Éditions du Cerf, 13ª ed., 1990, pp. 1407-1413.

A.A.V.V. (1991), «Image», in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, coord. André Lalande, Paris, P.U.F.

A.A.V.V., *Intermedialités* (desde 2003), revista on line do Centre de Recherches en Intermédialités (CRI), Université de Montréal, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>, (re-consultado em Janeiro de 2016).

A.A.V.V. (2003), *Eidôlon*, Dictionnaires Le Robert, disponível na url: < http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM>, (re-consultado em Janeiro de 2016).

A.A.V.V. Le comité invisible (2007), *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique Éditions.

A.A.V.V., Georgia State University, Atlanta (2011), *Rendering the Visible*, *Doctoral program in Moving Image Studies*, url: http://communication.gsu.edu/movingimagestudies (re-consultado em Janeiro de 2016).

A.A.V.V. (2013), *Film-Philosophy Conference,* url: <http://www.filmphilosophy.com/conference/index.php/conf/2013>, (re-consultado em Janeiro de 2016).

A.A.V.V. UNESCO (2001), *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, Novembro de 2001.

A. desconhecido (...), *Gilgamesh*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Nova Vega, 1989.

ABREU, Maria Fernanda de (2015), «Nos 400 anos do Quixote», texto introdutório a *Dom Quixote de la Mancha*, tr. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Pub. Dom Quixote.

ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max (1947), *Dialektik der Aufklärung*. *Philosophische Fragmente*; tr. brasileira *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio (1996), « L'immanenza assoluta», in *Aut-Aut*, nº 276, 1996, 39-57.

———————— (1990), *La comunità che viene*, Torino: Einaudi, trad. fr. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990. Também in *Multitudes – revue politique artistique philosophique*url: <http://multitudes.samizdat.net/>, em linha desde Maio de 1990 (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————— (2000), *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire,* Payot, Petite Bibliothèque Payot/Critique de la politique, p. 89.

ALLEAU, René (1989), «Magie» («2. Magie et préhistoire»), Paris, *Encyclopædia Universalis*, corpus, vol. 14, 259-262.

ALLEN, M. J. B. (1989), *Icastes: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*. Berkeley- Los Angeles: University of California Press.

ALMODÓVAR, Pedro (2011), «El abismo Almodóvar», entrevista por Ángels S. Harguinday, *in* El País Semanal, 21 de Agosto.

ANDERSON, Graham (2000), *Fairytale in the ancient world*, Londres e N. Y., Routledge.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de (2004), *Entretenimento inteligente – o cinema de Billy Wilder*, Universidade Federal de Minas Gerais, ed. UFMG.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1962), «Caminho da manhã», *Livro sexto*; «Quando» *Dia do mar*, in *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975.

———————————————— (1962-1967), «Arte Poética I» (revista *Távola Redonda*, segunda série, Dezembro de 1962, republicada em *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967, com alterações e em *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975).

———————————————— (1963-1967), «Arte Poética II» (revista *Távola Redonda*, segunda série, Janeiro de 1963, republicada em *Geografia*, Lisboa, Ática, 1967, com alterações e em *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1975).

ANDRZEJEWSKI, Jerzy (1957), *The Inquisitors*, Alfred A. Knopf, 1960.

ANTONIONI, Michelangelo (1983), «Le réalisateur et l'électronique», entrevista de Anna Maria Mori, in *Écrits*, Paris, Images modernes, 2003, p. 165.

ARASSE, Daniel (2000), *Não se vê nada* (orig. *On n'y voit rien*, Paris, Denoël), Lisboa, KKIM, col. Imago, 2014.

ARENDT, Hanna (1958), *The Human Condition*, The University of Chicago Press. Tr. fr. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 (a ed. cit. é de 2001).

———————— (1961), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.

ARISTARCO, Guido, (1951), *História das Teorias do Cinema*, Lisboa, Arcádia, 1961.

ARISTÓTELES (c. 335-323 a. C.), *A Poética*. Tr. port., prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.

ARNHEIM, Rudolf (1932), *Film als Kunst* (*O Cinema como Arte*), Berlin, Ernst Rowohlt. Edições: 1974, 1979, 2002.

———————— (1954), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye,* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974.

———————— (1969), *Visual Thinking,* Berkeley, University of California Press.

ARROBA, Álvaro (2012), «Going South: IndieLisboa 2012» in Sight & Sound disponível na url: <http://www.bfi.org.uk/news/sightsound/indielisboa-2012> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

ASTRUC, A. (1948), «Naissance d'une nouvelle avant-garde», in revista L'Écran français, 30 de Março.

ATWOOD, Margaret (1985), *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Random House Canada.

AUGÉ, Marc (1992), *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

———— (1997), *La guerre des rêves: exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil.

———— (1998), «La vie comme récit», in *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages/Poche, 39-74.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIÉ, Michel, VERNET, Marc (1983), *Esthétique du film*, 1ª ed. Paris, Nathan; 3ª edição (aqui cit.), Paris, Armand Colin, 2008.

————————, e MARIE, Michel (1989), *L'analyse des films*, Paris, Nathan.

————————, (1989), *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.

————————, (2003)) *Ingmar Bergman*. "*Mes Films sont L'explication de mes Images*", Paris, Cahiers du Cinema, 165. V. também, do mesmo autor, *Du Visage au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.

———————— (2005), «Humeurs. Éloge de la mélancolie», in *Cinéma*, 02 (9),: 72-89.

———————— (2012), *Que reste-t-il du cinéma?*, Paris, Vrin.

———————— (2016), «Feintise, fiction, figure: l'opération figurative au cinéma», *in* La Part de l'Œil, revue de pensée des arts plastiques, nº 30, 2016-2017, dossier Arts plastiques / cinéma, Bruxelas, pp. 19-27.

AUSTIN, J. L. (1962), *How to do Things with Words*, Oxford University Press.

AZCÁRATE, Asunción López-Varela; ZEPETNEK, Steven Totosy (2008), «Towards Intermediality in Contemporary Cultural Practices and Education», in Culture, Language and Representation, Cultural Studies Journal of Universitat Jaumei, ISSN1697-7750. Vol. VI, pp. 65-82.

BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves*, ed. J. Corti.

———————————— (1943), *L'air et les songes*, ed. digital da Université du Québec à Chicoutimi, url: <http://bibliotheque.uqac.ca/> (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————————— (1948), *La Terre et les rêveries du repos,* Paris, José Corti.

———————————— (1948), *La Terre et les rêveries de la volonté*, ed. digital da Université du Québec à Chicoutimi, url: <: http://bibliotheque.uqac.ca/> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BACON, Francis (1624), *Nova Atlantis*, disponível na url <http://www.gutenberg.org/files/2434/2434-h/2434-h.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BADIOU, Alain (1998), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Du Seuil, p. 14.

————————— (2003) *On Beckett*, editado por Alberto Toscano e Nina Power, Manchester, Clinamen Press. O texto aqui citado, «Being, Existence, Thought: Prose and Concept», pp. 79-112, é extraído do *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Du Seuil, 1998, pp. 147-168.

————————— (2009), «Platon: la caverne», Seminário, *Pour aujourd'hui: Platon!*, url: <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/08-09.htm#_ftn5> (re-consultado em Janeiro de 2016).

————————— e DE BAECQUE, Antoine (2010), *Cinéma*, Paris, Nova Éditions.

————————— (2012), *La République de Platon*, Paris, Fayard.

BALLESTER, Gonzalo Torrente (1982), «Da minha participação frustrada, mas não por isso menos honrosa, na batalha de Trafalgar», in *O Conto da Sereia*, tr. port. Lisboa, Difel, s.d.

BALZAC, Honoré de, «A obra-prima desconhecida», in *A Comédia Humana*, vol. XIV, tr. port. Josefina Kittler, Porto, Civilização, 1981.

BAPTISTA, Tiago (2010), «A corte do fantasma: melancolia e identidade na "escola portuguesa" de cinema dos anos oitenta», in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*, Lisboa, IHA, FCSH-UNL, 2011, 379-390. Disponível na url: <http://tiagobaptista.files.wordpress.com /2012/01/tiago-baptista_a-corte-do-fantasma.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

————————— (2009), «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português», in Estudos do Século XX, n.º 9, CEIS20/FLUL, pp. 305-324. Disp. na url: <http://run.unl.pt/handle/10362/5428> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BARBEY d'AUREVILLY, J., *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, La Pléiade, 1964.

BARKENTIN, Marjorie (1958), *James Joyce's Ulysses in Nighttown*, Londres, A Modern Library Paperback.

BARTHES, Roland (1956), *Le Mythe, aujoud'hui*, *Œuvres complètes*, I, Paris, Seuil, 2002, 821-868.

———————————— (1974-1989), «Théorie du texte», in Encyclopædia Universalis, Corpus, vol. 22 (1989), retomado em *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol. IV, 2002, 443-459.

———————————— (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Du Seuil, col. Écrivains de toujours.

———————————— (1980)) *La Chambre claire*, Paris, l'Étoile/Seuil/Gallimard, republ. in *Œuvres complètes*, vol. V (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, 785-890, (é esta a edição aqui utilizada). Trad. port. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1981.

———————————— e BOUTTES, Jean-Louis (1987), «Lugar-comum», in Enciclopédia Einaudi, vol 11, *Oral/Escrito, Argumentação*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 266-277.

BARTHOLEYNS, Gil (2012), «Si l'on a raison de figurer l'infigurable», in *Degrés*, Image et Prototype, sob a direcção de Thierry Lenain. Preprint na url: <http://culturevisuelle.org/groupeimages/archives/338 #identifier_52_338> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BATAILLE, Georges (1943-1947), *L'expérience intérieure*, in Œuvres Complètes, vol. V, Paris, Gallimard, 1981.

———————————— (1955), *La naissance de l'art*, Paris, Albert Skira. Retomado em *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979, 1993, pp. 7-101.

BATESON, Gregory (1948-1969), *Metalogues*, (diálogos com a filha do autor, Mary Catherine Bateson), Chandler Publishing Company, 1972. Tr. port. *Metadiálogos*, Lisboa, Gradiva, 1996.

———————————— (1972), *Steps to an ecology of mind: a revolutionary approach to man's understanding of himself*, New York: Ballantine.

BAUDELAIRE, Charles (1990), *Œuvres complètes*, Paris, ed. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1990.

BAUDRILLARD, Jean (1972), *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.

————————————— (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

BAUDRY, Jean-Louis (1970), «Effets idéologiques produits par l'appareil de base», in *Cinéthique* nº. 7-8, 1970, pp.1-8.

————————— (1975), «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in *Communications*, no. 23, 1975, pp. 56-72.

————————— (1978), *L'Effet Cinéma*, Paris, Albatros.

BAUMAN, Zigmunt (2000), *Liquid modernity*. Cambridge, Polity Press & Blackwell Publishing.

BAY-CHENG, Sarah, KATTENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy (ed) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press.

BAZIN, André (1945; 1958; 1985): «L'ontologie de l'image photographique» (texto retomado de *Problèmes de la peinture*, 1945), in *Qu'est ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1976, reed. 1985, 9-17.

———————— (1958, 1975 póstumo), *Qu'est-de que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985 (antologia dos quatro vol. da *editio princeps*, organizada pelos editores com o acordo de Jeanine Bazin e François Truffaut). Tr. port. *O que é o cinema?*, Livros Horizonte, col. Comunicação e Linguagens, 1992, reimp. 1997.

———————— (1958), «Le mythe du cinéma total», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 19-24.

———————— (1958), «L'évolution du langage cinématographique», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 63-80. O texto é uma síntese de três outros: do artigo «Vingt ans de cinéma à Venise», escrito para o livro do aniversário do festival em 1952, de «Le découpage et son évolution», publicado em 1955 no nº 93 da revista L'Age Nouveau, e de «Pour en finir avec la profondeur de champ», publicado em 1951 no 1º nº dos Cahiers du Cinéma.

———————— (1958), «Théatre et cinéma», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 129-178.

———————— (1958), «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», in *Qu'est ce que le cinéma?*, 1985, 257-285. «Por un cinéma impur», 1952, 1985: 81-106.

BECK, Ulrich (1986), *Risk Society: Towards a New Modernity*, London, Sage Publications, 1992.

BECKETT, Samuel (1929-1940), *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. I, editado por Martha Dow Fehsenfeld e Lois More Overbeck, Cambridge University Press, 2009.

————————— (1981), *Mal visto mal dito*, trad. do francês e prefácio de Rui Lage (edição trilingue: francês, português, inglês), Famalicão, Quasi Edições, 2006.

————————— (1983), *Worstward Ho*, versão port. *Pioravante Marche*, Miguel Esteves Cardoso. Lisboa, ed. bilingue da Gradiva, 1988. Também *in Últimos trabalhos de Samuel Beckett*, Lisboa, Sociedade de Comunicação Independente & Assírio & Alvim, 1996.

BÉGUIN, Sylvie (1989), «Maniérisme», Encyclopædia Universalis, vol. 14, 447-454.

BELLAMY, Edward (1888), *Looking Backward*, New York, Penguin, 1986.

BELLEMARE, Denis (2003), com Carlo Mandolini, Claire Valade, Élie Castiel e Luc Chaput, « L'état de la planète-cinéma à l'aube du nouveau siècle — 1990 à aujourd'hui : cinémas européens des années 90 (III): Portugal », in *Séquences: la revue de cinéma*, n° 225, p. 18-26, disponível na url: <http://id.erudit.org/ iderudit/48332ac> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BELLOUR, Raymond (coord.) (1966) e 27 outros, *Le Western: Sources – Thèmes – Mythologies – Auteurs – Acteurs – Filmographies*, Paris, U.G.E., 10/18.

————————, KUNTZEL, Thierry e METZ, Christian (ed.) (1975), Communications, 23, 1975. *Psychanalyse et cinéma.* Disponível em Persée, <http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1975_num_23_1> (re-consultado em Janeiro de 2016).

————————— (1975), «Le blocage symbolique», in Communications nº.23.

————————— (2002),«The Image of Thought: Art or Philosophy, or Beyond?», in *Afterimages of Gilles Deleuzes's Film Philosophy*, ed. D. N. Rodowick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. Originalmente publicado sob o título «L'image de la pensée: art ou philosophie, ou au-delà?», in Magazine Littéraire nº 406, Fevereiro de 2002.

————————— (2009), *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L. Traffic.

BELO, Fernando (1992), *Heidegger, pensador da terra*, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia, reed. pela *on-line lusosofia.net*, Covilhã, UBI, 2011.

BELTING, Hans (1994), *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*, University of Chicago Press, 1994; v. também BARBER, C., *Figure and likeness: On the limits of representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002, ambos sobre "semelhança" e "presença" e sobre a distinção entre "imagens" e "arte".

————————— (2001), *Bild-Anthropologie*, tr. port. *Antropologia da imagem*, Lisboa, KKIM, col. Imago, 2014.

BENASAYAG, Miguel, e BAQUIAST, J.-P. (2008), «Chroniques du Post-humain : Avenir du théâtre et des spectacles vivants dans un monde numérisé», in Automates Intelligents, url: <http://www.automatesintelligents.com/echanges/2008/mai/chroniquebb5.html>.

BENFORD, Steve, & GIANNACHI, Gabriella (2011), *Performing Mixed Reality*, MIT Press.

BENJAMIN, Walter (1928), «Spielzeug und Spielen», tr. port. «O brinquedo e o jogo» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, pp. 171-176.

———————— (1931), *Lumières pour enfants,* escritos radiofónicos, Christian Bourgois, col. Détroits, 1988, p. 68.

———————— (1931), *Kleine Gechichte der Photographie*, trad. port. de Maria Luís Moita «Pequena história da fotografia», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, 115-135.

———————— (1933), "Experiência e Pobreza", in *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

———————— (1934) *Kafka*, Suhrtamp verlag; tr. e intr. Ernesto Sampaio, Lisboa, Hiena ed., 1987.

———————— (1935), «Paris, the Capital of the Nineteenth Century», in *The Arcades Project*, Cambridge (Ma) and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1991.

———————— (1936), «Le narrateur» in *Écrits français*, Paris, Gallimard, Folio Essais, tr. port. in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

———————— (1936), *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada* (primeira versão francesa do autor e de Pierre Klosssowski, in Zeitschrift für Sozialforschung V, Paris, 1936); 1950: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Também in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

BERGALA, Alain (2002), *L'hypothèse cinéma — Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006, pp. 29-57.

BERGER, Gaston (1941), *Recherches sur les conditions de la connaissance. Essai d'une théorétique pure*, Paris, P.U.F..

BERGER, Peter L., e LUCKMANN, Thomas (1966) *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*, Harmondsworth, Penguin, 1991.

BERGMAN, Ingmar (1987), *The Magic Lantern,* Chicago, The University of Chicago Press.

BERGSON, Henri (1939), *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965, ed. digital in <http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BERNAT, Joël (2014), «Freud, entre littérature et psychanalyse», in *Sur Freud, D'un divan l'autre*, <http://www.dundivanlautre.fr/sur-freud/joel-bernat-freud-entre-litterature-et-psychanalyse/2#_edn21> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BESSIS, Raphaël (s.d.),*Vocabulaire de Deleuze*, estabelecido por ..., in <http://www.cite.uqam.ca/magnan/ wiki/ pmwiki.php/AER/VocabuDeleuze.

BEUGNET, Martine (2007), Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

BIRD, Robert (2008), *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Londres, Reaktion Books.

————— (2016), «O afecto Tarkovski», in Cult nº 214.

BLACKER, Irwin R. (1986), *The Elements of Screenwriting*, MacMillan Publishing Company.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Galimmard; tr. port. *O livro por vir*, Regina Louro, Lisboa, Relógio d'Água, 1984.

BLOCH, Ernst (1954), *Das Prinzip Hoffnung*, tr. port. *O Princípio Esperança*, vol. I, Contraponto Editora, 2005.)

BLOCH, H. (2007), *Frontality: The Imperial Look from Christ the Pantocrator to Napoleon Bonaparte*, Yale University, Chocolate Conferences, 23 de Abril de 2007.

BLOIS, Y.-A. (1990), «Modernisme et Postmodernisme», in *Encyclopaedia Universalis, Symposium, Les Enjeux,* *, pp. 473- 490.

BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford: OUP.

BLOM, Ivo (2010) «Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti», in Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, Volume 2.

BLUM, Richard, *Television and Screenwriting*, fourth edition, Elsevier, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni (1348-1353), *Decameron*, Lisboa, Minotauro, 1964, tr. e prefácio de Urbano Tavares Rodrigues, ilustrações de Alice Jorge, João Abel Manta, Fernando de Azevedo, Júlio Pomar e Vespeira. 2 vols. 580+507pp.

BOILEAU, Nicolas (1674), *Art Poétique*, várias edições.

BOLTER, David, GRUSIN, Richard (1998), *Remediation – Understanding New Media*, MIT Press.

BONFAND, Alain (2007), *Le cinéma saturé: Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* , Paris, P.U.F., col. Epiméthée. V. também a recensão de Julien GUILLEMET (2008) in Film-Philosophy, vol. 12, no. 2: September 2008, pp. 131-141, url: <http://www.film-philosophy.com/2008v12n2/guillemet.pdf>. ISSN: 1466-4615, pp. 137-138 (re-consultado em Janeiro de 2016).

BONITZER, Pascal (1982), «Qu'est ce qu'un plan?» in *Le champ aveugle*, Paris, Cahiers du Cinéma.

———————— (1985), *Décadrages: Peinture et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.

BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, pp. 158–159.

BORDWELL, David, e THOMPSON, K. (1979), *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, (tr. fr. *L'Art du Film: une introduction*, De Boek & Larcier, 2000, «La durée de l'image: le plan long», pp. 316-322).

BORDWELL, David (1996), «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory», in *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell e Noël Carroll (ed.), pp. 3–37. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

———————— (2006), *The Way Hollywood Tells It — Story and Style in Modern Movies*, Berkeley e Los Angeles, The Regents of the University of California.

BORGES, Jorge Luis (1940), «Prólogo a La invención de Morel», in url: <http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>.

———————— (1941), «El jardín de senderos que se bifurcan», in *Obras Completas*, Barcelona, Emecé Editores, vol. I (1923-1949), *Ficciones* (1944), pp. 472-480, 1989.

———————— (1944) «Tres versiones de Judas», in *Ficciones*, Madrid, Alianza Ed., 1981.

———————— (1946), *El Aleph*, várias edições.

———————— (1953), *Historia de la Eternidad*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969. BORGES, Jorge Luis, e GUERRERO, Margarita (1957), *Manual de zoología fantástica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

———————— (1960), *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.

———————— (2007) «The Wild Palms» in *Obras completas* IV, Buenos Aires: Emecé, 527-528.

BORGES, Pedro (2011), «Verdades e falsidades sobre o 'cinema português'» in Diário de Notícias, 7.3.2011.

BOTELHO, João (2013), «Fazemos um cinema cosido à mão», entrevista *in* MENDES, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, pp. 101-106.

BOUGNOUX, Daniel (1998), *Introduction aux sciences de la communication*, Paris, Éd. La Découverte & Syros.

BOULE, Pierre (1963), *La planète des singes* disponível na url <http://a-z.comuf.com/new%20pdf/Ebook%20La%20Planete%20Des%20Singes-Fr.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BOUQUET, Stéphane (2002), « Plan contre flux », in Cahiers du Cinéma nº 566, Março, 46-47.

BOURDIEU, Pierre (1987), «Espace social et pouvoir symbolique», in *Choses dites*, Paris, Minuit.

———————— (2001), « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question», in *Penser l'art à l'école*, Inès Champey (éd.), Arles, *Actes sud*, p.13-54, disponível na url: <http://pierrebourdieuunhommage.blogspot.pt/2011/12/en-ligne-pierre-bourdieu-questions-sur.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BOUWSMA, O. K. (1984), *Without Proof or Evidence*, contributors: O. K. Bouwsma - Author, J. L. Craft - Editor, Ronald E. Hustwit - Editor. Lincoln, NE, University of Nebraska Press.

BOURRIAUD, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

BOYE, Karin (1940), *Kallocain*, disponível na url <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/Literature/Literature-idx?id=Literature.BoyeKallocn> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BRACKAGE, Stan (1989), «Biografia fílmica: Nosferatu», in *Murnau*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

BRADBURY, Ray (1953), *Farenheit 451*, disponível em português na url <http://www.libertarianismo.org/livros/rbf451.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BRESSON, Robert (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1990.

BRETON, André, e LEGRAND, Gérard (1957), *L'art magique*, Paris, Formes et Reflets / Club français du Livre.

BRETON, André (1957), «Entretien sur *L'Art magique*», entrevista radiofónica por André Parinard para a emissão "Le Revue des arts" (15 de Maio de 1957). http://s1.e-monsite.com/2009/03/10/2458903 lettre-pleiade32-ined-pdf.pdf.

BRITO, Bernardo Gomes de (1735-1736), *História Trágico-Marítima, em que se escrevem chronologicamente os naufrágios que tiveraõ as naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a navegaçaõ da India*, Lisboa Occidental, na Officina da Congregaçaõ do Oratorio, M.DCC.XXXVI, *Com todas as licenças necessarias*. 2 vol., XVI+480 e XVI+536 pp. Reedição em português actualizado sob a direcção de Damião Peres pela Portucalense Editora, Porto, 1942-1943, 6 vol. Cópia pública disponível na Biblioteca Nacional Digital.

BROWNE, Nick (1975), «The Spectator-In-The-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*», in BAUDRY, Leo, &

BUBER, Martin (1923), *I and Thou*, Charles Scribner's Sons. 1937. Reprint Continuum International Publishing Group, 2004.

BUCKLAND, Warren, coord. (2014), *Hollywood Puzzle Films*, N.Y., Routledge

BUNDY, M. W., *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. Urbana, Illinois: The University of Illinois Press, 1927.

BURCH, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.

BUSCOMBE, Edward (1995), «Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film», in *Fugitive Images — From Photography to Video*, ed. por Patrice Petro, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

BUTOR, Michel (1968), "La critique et l'invention", in Répertoire III, Paris, Minuit, pp. 111-113.

CALASSO, Roberto (1988), Le nozze di Cadmo e Armonia, Milão, Adelphi Edizioni.

CALVINO, Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiattore*, Torino, Einaudi; tr. port. *Se uma noite de inverno um viajante*, Lisboa, Vega, col. Provisórios & Definitivos, ed. Assírio Bacelar, s. d..

———————— (1981), *Perché leggere i classici*, Milão, Mondadori, 1995.

———————— (1983), *Palomar*, Torino, Einaudi. Tr. port. João Reis, Lisboa, ed. Teorema, 1987.

———————— (1988, póstumo), *Seis propostas para o próximo milénio — Inclui o texto inédito Começar e Acabar*, Lisboa, Teorema, 5ª edição, 2006. Título original: *Sei proposte per il prossimo milennio*, Milão, Garzanti ed., 1988. A edição em inglês precedeu, no mesmo ano, a italiana: *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

CÂMARA, Vasco (2003), «Sans père ni reproche», in *Cahiers du Cinéma*, Abril 2003, nº. especial *Atlas du Cinéma*.

CAMBIER, Jean-Luc, & VERHOEST, Éric (1996), *Blake et Mortimer [histoire d'un retour], Entretiens avec Jean Van Hamme et Ted Benoit*, Paris, Dargaud Éditeur.

CAMERON, Allan (2008), *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Pallgrave Macmillan.

CAMPANELLA, Tommaso (1623), *La città del Sole*, disponível na url <http://www.liberliber.it/mediateca /libri/c/campanella/la_citta_del_sole/pdf/la_cit_p.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

CAMPBELL, Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Nova York, MJF Books, 1995.

CAMPEAU, Sylvain (2011), «Un évangile attribué à une femme: Marie de Magdala», in InterBible, disponível em <http://www.interbible.org/interBible/decouverte/archeologie/2011/arc_111125.html>.

CANUDO, Ricciotto (1911), «The Birth of a Sixth Art», in *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907–1939,* ed. Richard Abel, 58–66, Princeton University Press, 1993.

CAPOTE, Truman (1948), *Other Voices, Other Rooms*, Modern Library ed., New York, Random House, 2004.

CARMO, Evan do (2015), *Reflexões de Saramago momentos antes de sua morte*, Brasília, p. 42.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal (1990), *Exercice du Scénario*, Paris, FEMIS.

CARVER, Raymond (1988), *Where I'm Calling From*, Atlantic Monthly Press; The Harvill Press, Lodres, 1995.

CASARES, Adolfo Bioy (1940), *La invencion de Morel*, in url: <http:// redescolar.ilce.edu.mx/ redescolar/memorias/entrale_2000/pdf/morel.pdf>.

CASETTI, Francesco (2016), «The Relocation of Cinema», in DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books, ISBN 9780993199622 (em linha, re-consultado em Janeiro de 2016).

CASTELVETRO, Lodovico (1570), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, (stampata in Vienna d'Austria per Gaspar Stainhoffer, l'anno del Signore MDLXX), ed. digital in <http:// books.google.pt/. Reed. Roma, ed. crítica por Giuseppe Laterza & figli, 1978 e 1979, 2 vol., ao cuidado de Werther Romani. Cf. também CHARLTON, H.B. (1913), *Caltesvetro's Theory of Poetry*, Manchester UP, disponível na url:<http://www.archive.org/details/castelvetrostheo00chariala>. E ainda PIGNATTI, F. (s.d.), «Cento opere - Lodovico Castelvetro, Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta», in Italica-Rinascimento, Rai Internazionale, url: «http://www.italica.rai.it/scheda.php?monografia=rinascimento&scheda= rinascimento_cento_opere_castelvetro_poetica».

CASTLE, Alison (2005), *Stanley Kubrick Archives* (1st.ed. with CD & filmstrip), Koln, Taschen, 2005, 2016.

CASTORIADIS, Cornelius (1974), *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.

CASTRO, Eduardo Viveiros de (1992), *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, Chicago: University of Chicago Press.

———————————— (2009), *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF.

———————————— (2010), «O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo», conferência na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

———————————— (2015), *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, University of Chicago Press.

CAUS, Salomon de (1615), *Les Raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes*, Francfort, Jan Norton. A reedição de Paris por Jérôme Drouart (1624) está em linha na Gallica.

CAVELL, Stanley (1971), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, NY: The Viking Press. A edição aqui citada é a de 1979, Cambridge, Harvard UP, revista e acrescentada.

————————— (1981), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA: Harvard UP.

————————— (1983), «The Thought of Movies», in *Cavell on Film* (colectânea), ed. e introd. de William Rothman, State University of New York Press, 2005, pp. 87-106.

————————— (1984), *Themes Out of School: Effects and Causes*, San Francisco: North Point Press.

————————— (1992), «Qu'advient-il des choses à l'écran? », in Traffic nº 4.

————————— (1996), *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: Univ. of Chicago Press.

————————— (2004), *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life,* Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard UP, p. 6.

CAZENEUVE, Jean (1989), «Jeu», *Encyclopædia Universalis*, vol. 13, 23-24.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, ed. ilustrada por Gustave Doré com notas e comentários de Agustin Millares Carlo, UTEHA (Union Tipografica Editorial Hispano-Americana) 1956, reimpressão de 1968, 2 vol. Tr. port. Miguel Serras Pereira, texto introdutório de Maria Fernanda de Abreu, *Dom Quixote de la Mancha*, Lisboa, Dom Quixote, 2015.

CHAMBAT, Pierre; EHRENBERG Alain (1988), «De la Télévision à la culture de l'écran», in: Le Débat, nº 52.

CHANAN, Michael (1990), «Economic Conditions of Early Cinema», in ELSAESSER, Th., e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.

CHANDLER, Daniel (1998): «Notes on The Gaze» (WWW document) url: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html> (*consultado em Julho de 2010*).

CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse*, Ithaca & London, Cornell UP, 1978.

————————— e DUNCAN, Paul (2004), *Michelangelo Antonioni: A filmografia completa*, Taschen.

CHEVROLET, Teresa, «Aristóteles posto à prova de Platão ou o caso mimesis», in AISTHE, nº 2, 2008, 36-55. Trad. port.: Maíra Matthes, url: <http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20II/2008ChevroletTra. pdf>, (re-consultado em Janeiro de 2016).

CHION, Michel (1985), *Écrire un scénario*, Cahiers du Cinéma.

CHIRAMONTE, Giovanni, coord. (2006) *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Londres, Thames and Hudson. Prefácio: Tonino Guerra.

CHKLOVSKI, Victor (1917), «A arte como processo», in *Teoria da literatura-I, textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 93-118.

CLAIR, René (1951), *Réflexion faite, Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950,* Paris, Gallimard. Tr. port. *Reflexões*, Lisboa, Editorial Aster (s.d.).

CLÉMENT, Olivier (1989), «Icône», in *Universalis, Corpus*, vol. 11, 884-885.

CLUVER, Claus (2006), «Inter Textus / Inter Artes / Inter Media», in Aletria jul. dez., pp. 11-41, disponível na url: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> (re-consultado em Janeiro de 2016).

COELHO, Eduardo Prado (1983), *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982),* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 9.

————————————— (1987), *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70.

————————————— (1994), *Tudo o que não escrevi: diário II (1992)*, Porto, Asa, 1994.

COETZEE, J.M. (2005), *Slow Man*, Londres, Secker & Warburg. Tr. port. J. Teixeira de Aguilar, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008.

COHEN, Daniel (1997), *Richesse du monde, pauvretés des nations*, Paris, Flammarion.

COHEN, Marshall (ed.), (2009), *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press (seventh edition).

COLLET, Jean, e PHILIPE, Claude-Jean (1989), «Cinéma —aspects généraux: histoire» in Enciplopædia Universalis, Corpus, vol. 5, Paris, 811-824.

COLLIN, Michel (1982),« Psychanalyse et Cinéma » in Cinémaction nº 20.

COLLINS, Judith (et al) (1983), *Les peintres contemporains et leur technique*, Paris, Inter-Livres, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis (1969), «Le détour par le direct», *Cahiers du cinéma.* nº 209, Fevereiro, e nº 211, Abril (artigo publicado em duas partes).

————————————— (1971), «Machines of the Visible», in Cinematic apparatus, DE LAURETIS, T., & HEATH, S. (ed.), Milwaukee, MacMillan Press, 1980.

————————————— (2013), «Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire» publicado por Cédric Mal in *Le blog documentaire*, 6-2- 2013. Url: <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2013/02/06/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/> (re-consultado em Janeiro de 2016).

COMPAGNON, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*, Seuil, Paris, p. 207.

COOK, David A. (1981), *A History of Narrative Film*, NY e Londres, W.W. Norton, 3ª ed., 1996.

CORRAL, Natividad (2016) «Le temps vivant n'a pas prise sur lui…» (Entre pulsion de mort et castration, le temps freudien), url: <www.champlacanienfrance.net/IMG/pdf/L14Ncorral.pdf> (consultado em Maio de 2016).

CORRETGER, Glória Salvadó (2012), *Espectres del cinema português contemporani – Història i fantasma en las imatges*, Palma (Majorca), Lleonard Muntaner ed.

CORTÁZAR, Julio (1956), «Continuidad de los Parques», in *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sud Americana, 1964. As *Obras Completas* de Cortázar estão disponíveis em *Clases Particulares en Lima*, desde 13/01/2016: <https://clasesparticularesenlima.wordpress.com/2015/06/05/obras-completas-de-julio-cortazar-en-pdf-descarga-gartuita>.

COSTA, João Bénard da (1991), *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda – Europália.

————————————— (2007), *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

COSTA, José Manuel (1985), «Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes», in *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

————————————— (2004), «Questões do Documentário em Portugal.»*Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número - Arte e Cultura.

COSTA, Noronha da (1987), «Porque não exponho paisagens portuguesas», in *Diário de Lisboa*, 6 de Outubro.

COTET, Pierre, e ROBERT, François (org.), *Freud et la création Littéraire*, antologia de textos de Freud, Paris, PUF, col. Quadrige, 2010.

COUCHOT, Edmond (1999), «Tecnologias da simulação: um sujeito 'aparelhado'» , in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens nº. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 293-330.

COULET, Henri (s.d.), «Le dénouement des romans inachevés et l'usage des *topoi*», disponível na url: <http://web17.free.fr/RD03/2600.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016.

CRÉPON, Pierre (1983), *Les Évangiles apocryphes*, *textes choisis*, Paris, Retz.

CRUZ, Maria Teresa (2000), *Teoria da Imagem e da Representação*, notas de curso, disponível na url: <http://historiadaarte.no.sapo.pt/tir.doc> (consultado em Março de 2013).

CUNHA, Paulo (2013), «Um Cinema sem Produtores? As cooperativas como modo de produção», in *Actas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa, AIM, pp. 548-556.

CUNHA, Tito Cardoso e (1997), *Universal Singular — Flosofia e biografia na obra de J.-P. Sartre*, Lisboa, Fim de século ed.

CURRIE, Gregory (1995), *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press.

DALLE VACHE, Angela (1996) *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press.

DAMÁSIO, António (2008), «Cinéma, esprit et émotion: la perspective du cerveau», in *Trafic* nº 67, pp. 94-101.

——————————, «Como o cérebro cria a mente», in Scientific American Brasil, especial: Segredos da Mente (23).

DAMISH, Hubert (1984)., «Artes», in Enciclopédia Einaudi, Lisboa, INCM, vol.3, p. 37.

—————————— (1984), *loc. cit.:* «A *poiética*, arte da passagem ou da demiurgia que actua entre o ser e o não-ser», Lisboa, INCM, 31.

—————————— (1984), *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil.

DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977), «Trás-Os-Montes, Entretien avec António Reis», Cahiers du Cinéma nº 267, 14 de Maio, 37-41, url: <http://antonioreis.blogspot.pt/2006/08/146-trs-os-montes-entrevista-por-serge.html> (consultado em Outubro de 2014). O blogue é da responsabilidade de António Nunes da Costa Neves.

———————— (1983), «La rampe (bis)» in *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard, p. 172.

———————— (1986), «Le soulier de satin touche au but», in *Libération*, 8/1/86, reeditado em *La Maison cinéma et le monde, 3, Les Années Libé 1986-1991*, Paris, P.O.L., 2012, pp. 22-23.

DANTE, *O Purgatório*, vol. II de *A Divina Comédia*, tr. port. Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, 1957. Cf. igualmente a tr. de Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand, 1996.

DANTO, Arthur (1979), «Moving Pictures», in Quarterly Review of Film Studies, vol. 4, pp. 1-21.

———————— (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, tr. fr. *L'Art contemporain et la Clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 40.

DAY, Douglas (1980), «Borges, Faulkner, and the Wild Palms», in VQR, *The Virginia Quarterly Review, inverno,* Center for Media and Citizenship, University of Virginia, Charlottesville.

DAYAN, Daniel (1974), «The Tutor-Code of Classical Cinema», in *Film Quarterly*, vol. 28, No 1, 22-31, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 106-117.

DE BAECQUE, Antoine (1989), *Andrei Tarkovsky*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. Auteurs.

DEBORD, Guy (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.

DEBRAY, Régis (1992), *Vie et mort de l'image — Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, Folio essais.

DELEUZE, Gilles (1966), *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, P.U.F.. Tr. brasi. Rio de Janeiro, Rio, in <https://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf>, p. 82 (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————— (1967), *Logique du sens,* Paris, Les Éditions de Minuit.

———————— (1967), «Simulacre et philosophie antique», in *Logique…* pp. 292 e ss.

———————— (1968), *Différence et répétition*, P.U.F., p.156-7.

———————— (1976), *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., p. 117.

———————— (1977) *Dialogues*, Paris, Flammarion, c/ Claire Parnet *et al*, p. 112.

———————— e GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2006.

———————— (1981), Université Paris 8, Cours du 01 /12/ 1981. 502 / 4B transcrito por Mohammed Salah, url: < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=73> (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————— (1983), *Cinéma 1 – L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

———————— (1984), *L'image-pensée*, Séance 1, disponível na url: <http://www.youtube.com/watch?v=sqDOKlfYe7w> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

———————— (1985) *Cinéma 2 — L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

———————— (1987), « Qu'est-ce que l'acte de création», conferência na fundação La Fémis em 17/05/1987, disponível na url: <http://www.webdeleuze.com>.

———————— (1988), «Preface to the English Edition» of *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

———————— (1988), «Z comme Zigzag», in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* com Claire Parnet e Pierre-André Boutang.

———————— e GUATTARI, F., (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 2005.

———————— (1995), «L'immanence: une vie…» in Philosophie nº 47, Paris, Minuit, 1995, tr. port. de José Carlos Cardoso in *À côté de la plaque*, 7 de Abril de 2009, disponível na url: <http://acotedelaplaque.blogs .sapo.pt/44895.html> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

DELLA PORTA,Giovanni (1558), *Magiae naturalis, sive, De miraculis rerum naturalivm libri IIII*. Naples: Matthias Cancer, 1558. *Magiae Naturalis libri xx*. Napels: Horazio Salviani 1589. *Natural magick*. Londres, 1658. Reimpressão da tr. ing.: New York: Basic Books, 1957.

DEL NEVO, Matthew (2007), «Heidegger, Technology and Time: Review of the film *The Ister*», in Philosophy Pathways, electronic jounal, nº 124, ISSN 2043-0728, Janeiro de 2007, disponível na url: <http://www.philosophypathways.com/newsletter/> (re-consultado em Janeiro de 2016).

DEMUS, Otto (2008), *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, ed. ACLS Humanities E-Book (August 29, 2008), 8. ISBN-10: 1597406392.

DENON, Dominique Vivant (1777, 1812), *Point de Lendemain*, in Mélanges littéraires, Journal des Dames (primeira edição), disp. in <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832067j/f70.image>, rvisitada em Maio de 2017.

DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.) (2016), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* , Falmer: Reframe Books, 2016, ISBN 9780993199622 (em linha, consultado em Março de 2016).

DENYS L'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste*, ed. e trad. René Roques, Gunther Heil, Maurice de Gandillac, Paris, Cerf, 1970 (Sources chrétiennes, 58).

DENZINGER, H. (1854), *Enchiridion symbolorum et definitiorum*, *apud* Küng, *op.cit*., 223-224.

DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.

———————— (1968), «Ousia et Grammè», retomado in *Marges de la Philosophie*, Éd. de Minuit, Paris, 1972.

DESCOLAS, Philippe (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard; do mesmo autor: *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1986; e *Les Lances du crépuscule: relations Jivaros. Haute-Amazonie*, Paris, Plon, 1993.

DETIENNE, Marcel (1989), «Épistémologie des mythes», Encyclopædia Universalis, vol. 15, 1052.

DE WAELHENS, Alphonse (1949), «Phénoménologie et métaphysique», in: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 47, nº15, 1949. pp. 366-376; (passagem citada: 370-371).

DEWEY, John (1925), *Experience and Nature*, Londres, George Allen & Unwin. On line: The Paul Carus Foundation.

D'HUY, Julien e LE QUELLEC, Jean-Loïc (2010), « Les animaux "fléchés" à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation» Préhistoire du Sud-Ouest, 18(2): 161-170.

DICK, Philip K. (1968), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, disponível na url <http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/dadoes.pdf> (consultado em Abril de 2013).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 6ª ed. 2014.

———————————— (1989), «Art et Théologie», in *Universalis*, *Corpus*, vol. 3, 65-73.

——————————————— (1990), «Puissances de la figure - Exegèse et visualité dans l'art chrétien», in *Universalis*, *Symposium I*, 608-621.

——————————————— (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, Paris.

——————————————— (2000), *Devant le temps*, Paris, Minuit.

——————————————— (2001, 2004), «Images malgré tout», reimpressão do texto do catálogo da exposição *organizada sob a direcção de Clément Chéroux, 200, Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999, Paris, Minuit, 2004, tr. port. Imagens apesar de tudo, Lisboa, KRYM, 2012*.

——————————————— (2003), «L'Immanence figurale: hypocondrie et morphologie selon Victor Hugo», in *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 85, pp. 90-120.

——————————————— (2013), *Phalènes. Essais sur l'apparition 2*, Paris, Minuit. Tr. port. Lisboa, KKIM, 2015.

——————————————— (2013), «Face, próximo, distante: a impressão do rosto e o lugar para aparecer» *Phalènes,* loc. cit., , pp. 171-186.

DILLON, Steven (2006), *Art and Artifice in Contemporary American Film: The Solaris Effect*, Austin, University of Texas Press, pp. 1-20.

DORT, Bernard (1989), «Tragédie», in *Enciclopædia Universalis*, vol. 22, 834-835).

DOUIN, Jean-Luc (2010), *Jean Luc Godard: Dictionnaire des passions*, Paris, Stock.

DUARTE, Miguel Mesquita (2000), «Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*», recensão disponível na url: <https://www.academia.edu/4103923/George_Didi-Huberman._Devant_le_Temps._Histoire_de_lArt_et_Anachronisme_des_Images._> (consultado em Outubro de 2013).

DUBOIS, Philippe (1983), *L'acte photographique*, Paris / Bruxelles, Éd. Nathan / Labor.

DU FRESNOY (1668), *De arte grafica*, tr. do latim Paris, L'Alphée, 1990.

DU MAURIER, Daphne (1938), *Rebecca*, Londres, Victor Gollancz Ltd. Tr. port. *Rebeca*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

——————————— (1987), *Os pássaros e outros contos macabros*, tr. port. Lisboa, Dom Quixote, 1990.

DUNNE, Nathan, ed., SARTRE, J.-P., FORSTER, Marc, et al. (2008), *Tarkovsky*, Londres, Black Dog Publishing.

DURRELL, Lawrence (1957-1960), *The Alexandria Quartet*: *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958), *Clea* (1960), Londres, Faber and Faber. Sucessivas reedições. Tr. port. Daniel Gonçalves, Rio de Janeiro, Ulisseia, s.d.

ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milão, Bompani, 1962, e *La Definizione dell'arte*, U. Mursia & co., 1968, tr. port. (aqui citadas) *Obra aberta*, Lisboa, Difel, 1989, e *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, col. Arte & Comunicação, 1981.

———————— (1968), *A definição da arte*, Lisboa, ed. 70, 1981.

———————— (1985), *La guerre du faux,* Paris, Grasset.

ECKERMANN, J.P. (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzen Jahren seines Lebens (Conversas com Goethe), 2ª ed. 1848, muito acrescentada*. Tr. fr. 1988, Paris, Gallimard.

EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing* (1946, 1960), Touchstone, 1992.

EISENSTEIN, Sergei (1944), «Griffith, Dickens and the Film Today », in *Film Form*, N.Y., A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1977, 195-254.

EISNER, Lotte H., (1952), *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, 1981; Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006.

ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles — Essais sur le symbolismo magico-religieux*, Paris, Gallimard.

———————— (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

———————— (1978), *L'Épreuve du Labyrinthe*, *entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris, Belfont.

ELIE, Maurice, e VILLANI, Arnaud (2003), «Plan d'immanence», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (dir. Robert Sasso e Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis, n° 3, Primavera 2003, p. 272.

ELKINS, James (1996): *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster, 38-39.

ELSAESSER, Thomas, & BARKER, Adam (1990) (ed.), *Early Cinema: Space, frame, narrative*, London, British Film Institute, 1992, 1994.

ELSAESSER, Thomas (1999), «Presenting Stanley Cavell», in Eloe Kingma et al (eds.), *ASCA Yearbook* (Amsterdam: ASCA) 107-115.

ELSAESSER, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", in *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Warren BUCKLAND (Ed.), January 2009, Wiley-Blackwell, pp. 13-41, url: <http://media.wiley.com/product_data/excerpt/17/14051686/1405168617-2.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

————————— (2011) James Cameron's Avatar: access for all, New Review of Film and Television Studies, 9:3, 247-264. Disponível na url: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.585854> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

————————— (s.d.) «Stanley Cavell and Cinema», disponível na url: <http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-CavellCinema.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

ELWELL, J. Sage (2006), «Intermedia: Forty Years On and Beyond», in *Afterimage 33.5* (March/April), 25-30.

EMMERSON, Ralph (2013), «The Eternal Recurrence in Tarkovsky's The Sacrifice» (in dyssebeia.wordpress.com).

EPSTEIN, Jean (1946), *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Editions Jacques Melot.

ESCOUBAS, Éliane (1986), « La tragédie du paysage: Casper David Friedrich», in *La part de l'oeil* 2 («Dossier: Pensée des sciences, pensée des arts plastiques»), 174-187.

ESPOSITO, Roberto (2004), «Chair et corps dans la deconstruction du christianisme» in *Sens en tous sens: Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, ed. Francis Guibal and Jean-Clet Martin, Paris, Galilée.

ÉSQUILO, SÓFOCLES (várias datas, séc. V a. C.), *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocles*, tr. do grego antigo Jean Grosjean, ed. Raphaël Dreyfus, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, nº 193, 1967. Todas as tragédias de Ésquilo e Sófocles estão traduzidas nas edições bilingues de Les Belles Lettres, Paris. Em formato de bolso: *Eschyle, Tragédies complètes,* Paris, Gallimard, Folio classique, 1982; *Sophocle, Théatre complet*, Paris, GF Flammarion, 1993. *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Gleen W. Most: *Aeschylus* I e II, Sophocles I e II, University of Chicago Press, 3ª ed., 2013.

EURÍPIDES (várias datas, séc. V a. C.), *Tragiques grecs, Euripide, Théatre complet*, tr. do grego antigo e ed. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, nº 160, 1962. *Euripide, Tragédies complètes* I e II, Paris, Gallimard, Folio classique, 1989 (Vol. I: *Le cyclope - Alceste - Médée - Hippolyte - Les Héraclides - Andromaque - Hécube - La Folie d'Héraclès - Les Suppliantes – Ion*. Vol. II: *Les Troyennes - Iphigénie en Tauride - Électre - Hélène - Les Phéniciennes - Oreste - Les Bacchantes - Iphigénie à Aulis – Rhésos*). Nas Belles Lettres, Paris, edições bilingues: Euripide, 8 vol. Em ing.: *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Gleen W. Most: *Euripides* I, II, III, IV e V, University of Chicago Press, 3ª ed., 2013.

FABRE, Daniel (2009), « C'est de l'art ! Le peuple, le primitif, l'enfant» in Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, Musée du Quai Branly, 9/2009, 4-37.

FANON, Frantz (1961), *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero.

FAULKNER, William (1939), *The Wild Palms*, N. Y., Random House; Londres, Chatto & Windus, mesmo ano; tr. esp. Jorge Luis Borges, *Las palmeras salvajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940; ed. port. *Palmeiras Bravas*, tr., prefácio (datado de Novembro de 1960) e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália, col. O livro de bolso 19-20, s.d.: 1961 (?). Reedição pela Dom Quixote em 1993 c. nova tr. de *Rio Velho* (*The Old Man*) por Ana Maria Chaves, inercalando-se as duas histórias como na edição da Random House.

FAURE, Henri (1965, 1966), *Les objets dans la folie*, vol. I *Hallucinations et réalité perceptive*; vol. II *Les appartenances du délirant*, Paris, P.U.F..

FERREIRA, Vergílio (1962), *Da fenomenologia a Sartre*, Lisboa, ed. Presença (prefácio a *O existencialismo é um humanismo*, de J.-P. Sartre, tr. V. F.).

FERRY, Luc (1990), *Homo æstheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Frasquelle (tr. port. Miguel Serras Pereira, *Homo æstheticus: A invenção do gosto na era democrática,* Coimbra, Almedina, 2003).

FIELD, Sydney (1979), *Screenplay*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1984.

————————— (1984), *The Screenwriter's Workbook*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1984.

————————— (1998), *The Screenwriter's Problem Solver*, N.Y., Dell Trade Paperback, 1998.

FLORY, Dan (2009), *Philosophy, Black Film, Film Noir,* Pennsylvania State University Press, p. XI.

FLUSSER, Vilém (1983), *Für eine Philosophie der Photographie*, Göttingen, European Photography. Tr. ing. *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books, 2000 (introdução). *Filosofia da caixa preta — Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume ed., 2011, p.100.

———————— — (2008), *O universo das imagens técnicas — elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume.

FOCANT, Camille (2001), *Les Évangiles apocryphes*, Namur, Fidélité.

FOCILLON, Henri (1934) *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 1983., ed. *on line* Chicoutimi, Québec, 2002.

FORRESTER, Viviane (1996), *l'Horreur Économique*, Paris, Fayard.

FORSTER, Margaret (1993), *Daphne du Maurier*, N. Y., Doubleday.

FOUCAULT, Michel (1961), *Histoire de la folie à l'âge classique* (tese doutoral com o título Folie et déraison), Paris, Gallimard, 1972.

———————————— (1967) «Des espaces autres, hétérotopies»in *Dits et écrits* (1984), url: <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————————— (1970), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

———————————— (1983) « L'écriture de soi », Corps écrit, nº 5: L'Autoportrait, Fevereiro 1983, pp. 3-23.

———————————— (2009), *Le courage de la vérité — Le gouvernement de soi et des autres, II,* Paris, Gallimard Seuil.

FOUCART, Paul (1914), *Les Mystères d'Éleusis*, Grez-sur-Loing, ed. Pardès, 1992.

FRAMTON, Daniel (2006), *Filmosophy: a manifesto for a radically new way of understanding cinema*, London & New York, Columbia University Press.

FRANCASTEL, Pierre (1972), *Art et technique aux XIXème et XXème siècles*, Paris, Denoël/Gonthier.

FRANKLYN, Jon (1986), *Writing for Story*, Plume, 1996.

FREUD, Sigmund (1900), *Die Traumdeutung*, cap. VI, «O trabalho do sonho».1ª ed. alemã 1900. Ed. de referência para as citações aqui reproduzidas: *L'Interprétation des rêves* (tr. fr. I. Meyerson, rev. Denise Berger, da última ed. alemã, de 1929). Paris, PUF, 1971, pp. 241-432.

———————————— (1908), «La création littéraire et le rêve éveillé», tr. fr. de Marie Bonaparte e E. Marty, 1933. Incluído em *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. Reimpressão em 1971, Col. Idées, nrf. n° 263, (pp. 69-81). Disponível na url: <http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (edição de Jean-Marie Tremblay, prof. de Sociologia no Cégep de Chicoutimi, Université du Québec, col. "Les classiques des sciences sociales") (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————————— (1908), *Sur l'‹Ecce homo› de Nietzsche*, 28.10.1908, in *Minutes de la société viennoise*, Paris, Gallimard, 1978.

———————————— (1912), *Totem et Tabou*, ed. digital na Bibliothèque Paul-Émile-Boulet da Univ. du Québec em Chicoutimi, url: <http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————————— (1919) «*Das Unheimlich*», in Imago, tomo V, 1919. (« L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée,* tr. fr. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933. Reed. 1971 Coll. Idées, nrf, no 243, 163-210). Edição digital Jean-Marie Tremblay, Cégep, Université du Québec à Chicoutimi. Col. "Les classiques des sciences sociales", url: <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/freud.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

———————————— (1930), *Discours prononcé à la maison de Goethe à Francfort*, in: *Résultats, idées, problèmes, II*, Paris, PUF, 1985. Lido por Anna Freud devido à ausência do pai, doente.

———————————— e ZWEIG, Stefan, *Correspondance*, tr. fr. por G. Hauer e D. Plassard, Paris, Éditions Rivages, 1991.

———————————— (1932), *Révision de la théorie du rêve*, in: *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse,* Paris, Gallimard, 1984.

———————————— (1935), *Autoprésentation*, *(Selbstdarstellung)*, in *OCF-P, XVII*, Paris, PUF, 1992.

———————————— e ABRAHAM, Karl (2002), *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham 1907-1925*, Editor: Ernst Falzeder, Londres e N. Y., Karnac Books.

FRIED, Michael (1967), «Art and Objecthood», in Artform, disponível na url: <http://www.scaruffi.com/art /fried.pdf>. «Arte e objetidade», tr. br. de Milton Machado, disponível em https://cinescontemporaneos.files.wordpress.com/2016/05/arte-e-objetidade-michael-fried.pdf.

————————— (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven & London, Yale University Press, 2010, pp. 56-62.

FRIEDMAN, Ken, (1998), Friedman's contribution to «Fluxlist and Silence Celebrate Dick Higgins» Umbrella, Vol. 21, No. 3/4, December, pp. 106-9.In <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm> (consultado em Maio de 2012).

FURETIERE, Antoine (1701, 2ª ed.), *Dictionaire Universel, contenant tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, disponível em facsimile em <gallica.bnf.fr>.

GALLESE, V. (2005), «What do mirror neurons mean? Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations». Recuperado em 2006 de <http://www.interdisciplines.org/mirror/ papers/1> (re-consultado em Janeiro de 2016).

GARBAGNATTI, Lucile, e MORELLI, Pierre, dir. (2006): *Thé@tre et nouvelles technologies*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

GARCIA, José Luís (1999), «A biotecnologia da procriação, o silêncio dos orgãos» , in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens nº. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 503-517.

GAUDREAULT, André, e JOST, François (dir.), (2000), «Présentation à La croisée des médias», in Sociétés & Représentations, n. 9, « La croisée des médias », Paris, CREDHESS, Université de Paris I - Panthéon Sorbonne, Abril 2000, pp. 5-8. Url: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/GODRO-JOST-SR.pdf> (consultado em Junho de 2013).

————————————, e MARION, Philippe (1999), «Un média naît toujors deux fois…», in André Gaudreault, François Jost (éd.), Sociétés et Représentations, nº9, «La croisée des médias», Publications de la Sorbonne, Abril 2000, pp. 21-36. Tradução inglesa (2005): «A medium is always born twice …», in Early Popular Visual Culture, 3: 1, pp. 3-15. Url: <http://dx.doi.org/10.1080/17460650500056964> ou <http://tandfprod.literatumonline.com/doi/abs/10.1080/17460650500056964> (consultado em Junho de 2013).

GAUTHIER, Christophe (2007), «Le cinéma: une mémoire culturelle», in 1895, Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 52-2007: Varia, url: <http://1895.revues.org/1012#ftn16> (consultado em Junho de 2013).

GENET, Jean, (1988) *O estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

GENETTE, Gérard (1994), *L'oeuvre d'art 1: Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil.

GIBSON, Andrew (2006), *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, N.Y., Oxford University Press.

GIL, Fernando (1990), «Le naturel et l'artificiel», Universalis, Symposium — Les enjeux, pp. 366-374.

GIL, José (2008), *O imperceptível devir da imanência*, Lisboa, Relógio d'Água.

GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset.

————————— (1963), *DostoÏevski: du double à l'unité,* Paris, Plon.

————————— (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.

GLORY, André (2008), *Les recherches à Lascaux (1952-1963*), textos et documentos redescobertos em 1999 e editados por Brigitte e Gilles Delluc, Gallia-Préhistoire, XXXIXe suppl., Paris, CNRS .

GODARD, Jean-Luc (1964), « La nuit, l'aurore, l'éclipse », entrevista com Antonioni, in Cahiers du cinéma, nº160, Novembro.

GOMBRICH, Ernst H. (1950), *The Story of Art*, London & N.Y., Phaidon, 2006, p. 440.

————————————— (1960), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, N. Y., Princeton and Oxford, Princeton University Press for Bolligen Foundation, tr. port. *Arte e ilusão — um estudo da psicologia da representação pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

————————————— e ERIBON, Didier (1991), *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science*, Londres, Thames & Hudson, 1993.

GORDON, Michael D., TILLEY, Helen, PRAKASH, Gyan (Eds.), *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press, 2010.

GOTTLIEBE, Erika, *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial,* McGill-Queen's University Press, 2001.

GOUHIER, Henri (1943), *L'essence du théâtre*, Paris, Plon.

GOUILLARD, Jean (1989), «Iconoclasme», *Universalis*, *Corpus*, vol. 11, pp. 885-6. V. também, in BRYER, A. A. M. e HERRIN, J. (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977; sobre as fontes escritas, BRUBAKER, L., e HALDON, J., (eds.),

Byzantium in the Iconoclast era (c. 680–850), ALDERSHOT: *Variorum*, 2003; Sobre a teologia das imagens, LADNER, G. B., «The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclast controversy», *DOP* 7 (1953), 1–34; LANGE, G., *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg, Echter-Verlag, 1968; LOUTH, A., *St. John Damascene. Tradition and originality in Byzantine theology*, Oxford University Press, 2003.

GRAFF, Séverine (2011), « Cinéma-vérité ou cinéma-direct: hasard terminologique ou paradigme théorique?», in Décadrages, ed. digital 18 | 2011, de Abril 2012. URL: <http://decadrages.revues.org/215 ; DOI: 10.4000/decadrages.215>.

————————— (2014), *Le cinéma vérité*, Presses Universitaires de Rennes.

GRASS, William H., (1970), «Philosophy and the Form of Fiction» in *Fiction and the Figures of Life, ed.* David R. Godine, 1978.

GREEN, Peter (1993), *Andrei Tarkovsky: The Winding Quest*, Londres, Palgrave Macmillan UK.

GREENAWAY, Peter e OOSTERLING (entrevistador) (2001), «Cinema of Ideas: An interview with Peter Greenaway», 2001, in <http://www2.eur.nl/fw/cf/InterAkta/InterAkta%203/PDF/interakta3.greenaway.def.ho.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

GREENAWAY, Peter (2003), «Toward a Re-Invention of Cinema» in: *Cinema Militans Lecture,* September 28, 2003, <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

GRILO, João Mário (1992), «Cinema português», *in* José-Augusto França (coord.), vol. *Artes & Letras* da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo.

————————— (2006), *O Cinema da Não-ilusão*, Lisboa, Livros Horizonte.

GROSSMAN, Vasily (1959), *Life and Fate*, New York Review Books Classics, 2006.

GRUBER, Klemens (s.d.), «O século intermedial: a temporada 1922/23» tradução: Isabel Hölzl, url: <gruber_intermedialidade.doc> (re-consultado em Junho de 2013).

GRUZINSKI, Serge (1990), La *guerre des images — de Christophe Colomb à «Blade Runner»*, Paris, Fayard.

GUATTARI, Félix (1975), «Le divan du pauvre». In: *Communications*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direcção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 96-103.

GUERRA, Tonino (1979), «Tarkovski ao espelho», entrevista in Panorama nº 676, 3 de Abril, pp. 160-161, 164, 166, 169-170.

GUEST, Haden, e SAPINHO, Joaquim, «Curators Statement» in apresentação dos ciclos *Harvard na Gulbenkian — Diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo*, disponível na url: <https://mubi.com/notebook/posts/curators-statement > (re-consultado em Dezembro de 2015).

GUNNING, Tom (1990), «The Cinema of Atractions: Early Film its Spectator and the Avant-Garde», in ELSAESSER, Th., e BARKER, Adam (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI Publishing.

————————— (1995), «Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films,and Photography's Uncanny», in *Fugitive Images from Photography to V*ideo, Patrice Petro (ed.), Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, pp. 42-71.

————————— (2003), «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century», in Thorburn, D. and Jenkins, H. (eds.) *Rethinking Media Change*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

HADEWIJCH D'ANVERS, *Nouveaux poèmes*, I, trad. in *Écrits mystiques des béguines*, Paris, Seuil, 1954, p. 157.

HAGEN, W. M. (s.d.), «Transcendence in Film: Some Thoughts», url: <http://home.snu.edu/dept/swccl/ Hagen.pdf> (consultada em Dezembro de 2012).

HALÉVY, Olivier, (sd): —Le dispositif et l'événement: les nouvelles technologies sur la scène théâtrale, in mf (musica falsa), url: <http:// www.musicafalsa.com/imprimer.php3?id_article=87>.

HALLE, Morris e KEYSER, Samuel (1984)«Métrica», in Enc. Einaudi, Lisboa, IN-CM, vol.2: 179-208),

HANSEN, João Adolfo (2006), «Categorias epidíticas da ekphrasis», in Sibila, Poesia e Cultura, 2010, url: < http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1295-categorias-epiditicas-da-ekphrasis->.
HANSEN-LÖVE, Aage A. (1992): «Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde», in *Eikon 4* (re-consultado em Janeiro de 2016).

HARAWAY, D. (1991), «Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century». In HARAWAY, D. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, pp.149-181.

HASAN, Abrar (coord.) (2009); com BLUMENREICH, Ulrich; BROWN, Bruce; EVERSMANN, Peter; and ZURLO, Francesco, *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal* — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education, Portugal, 21 July.

HAUSER, Arnold (1951), *The Social History of Art*, vol. I, *From Prehistoric Times to the Middle Ages*, 3ª ed. reimpressa em 2003, Londres, Routledge. Vol II, tr. port. História Social da Arte e da Cultura, Lisboa, Jornal do Foro, 1955.

HAYWARD, Susan, (1996), «Classical Hollywood Cinema / Classical Narrative Cinema», in *Cinema Studies — The Key Concepts*, Londres e N.Y., Routledge, 3ª edição, 2006.

HAZEL, Ruth (1999), «Complex Electra», Didaskalia, disponível na url http://www.didaskalia.net/issues/vol5no3/hazel.html.

HEDIGER, Vinzenz & HOOF, Florian (2016), «The Agency of the Agency or: Why Do All Corporate Image Films Look Alike?», in *A History of Cinema Without Names*, XXII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, XXII International Film Studies Conference, Università degli Studi di Udine, 2015, p. 209.

HEGEL (1835), *Esthétique*, trad. C. Bénard, 5 vol., Paris, (s.n.), 1840-1851; trad.. S. Jankélévitch, 4 vol., Aubier, Paris, 1945.

HEIDEGGER, Martin (1931-32) «Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung», Berlim, Duncker & Humblot, 1989, pp. 5-22.

———————— (1935, 1936, 1949, 1960), «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege* (ed. Reclam, 1960 e Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977), tr. fr. «L'origine de l'œuvre d'art» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1970; tr. port. do original alemão *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977: «A origem da obra de arte» de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso, in *Caminhos de floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. Também na edição Gulbenkian: «O tempo da imagem no mundo» (1938) e «Para quê poetas» (1946).

———————— (1954), *Die Frage nach der Technik*, *tr. br*. Marco Aurélio Werle, *A questão da Técnica, in* Scientiæ Studia, São Paulo, v. 5, n. 3, 375-398, 2007, disponível na url: <http://www.scientiaestudia.org.br/revista/PDF/05_03_05.pdf >.

———————— (1958), *Die Physis bei Aristoteles*, tr. fr. *Ce qu'est et comment se détermine la φύσις*, in *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968, 178-276.

HELDER, Herberto (1977), «Memória, montagem», in *Cobra*, Lisboa, & etc., pp. 10-11).

HENRIQUES, Joana Gorjão (2004), «Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa», in *Público, Ípsilon*, 14.3.2004.

HIGGINS, Dick (1966), «Statement on Intermedia», in: Wolf Vostell (ed.): Dé-coll/age (décollage) nº 6, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, Julho 1967. Url: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

HOFMANN, Gert (1990), *Der kinoerzähler,* Carl Hanser Verlag; tr. port. *O homem do animatógrafo*, Porto, ASA, 1993.

HOMERO (séc. VIII a.C.) *Ilíada*, tr. port. do grego por Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2005.

————— (séc. VI a.C.?) *Odisseia*, tr. port. do grego por Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2003.

HORECK, Tanya, e KENDALL, Tina (ed.), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

HOWARD, James (2000), *The Stanley Kubrick Companion*, Londres, B.T. Batsford, p. 185.

HUIZINGA, Johan (1938), *Homo ludens*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1944 (cop. 1985). Tr. ing. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London: Routledge & Kegan Paul, 1949.

HUMBERT, Louis (1925) *Théatre d'Euripide*, "Introduction", vol. I, Paris, Librairie Garnier Frères.

HUME (1739–1740), *A Treatise of Human Nature*, I, IV, cap. IV, *Of Modern Philosophy*, disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/4705>.

HUSSERL, Edmund (1913), *Idées directrices pour une phénoménologie* (*Ideen I*), trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, col. Tel, 1985.

HUXLEY, Aldous (1932), *Brave New World*, disponível na url <http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf> (consultado em Setembro de 2011).

ISHAGHPOUR, Youssef (1989), «Les théories du cinéma», in Encicl. Universalis, vol. 5, 834-838.

JACKSON, Elizabeth K., e KEBED, Alemseghed (2009), «La culture et la production de masse: les industries culturelles», in *Histoire de l'Humanité*, vol. VII, *Le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, Paris, UNESCO, 924-933.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale,* trad. fr. N. Ruwet, Paris, Minuit, pp. 217-218.

JANET, Pierre (1929), *L'évolution psychologique de la personnalité*, Paris, Chahine.

JASPERS, Karl (1949), *Strindberg et van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

JEAN DE LA CROIX, *Les Cantiques spirituels*, Paris, Cerf, 1995, Cantique A, § 14.

JEFFERS, Jennifer M. (2009), *Beckett's Masculinity*, N.Y., Palgrave MacMillan, p. 164.

JENKINS, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: NY University Press.

JENN, Pierre (1991), *Techniques du scénario*, Paris, Femis.

JOLIVET-LÉVY, C. (1989), «Icône», in *Universalis*, *Corpus*, vol. 11, 879-883.

JONES, Jonathan (2005), «Out of this world», *The Guardian*, 12.02.2005.

JORDAN, B. G. e WESTON, V. (ed) (2003), *Copying the Master and Stealing His Secrets — Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawai'i Press.

JOYARD, Olivier (2003), « C'est quoi ce plan? (la suite) » in Cahiers du Cinéma nº 580, Junho, 26-27.

JOYCE, James, *Ulysses* (1922), 1ª ed. Paris, Shakespeare & Company. London, Picador, edited by Danis Rose, 1997. Tr. port.: João Palma-Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil, 1989; António Houaiss, Carnaxide, Difel, 1994 (6ª ed.).

JUHASZ, Alexandre, e LERNER, Jesse (2006), *F Is For Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

JÜNGER, Ernst (1932), *Der Arbeiter*, *Werke,* Band 6. *Essays II*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1960-1965. Tr. fr. *Le Travailleur*, tradução e apresentação de Julien Hervier, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1989.

KAFKA, Franz (1925), *O Processo* (*Der Prozess*), tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.

———————— (1926), *O Castelo* (*Das Schloss*), tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.

KAJGANICH, David (2016), in «Writers on Writing: David Kajganich – Screenwriter of 'A Bigger Splash'», entrevista por Denny Schnulo, 26 de Maio, disponível em <http://www.scriptmag.com /features/interview-david-kajganich-screenwriter-a-bigger-splash>.

KANDINSKY, V. (1912), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1988.

KANT, Emmanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*, tr. fr. Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, §§ 49-52, p. 212-235.

KARSDORP, Folgert, e BOSCH, Antal van den (2016), «The structure and evolution of story networks», in Royal Society Open Science, 29 de Junho 2016.DOI: 10.1098/ rsos.160071. Disponivel em <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/6/160071#xref-fn-1-1>.

KIESLOWSKI, K., e PIESIEWICZ, K. (1991), *Decalogue, The Ten Commandments*, Londres, Faber and Faber, com prefácio de Stanley Kubrick.

KISS, Miklos & WILLEMSEN, Steven (2016), Introdução e Capítulo I de *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, in Academia.edu. Edinburgh University Press, edição anunciada para 2017, pp.1–23.

KLEE, Paul (1920), « Schöpferische Konfession », *in* Tribune der Kunst und Zeit XIII, mais tarde em Id., *Das bildnerische Denken* (Basel, Benno Schwabe & Co., 1956), trad. port. C. Pires e M. Manuel, rev. J. Barrento, *Ensaios Sobre Arte* (Lisboa, Cotovia, 2001: 38).

———————— (1922-1924) *The Thinking Eye* e *The Nature of Nature*, tr. fr. *Contributions à la théorie de la forme picturale.*

KLEIMAN, Naum, (2010), «Cinema Collage», conf. no colóquio Summa Summarum, Moscovo, ref. in <http://www.ncca.ru/en/events.text?filial=2&id=186> (consultado em Fevereiro de 2013).

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin e SAXL, Fritz (1964), *Saturne et la Mélancolie* Paris, Gallimard, 1989.

KLINE, Jefferson T. (1992), *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press.

KLOSSOWSKI, Pierre (1959), *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Minuit, ed. 1970.

———————————— (1965), *Les Lois de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, ed. 1970.

———————————— (1970), *La monnaie vivante*, Paris, Terrain Vague – Eric Losfeld, c. desenhos do autor e fotografias de Pierre Zucca; tr. port. *A moeda viva*, Luís Lima, Lisboa, Antígona, 2008.

KOESTLER, Arthur (1940), *Darkness at Noon*, disponível na url <http://libcom.org/files/(Arthur_ Koestler)_Darkness_at_Noon.pdf> (consultado em Novembro de 2012).

KOJÉVE, A., *Introduction a la Lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947

KOLDERUP, T. (2011), *Le goût de l'inachèvement. Esthétique et narration dans l'oeuvre de Marivaux*, Paris, L'Harmattan/ Solum.

KORFF-SAUSSE, Simone (2004), «Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité» in Champ Psy nº 35, 2004/3, Corps Extrêmes-2, pp. 61-74, Éd. L'Esprit du temps, ISBN 2847950370. Url: <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2004-3.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

KOWALSKI, Paul, e GLAFKIDÈS, Pierre (1990), «Photographie», *Universalis*, Corpus, 18, 132-151.

KOVÁCS, András Bálint (2007), *Screening Modernism, European Art Cinema 1950-1980*, The University of Chicago Press.

———————— (2009), «Tarkovsky», in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, UK, Routledge, coord. Paisley Livingstone e Carl Plantinga, cap. 53.

KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame — The Life of Samuel Beckett*, N.Y., Simon & Schuster.

KRACAUER, Siegfried (1925), *Der Detektiv-Roman*, in *Schriften*, I, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, póstumo, tr. fr. *Le roman policier, un traité philosophique*, Paris, Payot, 1981.

———————— (1960), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press. Princeton Paperback Printing, 1997.

KRAUSS, R.(1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.

KREMER, Michael, (1993), «The O-Ring theory of economic development», in *Quarterly Journal of Economics* nº 108: 551-575.

KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè*, Paris, Seuil, p.221.

———————— (1975), «Ellipse sur la frayeur et la sédution spéculaire», in Communications nº 23, pp. 73-78; tr. port. «Elipse sobre o pavor e a sedução especular», in *Psicanálise e Cinema*, Lisboa, Relógio d'Água, 1984, pp. 34-35.

———————— (1993), *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard.

KUNDERA, Milan (1986), *L'Art du Roman*, Paris, Gallimard, 108-110 e 195-196.

———————— (2000), *A lentidão*, tr. Miguel Serras Pereira, Porto, Asa. Original *La lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.

KÜNG, Hans (1994), *Das Christentum. Wesen und Geschitcht*, Piper, Munique. Trad. port. (que utilizamos aqui) *O Cristianismo — Essência e História*, Círculo de Leitores, Braga, 2002.

KUNTZEL, Thierry (1975), «Le travail du film, 2», in *Communications*, 23, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direcção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 136-189.

LABRUM, Marian B. (1998), «Las palmeras salvajes en traducción de Jorge Luis Borges: Crítica y evaluación», in Livius 12, 85-93., disponível em <https://buleria.unileon.es/>.

LACAN, Jacques (1949), «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», comunicação ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zürich, a 17 de Julho de 1949. Primeira versão publicada na *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, volume 13, nº 4, 449-455. URL: <http://perso.wanadoo.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/ miroir.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

LAKOFF, George, e JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 2003.

LALANDE, André (dir. 1902-1923), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1991. «Hypostase», 1ª ed. em fascículos no *Bulletin de la Société française de philosophie*, reed. Alcan 1926, 1928, 1932, P.U.F. 1947. A ed. que usamos aqui é a 16ª, P.U.F., 1988.

LALANNE, Jean-Marc (2002), «C'est quoi, ce plan?», in Cahiers du Cinéma nº 569, Junho, 26-27.

LANZMANN, Claude (2000), «Parler pour les morts», in *Le Monde des Débats*, nº 14, Maio.

———————— (2007), «Le travail du cinéaste», in FRODON, J.-M. (dir.), *Le Cinéma et la Shoah: un art à l'épreuve du xxe. siècle*, Paris, Cahiers du Cinéma.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. (1967), sob a direcção de Daniel Lagache, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF (7ª ed. 1981).

LARRUE, Jean-Marc, dir.(2015), Théâtre et intermédialité, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, col. Arts du spectacle — Images et sons.

LASSO DE LA VEGA, J. S. (1998), intr. a *Sófocles, Tragédias*, Madrid, ed. Gredos.

LAUDE, Jean (1985), «Naissance des abstractions», in *Cahiers du musée national d'art moderne*, 16, pp. 5-61.

LAUREL, Brenda (1991) *Computers as Theatre*, segunda edição Boston, Addison-Wesley, 2014.

LAWSON, Hilary (2001), *Closure — A story of everything*, Routledge.

LE BON, Gustave (1889), *Les premières civilisations*, Paris, Hachette, 2012.

LEFEBVRE, Martin (2012), «The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images», Concordia Univerity, in *The Art Seminar*, Vol. II "Photography Theory", disponível em Academia.edu, url:<http://concordia.academia.edu/MartinLefebvre/Papers/112841/The_Art_of_Pointing._On_Peirce_Indexicality_and_Photographic_Images> (re-consultado em Janeiro de 2016).

LE GOFF, Jacques (1985), «La naissance du Purgatoire», in Revue de l'histoire des religions, nº 202-2: pp. 177-179.

LEGRAND, Stéphane (2003), «Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste», *in* Methodos, Savoirs et textes, 3/2003, em linha desde 5 de Abril de 2004. URL: <http://methodos.revues.org/107 ; DOI: 10.4000/methodos.107.> (re-consultado em Janeiro de 2016).

LE GUEN, Claude (1997), «L'inconscient ignore le temps», in Bulletin de la Société Psychanalytique de Paris, nº 44, pp. 1639-1651.

LEHTONEN, M. (2001): «On No Man's Land. Theses on Intermediality», in *Nordicom Review*, 22(1): 71-83, <http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/28_lehtonen.pdf> (consultado em Novembro de 2013).

LELLOUCHE, Raphaël (1992), «Théorie de l'écran», in Traverses, nº 2. Url: <http://testconso.typepad.com/theorieecran.pdf > ou <http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero2/textes/lellouche.html> (consultado em Outubro de 2011).

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1710), *Essais de Théodicée*, *Œuvres philosophiques de Leibniz*, Texte établi par Paul Janet, Paris, Félix Alcan, 1900.

LEIRIS, Michel (1946, or. 1939), *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard; tr. ing.: *Manhood: A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*, University of Chicago Press, 1992; tr. port.: *A idade viril*, São Paulo, ed. Cosac Naify, 2001.

LEMIÈRE, Jacques (1995), «Hommage à Antonio Reis et Margarida Cordeiro», in *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.

———————— (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2005, nº. 80. Mémoires d'avril: 1974-2004, trente ans de la révolution des Oeillets au Portugal. pp. 48-60. Doi: 10.3406/mat.2005.1065. url: /web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065_(consultado em Setembro 2014).

———————— (2006), «'Um centro na margem': o caso do cinema português», in revista *Análise Social* XLI (180), 731-765.

LEONE, Leah E. (2014), «Reconstructing Suspense: Borges Translates Faulkner's The Wild Palms» in *The Voices of Suspense and their Translation*, Thrillers 39, ed. Cadera, Susanne M. e Pavic Pintaric, Anita. Rodopi: 77-91.

LEROI-GOURHAN, Arlète (1979), La Nef et le Diverticule des Félins, in: Lascaux inconnu. XII Supplément de Gallia Préhistoire, Paris, CNRS, pp. 301-341.

LESAGE, Marie-Christine (2008), «Théâtre et intermédialité», in Communications, vol. 83, *Théâtres d'aujourd'hui* (sob a direcção de Sylvie Roques), pp. 141-155. Disponível in <www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2483>.

LÉVINAS, Emmanuel (s.d.), *Éthique et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, 79.

———————— (1985), «Entretiens avec Angelo Bianchi», in *Hermeneutica*, 1985, 171 - 182.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1971.

———————— (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1974.

———————— e ERIBON, Didier (1988), *De Près et de Loin*, Paris, Éd. Odile Jacob, p. 193.

LÉVY-BRUHL, Lucien (1922), *La Mentalité primitive*, 4ª edição, Paris, Félix Alcan, 1925.

———————— (1928), *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan.

LEZAMA LIMA, José (1966), *Paradiso*, ed. crítica, coord.: Cintio Vitier, Ed. UNESCO / ALLCA Siglo XX, Colección Archivos n.º 3, 1996.

LINDEN, George (1970), *Reflexions on the Screen*, San Francisco, Wadsworth.

LINDNER, Kurt (1906), *La Chasse pré-historique*, Paris, Payot, 1950.

LINDSAY, Vachel (1915), *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan.

LLANSOL, Maria Gabriela (2005), *Finita*, Lisboa, Assírio e Alvim.

LOUGHLIN, Gerard (2007), «Video Divina: Viewing Tarkovsky», in *Reconfigurations: Interdisciplinary Perspectives on Religion in a Post-Secular Society*, coord. por Stefanie Knauss e Alexander D. Ornella, Viena, LIT Verlag GmbH, pp. 179-196.

LOURENÇO, Eduardo (1988), «Portugal – identidade e imagem», in *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, IN-CM, 1990.

LOWE, Lisa (1996), Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics, Duke University Press.

LUCAS, George, e SPIELBERG, Steven, «On Hollywood's Future», entrevista disponível em <http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1714> (re-consultado em Janeiro de 2016).

LYOTARD, Jean-François (1972), « Contribution des tableaux de Jacques Monory », *in Figurations 196/1973,* Paris, Union Générale d' Éditions, col. 10/18, 1973, 154-238.

———————————— (1977), *Rudiments païens*, Paris, UGE-10/18.

———————————— (1979), *La condition post-moderne*, Paris, Minuit.

———————————— (1986), *O pós-moderno explicado às crianças*, tr. port. de Teresa Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

MACAULAY, Scott (2014), «The Sound of Helicopters in Apocalypse Now», in Filmmaker Magazine, http://filmmakermagazine.com/88485-the-sound-of-helicopters-in-apocalypse-now/#.VtKsDhwotYc. (re-consultado em Janeiro de 2016).

MACHEREY, Pierre, (2005), « "Il faut être absolument moderne": la modernité, état de fait ou impératif? », in *STL* (*Savoirs, textes, langages*), Groupe d'Études "La philosophie au sens large", url: <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey 28092005cadreprincipal.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MADOFF, Steven Henry (ed) (2009), *Art School (Propositions for the 21st Century)*, MIT Press.

MAICENT, Patricia, «Une histoire du film», in *Le film — collection du musée*, Centre Pompidou (s.d.), consultado em linha na url: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html#thematiques> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MALABRE, Natalie (2012), « *Je vous salue, Marie* de Jean-Luc Godard: modalités et enjeux d'un retour du religieux au cinéma », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, nº especial 2012, URL: http://cerri.revues.org/1086 ; DOI: 10.4000/cerri.1086.

MALDINEY, Henri (1973), *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, col. "Amers".

MALRAUX, André (1947, 1965), I – Le Musée imaginaire, III, in *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard/Pléiade, 2004, t. I, p. 259-260.

MANOVITCH, Lev (2001), *The Language of New Media*, Cambridge & London, MIT Press, 185-191, 293-302.

MANN, Thomas (1924), *A montanha mágica* (*Der Zauberberg*), tr. port. Lisboa, Livros do Brasil, col. Dois Mundos, s.d.

MARCADÉ, Valentine e MARCADÉ, Jean-Claude (1989), in «Représentations du Christ», *Universalis*, *Corpus*, vol.5, 744-750.

MARCORELLES, Louis (1963), «La foire aux vérités», in *Cahiers du Cinéma* nº 143, Maio.

MARGUERITE PORETE, *Le Miroir des simples âmes anéanties*, trad. Grenoble, J. Million, 2001, pp. 134 e 81.

MARÍ, Bartolomeu (2002), «Julião Sarmento», in *Julião Sarmento — Trabalhos dos anos 70*, org. de Pedro Lapa, livro-catálogo da exposição homónima, Lisboa, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 37-45.

MARINIELLO, Silvestra (2000), «Présentation», in *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, nº 2-3, p. 7-11. <http://id.erudit.org/iderudit/024812ar>

MARMIESSE, Anna (2012), «"Ou bien.. Ou bien": destins et liberté dans Smoking / No smoking», in Feux Croisés, url: <http://www.feuxcroises.com/Ou-bien-ou-bien-destins-et-liberte-dans-Smoking-No-

MARQUES, Bruno José de Sousa (2010, *Julião Sarmento dentro do texto — Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*, dissertação de doutoramento, Lisboa, FCSH da UNL, disponível in <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12675541/juliao-sarmento-dentro-do-texto-...>

MARTIN, Adrian (1999), «Night and Day: Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut*», in *The Best Australian Essays, 1999*, coord. Peter Craven, Melbourne, Bookman Press, 354-363.

MARTINS, Hermínio (1996), *Hegel, Texas e outros Ensaios de Teoria Social*, Lisboa, Séc. XXI.

MARX, Karl (1852), *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, ed. alemã Marx-Engels Werke 8, 115, tr. fr. Paris, Editions Sociales, 1976.

MATTANZA, Alessandra (2006). «Cinema / Intervista / Dietro una finestra, una storia», 9 April. <http://www.oggi7.info/dettaglio.asp?Art_Id=2434&Art_Tema=Interviste>

MAUPASSANT, Guy de (1888), *Pierre et Jean*, Préface: «Le roman», Paris, Ollendorff, 1889.

MAUSS, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971, p. 89, retomado por Thierry de Duve *in Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, 10.

————————— (1950), *Essai sur le don*, Paris, Presses Universitaires de France. Tr. port. *Ensaio sobre a dádiva*, Lisbooa, Edições 70, 1988, pp. 187 e 190.

McKEE, Robert (1997), *Story*, Londres, Methuen, 1998.

MEILLASSOUX, Quentin (2006), *Après la finitude — Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil.

MÉLIÈS, Georges (1929), in *La Revue du Cinéma: Critique, Recherches, Documents*, dir. Robert Aron, red. Jean-Georges Auriol, 1ª série, nº 4, 15 de Outubro.

MELOT, Michel (2007), *Une brève histoire de l'image*, Paris, Ed. Jean-Claude Béhar, col. Brève Histoire. Tr. port. Aníbal Alves, *Uma breve História da Imagem*, ed. Humus, 2015.

MENDES, João Maria (1974), *Images de l'histoire et de la nature dans la philosophie sociale*, Institut Supérieur de Philosophie, Université Catholique de Louvain, Janeiro de 1975 (inédito).

————————————— e RAMOS, Jorge Leitão (1985), «António Reis e Margarida Cordeiro — Viagem a uma paixão», entrevista, *in* Diário de Lisboa, 14 de Maio de 1985, pp. 6-7.

————————————— (2001), *Por quê tantas histórias – a importância do ficcional na aventura humana,* Coimbra, MinervaCoimbra.

————————————— (2002), «Notas sobre os ecrãs e o virtual», in Trajectos, Revista de Comunicação, Cultura e Educação, ISCTE, nº 1, Junho de 2002, Ed. Notícias.

————————————— (2009), *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema*, Lisboa, EDIUAL.

————————————— (2013) (coord.) et al., *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e em: <https://www. academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues _Contemporaneo>

————————————— (2013), «Objectos únicos e diferentes», in *Novas & Velhas*...

————————————— (2013), «A obra longa e breve de José Álvaro Morais», in *Novas & Velhas* ...

————————————— (2015) «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, coord. José Quaresma, Alys Longley e Fernando Rosa Dias, ed. ESTC, Creative Arts and Industries Dance Studios e University of Auckland.

————————————— (2015) «Reencontro em ABR», in *Investigação em Artes e Absurdo: Métodos Informais, Institucionalização do Conflito e Disputatio,* coord. José Quaresma, a publicar em Setembro de 2016.

MENDES, Marta (2016), *Átrios da imagem: cinema e pensamento*, dissertação de doutoramento, Lisboa, UNL, pp. 144-167 (inédito).

MERCIER, Louis-Sébastian (1771), *L'An 2440, un rêve s'il en fut jamais*, Paris, La Découverte, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), « Le cinéma et la nouvelle psychologie », conferência no *Institut des hautes études cinématographiques*, incluída in *Sens et Non-sens*, Éditions Nagel, 1996, url: <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm>. Também disponível, sob o mesmo título, in Gallimard, col. Folio Plus Philosophie, 2009, pp. 7-24 (re-consultado em Janeiro de 2016).

————————————————— (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 158. A *analyse existentialle* do autor está próxima da *Dasein-analysis* de Binswanger.

———————————— (1964, póstumo), *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texto fixado por Claude Lefort (Cornelius Castoriadis), Paris, Gallimard, ed. 2001.

———————————— (1969), *La prose du monde*, Paris, Gallimard.

MERVANT-ROUX, Marie Madeleine (2008), «La face/Le lointain»; Jaigu, France, «You lookin' at me? Le face à face revu par Chuck Close»; Vautrin, Éric, «Faire face/ faire figure. Autour de la 35e Biennale de théâtre de Venise»; in *Ligéia*, Dossiers sur l'art, XXIe. Année, nº 81-84, Paris, Janeiro-Junho.

METZ, Christian (1975), «Le signifiant imaginaire» e «Le film de fiction et son spectateur», in Communications nº 23, 3-55 e 108-135.

MEXIA, Pedro (2013), *Cinemateca*, Lisboa, Tinta da China.

MILLER, Isabelle (2008), *Les Inachevées. Le goût de l'imparfait*, Paris, Seuil.

MINOIS, Georges (1994), *Histoire de l'Enfer*, Paris, P.U.F., col. Que sais-je?

MIRANDA, J. A. Bragança de (1999), «Fim da mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea» , in *Real vs. Virtual*, Revista de Comunicação e Linguagens nº. 25/26, Lisboa, ed. Cosmos, pp. 23-29.

———————————— (2012), *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega, 2ª edição, p. 86.

MITCHELL, W. J. Thomas, (2005) *What Do Pictures Want?: The Lives And Loves Of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

MITRY, Jean (1963), *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse,

———————— (1963-1964), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 2 vol.

———————— (1968-1980), *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, Éditions Universitaires, 5 vol.

———————— (1974), *Le Cinéma expérimental: histoire et perspectives*, Paris, Seghers.

MOLITERNO, Gino (2001), «Zarathustra's gift in Tarkovsky's *The sacrifice»,* (http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0301/gmfr12a.htm).

MONEGAL, Emir R. (1978), *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, N. Y., Dutton.

MONTEBELLO, Pierre (1998), *Deleuze, philosophie et cinéma,* Paris, Vrin.

MONTEIRO, João César (2005), «Silvestre», in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005: 323.

MONTEIRO, Manuel Hermínio (2001), in *O Olhar de Ulisses. A Utopia e o Real*, Porto 2001: Capital Europeia da Cultura, reeditado em *Urzes*, pp. 215-220, ed. *O Independente*, Lisboa, 2004.

MONTEIRO, Paulo Filipe (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento orientada por Eduardo Lourenço, 1995.

———————————— (2000), «Uma margem no centro: a arte e o poder do "novo cinema"» *in* Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 306-338.

———————————— (2004), «O Fardo de Uma Nação» in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), Portugal: um retrato cinematográfico, Lisboa, Número – Arte e Cultura.

———————————— (1996), «Fenomenologias do cinema» , in *Revista de Comunicação e Linguagens* 23, *O que é o cinema?* Lisboa, Ed. Cosmos, Lisboa, pgs 61-112.

MORDILLAT, G. (2011), «Éloge du flou», in Le Monde Diplomatique, Setembro de 2011.

MOREL, Jacques (1989), «Tragédie», in *Enciclopædia Universalis*, vol. 22, 833-834).

MORIN, Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit (reed. Denoël-Gonthier, col. Médiations, 1978). Trad. port. *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

———————— (1960), «Pour un nouveau cinéma-vérité», in *France-Observateur*, Janeiro de 1960.

———————— (1973), «Sapiens-demens», in *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 109-127.

———————— (1984), *Pour sortir du vingtième siècle*, Paris, Ed. du Seuil.

MORRIS, William, (1890), *News from Nowhere and Other Writings*, New York, Penguin, 1993.

MORUS, Thomas, *Utopia* (1516), disponível em português na url: <http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/11/thomas-morus-utopia.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MOURE, José (1997), *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, p. 7.

MOUTINHO, Anabela e LOBO, Maria da Graça (1997), *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra,* Faro, Cineclub de Faro. Disponível em <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/27-n-1-portuguese-cinema/309-conversation-with-pedro-costa-the-encounter-with-antonio-reis>.

MULHALL, Stephen (2002), *On Film*, Routledge.

———————— (s.d.), «Film as Philosophy: The Very Idea», in <http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/mulhall-film-as-philosophy.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MÜLLER, Jürgen E. (1996), *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen.

———————— (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, nº 2-3, pp. 105-134, <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar> (consultado em Abril de 2011).

———————— (2006), «Vers l'intermédialité — Histoires, positions et options d'un axe de pertinence» in Médiamorphoses nº 16, pp 99-110, INA, Bry-sur-Marne, url: < http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1> (consultado em Abril de 2011).

———————— (2010), «Intermediality and Media Historiography in the Digital Era» in Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, nº 2, pp. 15–38

MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» in *Screen* 16.3, Autumn 1975, pp. 6-18, disponível na url: <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MÜNSTERBERG, Hugo (1916), *The Photoplay: A Psychological Study*, New York & London, D. Appleton and Company, 1ª ed. conservada pela Cornell University Library, disponível na url: <http://www.archive.org/details/cu31 9240841 1 0653> (re-consultado em Janeiro de 2016).

MUNSTERBERG, Marjorie (2009), «Ekphrasis», in *Writing About Art*, © Marjorie Munsterberg 2008-2009, url: <http://www.writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

MURPHY, J.J. (2007), *Me and You and Memento and Fargo*, Continuum.

MURRAY, Janet H. (2011), *Inventing the Medium —Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*, MIT Press.

NATHAN, Ian (2011), *Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film*, Voyageur Press.

NELSON, Robin; (org.), (2010), *Mapping Intermediality in Performance,* Amsterdam U. Press, disponível na url: <http://dare.uva.nl/ document/183109>.

NICHOLS, Bill (2006), *Introduzione al documentario*, Milão, Il Castoro, p. 14.

NICOLINI, Flavio (1964), « Journal de tournage », in Cinéma 64, nº 90 (Novembro de 1964).

NIETZSCHE, Friedrich, *Obras incompletas*. Trad. R. R. Torres Fº. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores), O eterno retorno (*A vontade de potência*, textos de 1884-1888).

———————— *Les trois métamorphoses,* in *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Mercure de France, 1958.

NORA Simon, MINC Alain (1978), *L'informatisation de la société*, Paris, ed. Présidence de la République.

OBADIA, Lionel (2012), «Le totémisme, 'aujourd'hui'?», rev. Anthropologie et Sociétés, Vol. 36, Numéro 1–2, 2012, p. 279–295, disponível em <http://www.erudit.org/en/journals/as/2012-v36-n1-2-n1-2/1011728ar>.

O'CONNELL, Mark (2014), «The Stunning Success of 'Fail better' - How Samuel Beckett became Silicon Valley's life coach», disponível in <http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/samuel_beckett_s_quote_fail_better_becomes_the_mantra_of_silicon_valley.1.html>.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de (1989), *A pintura de Noronha da Costa*, Lisboa, IN-CM, col. Arte e Artistas.

ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Ed., 1991.

ORY, Pascal (2004), *l'Histoire culturelle*, Paris, PUF, col. Que sais-je ?.

ORWELL, George (1948), *Nineteen Eighty-four*, disponível na url <http://libcom.org/files/1984.pdf>.

OTTO, Rudolf (1917), *Das Heilige*, tr. fr. *Le Sacré*, A. Jundt, Paris, 1949. Tr. port. *O Sagrado*, ed. Sinodal, S. Leopoldo, RS, Br., 2007.

———————— (1923), *The Idea of the Holy*, Oxford University Press.

OUAKNINE, Serge (1979), « 4. Objet/Métamorphose/Espace », in Jeu: revue de théâtre, nº 10, p. 74-81, disponível na url: < http:// id.erudit.org/iderudit/28796ac>. Artigo consultado a 1 de Agosto de 2011.

OVÍDIO (9 ou 10 d. C.), *Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia, 2007, pp. 252-253.

PAECH, Joachim (1989), *Passion oder die EinBILDdungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.

PAGNOUX, Élisabeth (2001), «Reporter photographe à Auschwitz», in Les temps Modernes, vol. 56, nº 613, Março-Maio, pp. 84-108.

PAÏNI, Dominique (1997), *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinéma.

PALMER, Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2011.

PANOFSKY, Erwin (1934, 1956), «Style and Medium in Motion Pictures», in *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995.

PARENTE, André (2007), «Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo» in Manuela Penafria, Índia Mara Martins (Org.) *Estéticas do Digital, Cinema e Tecnologia*, <www.labcom.ubi.pt> (re-consultado em Janeiro de 2016).

PARIS, Jean (1965), *L'espace et le regard*, Paris, Éd. Du Seuil, I, cap. I.

PARKER, Philip (1998), *The Art and the Science of Screenwriting*, Exeter, Intellect Books.

PARRY, K. (1989), «Theodore Studites and the patriarch Nicephoros on image-making as a Christian imperative», in *Byzantion* 59, 164–183.

PASOLINI, Pier Paolo (1965), «Il 'cinema di poesia'», in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

PAULHAN, Jean (1941), *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, éd. Jean-Claude Zylbersten. Reedição aumentada Gallimard, Folio Essais, 1990.

———————— (1990), *La peinture cubiste*, ed. J.- C. Zylberstein, Paris, Gallimard, Folio essais, 136.

PEETERS, Benoît (1986), *Autour du Scénario — Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, Bruxelas, Éditions de l'Université de Bruxelles.

PEIRCE, Charles Sanders (1894), «What Is a Sign?» in *How to Reason: A Critick of Arguments,* Eprint *in* Peirce Edition Project , url: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

PEIXOTO, Nelson Brissac, *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2010.

PELLOIS, Anne (2011), «Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir: utopies de théâtre entre deux siècles», *Agôn* [em linha], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, actualizado em: 24/01/2011, url: <http://agon.ens-lyon.fr/ index.php?id=1278>.

PERRAULT, Charles (1697), *Contes du temps passé avec moralités*, numerosas edições.

PETHŐ, Ágnes (2010), «Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies», in Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, nº 2, pp. 39–72.

———————— (2011), *Cinema and Intermediality — The Passion for the In-Between*, Cambridge Scholars Publishing.

PETRIC, Vlada (1989-90), «Tarkovsky's Dream Imagery» in *Film Quarterly*. 43.2 (Winter, 1989-1990): 28-34.

PFISTER, Manfred (1977), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, 1988.

PIAGET, Jean (1926), *La représentation du monde chez l'enfant*, 3ª ed. Paris, P.U.F., 1947.

PICLIN, Michel (1995), «Pour une lecture du monde», in *Magazine littéraire*, Paris, nº. 328, Janeiro, p.33-36.

PICHON, Michèle (2005), *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait*, Paris, L'Harmattan.

———————— (2006), «Quand le peintre rêve les éléments: Approche bachelardienne de l'Abstraction naturaliste» (*Conférence le 20 octobre 2006 au sein du Groupe d'Études et de Recherches Épistémologiques, Paris*) disponível na url: <http://www.dogma.lu/txt/MPi-Peintre.htm> (re-consultado em Janeiro de 2016).

PIER, John (1994), « Symbolisation freudienne et intertextualité », in *Semen* (em linha), nº 9,: Texte, lecture, Interprétation, disponível desde 31 de Maio de 2007 na url: <http://semen.revues.org/3054> (consultado em Abril de 2013).

PIGNARRE, Robert (1964), Sophocle, *Théatre Complet*, Paris, GF Flammarion

PINA, Luís de (1987), *História do Cinema Português*, Mem Martins, Europa-América.

PIO X (1907), *Pascendi Dominici Gregis*, carta encíclica, Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

PINTO, Fernão Mendes (1614), *Peregrinação & Cartas*. Comentários críticos de Eduardo Lourenço *et al.*; versão para português moderno e glossário de Maria Alberta Menéres, Lisboa, Afrodite, 1989. Sobre o texto, v. LOURENÇO, Eduardo, «O Livro do Deslumbramento», in Oceanos, 7 (Jul. 1991) pp. 58-61. Fixação do texto original por Adolfo Casais Monteiro (1952): Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988. Título e subtítulo da 1ª edição, póstuma, de 1614, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, a custas de Belchior de Faria: "Peregrinaçam de Fernam Mendez Pinto, em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouvio no reyno da China, no da Tartaria, no do Sarnau, que vulgarmente se chama Sião, no do Calaminhan, no de Pegù, no de Martauão, & em outros muytos reynos & senhorios das partes Orientais, de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou nenhu[m]a noticia. E tambem da conta de muytos casos particulares que acontecerão assi a elle como a outras pessoas... (...) Dirigido à Catholica Real Magestade del Rey dom Felipe o III".

PLANTINGA, Carl, e SMITH, Grey M. (ed.) (1999), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

PLATÃO (384-377 a.C.?), *A Repúbl*ica, tr. port., intr. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª ed., 1993.

POCIÑA, Andrés, e LÓPEZ, Aurora, org., (2008), *Fedras de ayer y de hoy*, Universidad de Granada.

POLTI, Georges (1895), *Les 36 situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895. Éditions d'aujourd'hui, 1980.

POMAR, Júlio (1986), *La cécité du peintre*, tr. port. Pedro Tamen, *Da cegueira dos pintores*, INCM, p. 131.

PRADO, C. G. (1984), *Making believe: Philosophical Reflections on Fiction*, Westport-Londres, Greenwood Press.

PRIGENT, Pierre (2003), *Ils ont filmé l'invisible*, Paris, Éditions du Cerf.

PROPP, Vladimir (1928, tr. ing. 1958), *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega, 1978.

PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 4 vol., 1987 – 1989.

QUEIROZ, Eça de (1901), *A cidade e as serras*, várias ed.

QUERÉ, France (1936-1995), *Évangiles apocryphes*, Paris, Seuil, 1983.

RACINE, Jean (1668), *Préface d'Andromaque*, numerosas edições.

————————— (1677), *Préface de Phèdre*, numerosas edições.

RAJEWSKY, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», in Intermédialités nº 6, Outono.

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, editorial Caminho.

————————————— (1995), «Síntese da história do cinema português», *Expresso*, destacável *Os anos do cinema*, Janeiro – Agosto.

————————————— (2012), *Fernado Lopes, Um rapaz de Lisboa,* Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Sociedade Portuguesa de Autores.

RANCIÈRE, Jacques (2007), «O espectador emancipado», versão original imglesa in *Art Forum*, XLV, nº7, Março.

————————————— (2008), «A imagem pensativa», in *O espectador emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, tr. de José Miranda Justo, 2010, pp. 157-190.

————————————— (2011) «Politique de Pedro Costa», in *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions.

RANK, Otto, (1914) *Der Doppelgänger*, Imago, tomo III, 1914. Tr. fr. *Une étude sur le double*, Denoël et Steele, 1932.

REAGAN, Andrew J. (2016) e quatro outros autores, «The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes», Cornell University Library, disponível em <https://arxiv.org/abs/1606.07772>.

RÉGIMBEAU, Gérard (2007), «Indexation de l'art abstrait: enjeux et questions», in Culture & Musées nº 9, 2007, pp. 143-165. Disponível na url: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript /article/pumus_1766-2923_2007_num_9_1_1432> (re-consultado em Janeiro de 2016).

REINHARDT, Karl (1933), *Sophokles*, Frankfurt; tr. fr. Paris, Minuit, 1971; tr. ing. Oxford, Blackwell, 1979.

RIBAKOV, Anatoly (1991), *The Children of the Arbath*, Random House Value Publishing.

RIBAS, Daniel, e BARROSO, Bárbara (2008), «No cinema português: continuidades e rupturas em Pedro Costa», in Devires, Belo Horizonte, V. 5, N. 1, Janeiro/Junho 2008, pp. 136-159, disponível na url: <https://www.academia.edu/7905753 /No_cinema_portugues_ continuidades_e_rupturas_em_Pedro_ Costa> (consultado em Novembro de 2015).

RIBAS, Daniel (2009), «João Canijo e a Escola Portuguesa», Comunicação ao VI Congresso da Sopcom, Abril de 2009, Universidade Lusófona, pp. 3460-3473. Disponível na url: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/2562/1/345-402-1-PB.pdf> (consultado em Novembro de 2015).

RICŒUR, Paul (1975), *La Métaphore vive*, Paris: Seuil.

————————— (1986) *Temps et récit*, Paris: Seuil.

RIESMAN, David; GLAZER, Nathan; e DENNEY, Reuel (1950), *The lonely crowd: a study of the changing American character*. Yale University Press, reimpressão 2001, ISBN 9780300088656.

RILKE, Rainer Maria (1898), *Notes sur la mélodie des choses*, in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993, pp. 667-676.

————————————— (1901) *Les derniers,* in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993, p. 251.

————————————— (1907), *Auguste Rodin: une conférence, in Œuvres, I, Prose*, ed. Paul de Man, Paris, Seuil, 1966, p. 431.

————————————— (1904-1910), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993.

————————————— (1920), «Mitzou», in *Œuvres en prose, Récits et essais*, Paris, C. David, Gallimard, 1993.

RIVETTE, Jacques (1955), «Lettre sur Rossellini», Cahiers du Cinéma nº 46, Abril 1955.

RIZZOLATTI, G., FOGASSI, L., & GALLESE, V. (2006), «Espelhos na mente», in *Scientific American, 55*, 44-51.

ROBBE-GRILLET (1963), *Pour un nouveau roman,* Paris, Éd. de Minuit, col. Critique.

ROBERT-GONÇALVES, Mickaël (2014), «O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens», in *Actas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 405-415, Coimbra, AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

ROBIN, Léon (1935), *Platon*, Édition électronique (PDF, ePub) v.: 1,0: Les Échos du Maquis, 2011, p. 6.

————————— (1989, póstumo), *Le Banquet*, Œuvres Complètes de Platon, tomo IV, 2ª parte, «Notice», p. VII e VIII, Les Belles Lettres, Paris, 1999.

ROCHA, Paulo (1970) tradutor: *50 Haiku*, Lisboa, Moraes Editores, Plaquetes em caixa, com caligrafias japonesas de Yukie Kito.

RODOWICK, David N. (2007), «An Elegy for Theory», in October nº 122 (Fall), pp. 91–109. Ver também, do mesmo autor, *The Virtual Life of Film*, Cambridge e Londres, Harvard University Press.

ROHMER, Eric (1974), *Six contes moraux*, Paris, Editions de l'Herne. Tr. port. *Seis contos morais*, Lisboa, Cotovia, 1999.

ROLLET, Sylvie (2011), *Une éthique du regard — le cinéma face à la Catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Panh, Paris, Herman.

ROMILLY, Jacqueline de (1970), *La tragédie grecque*, Paris, PUF; tr. port. Lisboa, Edições 70, 1999 (feita a partir da 6ª ed. fr., 1997).

RONAI, Maurice (1976), «Paysages», in Hérodote nº 1: *Géographie de la crise, crise de la géographie*.

RORTY, Richard (1992) (ed.), *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967. Reedição de 1992 com os textos «Ten Years Later» e «Twenty Five Years Later».

ROSE, Frank (2011), «What Richard Wagner can teach us about storytelling in the Internet age», in *Deep Media*, 5 de Agosto, disponível in <http://www.deepmediaonline.com/deepmedia/2011/08/what.wagner-can-reach-us-about-storytelling-in-the-internet-age.html>.

ROSEN, Margit (ed) (2011), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art — New Tendencies and Bit International*, 1961–1973, MIT Press.

ROSENFELT, David Saul (2007), «Michelangelo Antonioni's *L'eclisse* — a broken piece of wood, a matchbook, a woman, a man», disponível in <http://www. davidsaulrosenfeld.com>.

ROSZAK, Theodor (1970), *The Making of a Counter Culture — Reflections on the Technocratic Society & Its Youthful Opposition*, Londes, Faber and Faber.

ROTHMAN, William (1975), «Against "the System of the Suture"», in Film Quarterly, Vol. 29, No. 1, 45-50, retomado em BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall, *Film Theory & Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 118-124.

ROUCH, Jean, e MORIN, Edgar (1962), *Chronique d'un Été*, Paris, Domaine Cinéma, 1, Inter Spectacles, pp. 8-10 e 41.

RUSSELL, Catherine (1999), *Autoethnography: Journeys of the Self, in Experimental Ethnography*, Duke University Press.

————————— (2002), «Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist», in *A Feminist Reader in Early Cinema*, eds. Jennifer M. Bean and Diane Negra. Durham, Duke University Press, pp. 552–571.

SADOUL, Georges (1946-1954), *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 6 vol., 1946-1954.

————————— (1949), *Histoire du cinéma mondial de ses origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1 vol., 6ª ed., 1961.

SALÚSTIO (362), *Dos Deuses e do Mundo*, ed. bilingue francesa e grega, Satorninos Saloustious Secoundos, *Des Dieux et du Monde*, *περί θεῶν και Κόσμου*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

SARDO, Delfim (2001), «Uma iconologia do intervalo - repetição e montagem na obra de Julião Sarmento», Funchal, catálogo da exposição na galeria Porta 33.

SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon, essais sur le roman*, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1943), *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.

SAUVAGNARGUES, Anne (2003), «Heccéité», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, sob a dir. de Robert Sasso e Arnaud Villani, Les Cahiers de Noesis nº 3, Printemps, p. 171.

SCHAEFFER, J. M. (1987), *L'image précaire*, Paris, Seuil.

SCHALANSKY, Judith (2009), *Atlas des îles abandonées*, tr. fr. Paris, Arthaud, 2010.

SCHELLING, Friederich W. J. von (1802-1805), *Philosophie der Kunst*, tr. esp. Virginia López-Domínguez, *Filosofia del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

SCHRADER, Paul (1972), *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley, The University of California Press.*

SCHROEDER, Jonathan E. (1998), «Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research», in Barbara B Stern (Ed.) *Representing Consumers: Voices, Views and Visions*, Londres, Routledge, 193-230 (a citação é da pág. 208).

SCHROTER, Jens (2000), « Intermedialitât. Facetten und Problème eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes »., in < http://www.theorie-der-medien.de/dateien/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf> (consultado em Abril de 2011).

SCHUHL, Pierre-Maxime (1938), *Machinisme et Philosophie*, Paris, PUF, 1969.

SCOPELLO, Maddalena (2007), *Les évangiles apocryphes*, Paris, Plon.

SEABRA, Augusto M. (1989), «La scène de l'histoire», in *Revue Belge de Cinéma*, n.º 26, pp. 1-10.

SEBALD, W.G. (2001), *Austerlitz*, Paris, Gallimard, col. Folio, 2006, p. 109.

SEGNI, A. «Lezioni sulla poesia», in: B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. III, pp. 5-100, 1973.

SEGRE, C. (1989), «Géneros», in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, *Literatura-Texto*, Lisboa, IN-CM, pp. 70-93.

SESONKE, Alexander (1980), «Time and Tense in Cinema», in Journal of Aesthetics and Art Education vol. 38, pp. 419-426.

SEYMOUR, Tom (2011) «Walter Murch — The Sound of the Apocalypse», in Moviescope, <http://www.moviescopemag.com/insiderspov/crew/walter-murch-the-sound-of-the-apocalypse> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

SHAVIRO, Steven (2004), «The Life, After Death, of Postmodern Emotions», in: *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 46.1, 125–141.

SHAW, Paul (2011), *Helvetica and the New York City Subway System — The True (Maybe) Story*, MIT Press.

SHEPARD, Mark (2011), *Sentient City — Ubiquitous Computing, Architecture, and the Future of Urban Space,* MIT Press.

SIDNEY, Sir Philip (c. 1579). *An Apology for Poetry*, in *The Complet Works*, ed., A. Feuillarat, Cambridge University Press, 1923.

SIEREK, Karl (2013), «Animisme de l'image: pour une histoire de la théorie d'un concept mouvant», in revista *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* nº 22, Outono 2013, <http://id.erudit.org/iderudit/1024119ar>, DOI**:** 10.7202/1024119ar.

SILVERBERG, Robert (1971), *The World Inside*, Orb Books (Tor), 2010.

SIMENON, Georges (1938), *O homem que via passar os comboios*, Lisboa, Livros do Brasil, col. Miniatura, s.d.

SIMMEL, Georg (1913), «Philosophie der Landschaft», Heft II, S.635-644, Bremen. Tr. port. de Artur Morão in *Filosofia da paisagem e outros estudos*, ed. Texto e Grafia, 2010. A versão aqui proposta baseou-se no texto alemão da Gesamtausgabe (edição integral) em 24 volumes, levada a efeito pela Suhrkamp.

SIMON, Yves, (1987) *O viajante magnífico*, tr. port. G. Cascais Franco, Lisboa, Difel, 1989.

SIMOND, Clotilde (1995), «La desserte rouge de Michelangelo Antonioni: Il deserto rosso», in Aumont, Jacques (dir.), *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française.

SINYAVSKY, Andrei (1960), *The Trial Begins*, University of California Press, 1982.

SMITH, Murray (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.

SMITH, Russell (s.d.), «Beckett, Negativity and Cultural Value», disponível in <http:// www.samuel-beckett.net/smith.html> (s.d.). A paginação citada pelo autor é a da edição de *Worstward Ho* em Londres por John Calder e em N.Y. pela Grove Press, 1983.

SOBCHACK, Vivian (1992), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press.

———————— (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press.

———————— (2006) «Cutting to the Quick: *Techne*, *Physis*, and *Poiesis* and the Attractions of Slow Motion», in Strauven W. (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006, 337-351.

———————— (2016), «The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence"», in DENSON, Shane, LEYDA, Julia (coord.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* , Falmer: Reframe Books, ISBN 9780993199622 (em linha).

SONTAG, Susan (1964) «Against Interpretation», disponível em <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>

———————— (1966), *Styles of Radical Will*; tr. port. *A vontade radical*, S. Paulo, Companhia das Letras 1987, cap. «Teatro e filme», pp. 99-120.

———————— (1967), «A estética do silêncio», in *A vontade radical*, São Paulo, Scwharcz, 1987.

———————— (1977), *On Photography*, N.Y., Farrar, Strauss and Giroux, ISBN 0374226221, trad. port. José Afonso Furtado, *Ensaios sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

SOURIAU, Étienne (1950), *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion.

———————— (1953), *L'univers filmique*, in Étienne Souriau (ed.), Paris, Coll. Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, p. 3.

SOUZA, Ana Helena (2014), «Melhor pior: sobre a tradução de *Company* e *Worstward Ho* de Samuel Beckett», *in* Cadernos de Tradução, Florianópolis, nº 34, pp. 85-100, jul./dez. 2014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2014v2n34p85>.

SPIELBERG, Steven, & LUCAS, George (2013), «Studios Will Implode; VOD is the future», in Variety 12 de Junho, , disponível na url:<http://variety.com/2013/digital/news/lucas-spielberg-on-future-of-entertainment-1200496241/>.

SPIRE, Antoine (1996), *Après les grands soirs — Intellectuels et artistes face au politique*, Paris, Autrement, col. Mutations, nº 165-166.

STEINER, George (1961), *The Death of Tragedy*, Alfred A. Knorpf; tr. fr. *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.

———————— (1989), «Real Presences», in *No Passion Spent (Essays 1978-1996)*, Londres, Faber and Faber, 1996, pp. 20-39.

STEMPEL, Tom (1988), *Framework*, third edition, Syracuse University Press, 2000.

STOICHITA, Victor (2008), *O efeito Pigmalião, para uma antropologia histórica dos simulacros*, KKYM, col. Imago, Lisboa, 2011.

STOK, Danusia (1993), *Kieslowski on Kieslowski*, Londres, Faber and Faber.

STORARO, Vittorio (2001-2013), *Scrivere con la luce*, Milão, Mondadori / Electa – Academia dell'imagine. (Prima Parte: *La Luce*,2001; Seconda Parte: *I colori*, 2002; Terza Parte: *Gli Elementi*, 2003).

SIDNEY, Sir Philip (c. 1579). *An Apology for Poetry*, in *The Complet Works*, ed., A. Feuillarat, Cambridge University Press, 1923.

TAINE, Hippolyte(1892, 6ª ed.) De l'intelligence, I, Paris, Hachette, pp.16-17, disponível in <http://gallica.bnf.fr/ ark:/12148/bpt6k626997/f1.image>

TALEB, Nassim (2007), *Te Black Swan— The Impact of the Highly Improbable*, Random House.

TAMEN, Miguel (2001), *Friends of Interpretable Objets*, Harvard University Press, tr. port. de David Neves Antunes, *Amigos de Objectos Interpretáveis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

TARANTINO, Quentin (2014), «I believe that digital format represents the death of cinema as I know it», (23.05.2014) disponível na url: <http://www.festival-cannes.com/en/theDailyArticle/61120.html>.

TARKOVSKI, Andrei (1984), «Discours sur l'Apocalypse», in www.alterinfo.net/Andrei-Tarkovski-Discours-sur-l-Apocalypse_a89370.html

———————— (1986), «Le Sacrifice», in *Dérives.tv*, extracto da entrevista por Annie Epelboin publicada na revista *Positif*, Maio 1986.

———————— (1987, póstumo), *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art*, tr. de Kitty Hunter-Blair, Austin: University of Texas Press, disponível em <https://monoskop.org/images/d/dd/Tarkovski_Andrey_Sculpting_in_Time_Reflections_on_the_Cinema.pdf>.

TASSO, T., *Discours du Poème héroïque*, trad. fr. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

TAUBIN, Amy (2010), «Film Socialisme: Godard bids farewell to language—and perhaps to cinema itself (again)» in *Film Comment*, Setembro/Outubro, url: <http://www.filmcomment.com/article/film-socialisme-review>.

TAVARES, Vítor Silva (2010)«Notas para recordação do meu amigo João», in http:// ofuncionariocansado.blogspot.pt/2010/03/joao-cesar-monteiro-por-vitor-silva.html

———————— (2010), «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)», Ípsilon, Público, 10/3/2010.

TENAGUILLO Y CORTÁZAR, A. (2005), «Apogées de l'inachèvement: de l'œuvre à l'hypertexte», in Eidôlon nº 69, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 413-423. *Marincazaou – Le Jardin Marin*, url: <http://www.marincazaou.fr/littera/tenaguillo _amancio_de_l_oeuvre_a_l_ hypertexte. pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

TERKEL, Studs, «One Hell of a Big Bang», entrevista com Paul Tibbets, in *The Guardian*, Tuesday 6 August 2002, disponível na url: <http://www.theguardian.com/world/2002/aug/06/nuclear.japan> (consultada em Dezembro de 2013).

TIKKA, Pia (2008), *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 89, ISBn 978-951-558-272-0, ISSn 0782-1832, 2008, disponível na url <https://www.taik.fi/kirjakauppa/images/2d310929ec9e26f11e15e7ee32071de7.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

THIVAT, Patrica-Laure (2007), *Peinture et cinéma: picturalité de l'image filmée, de la toile à l'écran*, Paris, Ligeia, 2007.

THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2014), «De la perspective au chiasme, la rigueur épistémique d'une analogie», in *Chiasmi*, nº 13, <http://www.isabellethomasfogiel.com/2014/04/merleau-ponty-de-la-perspective-au.html> (re-consultado em Janeiro de 2016).

TODOROV, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, col. Points.

TOLSTOI, Lev (1869), *Guerra e Paz*, tr. port. Maria Isaura Correia Telles Romão, Lisboa, Círculo de Leitores por cortesia da Ed. Arcádia, Lisboa, 1973.

TOMASELLO, M., CARPENTER, M., CALL, J., BEHNE, T., & MOLL, H. (2005), «Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition», in *Behavioral and Brain Sciences, 28*, 675-735.

TORRES, António Roma (1974), *Cinema português: ano Gulbenkian*, Maia, Livros Zero.

TOURAINE, Alain (2005) *Un nouveau paradigme — pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris, Fayard.

TOTARO, Donato (2000), «Art For All 'Time'», in *Film-Philosophy*, vol. 4, nº. 4, Fevereiro. Disponível em <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>.

TOURNIER, Michel (1978), «Les Suaires de Véronique», in *Le Coq de Bruyère — contes et récits*, Paris, Gallimard. Trad. port. Júlio Henriques, *Fotografia*, Lisboa, Matilde Urbach, 1986, depósito legal 11801/86.

TRISTEZZA, Nora, (2008), «El Arte de Borges», in *Borges y las artes (y las artes en Borges)*, *Cuaderno 27*, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 9, nº 27, Buenos Aires, Diciembre 2008, pp. 73-86, disponível na url: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/114 _libro.pdf> (re-consultado em Dezembro de 2015).

TRUFFAUT, François (1963), «Lettre contre le cinéma vérité», in *Artsept*, no 2, 1963, p. 110. Republicada in *Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2000, p. 354.

———————— (1967), Hitchcock/Truffaut, N.Y., Simon and Schuster. Edição definitiva Paris, Ramsay 1983, Gallimard 2003. Gravação sonora na url: <http://trombonheur.free.fr/Hitchcock-Truffaut>.

TYLOR, Edward Burnett (1871), *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, Londres, John Murray.

UNAMUNO, Miguel de (1912), *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, disponível na url: http://www.adivinario.com/download/Unamuno_del_sentimiento_tragico.pdf

VALÉRY, Paul (1973), *Cahiers* Tome I (pp.6 e 10) coll. Pléiade, Ed. Gallimard.

VANCHERI, Luc (2007), *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin.

———————— (2009), Cinémas contemporains. Du film à l'installation, Lyon, Aléas.

VAN GENNEP, Arnold (1909), *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981.

VAN TUINEN, Sjoerd (2012), «Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney» Image & Narrative, Vol 13, nº 2, p. 70. Textos citados na passagem transcrita: DELEUZE, Gilles, 2006, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, translated by Ames Hodges & Mike Taormina, New York: Semiotext(e). DELEUZE, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time Image*, translated by Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press. DELEUZE, Gilles, 1986, *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press. DANEY, Serge, 1986, *Ciné-Journal I: 1981-1982*, Paris: Cahiers du cinéma.

VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan e ROSCH, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts Institut of Technology, 1991.

VASCONCELOS, J. Leite de (1958-1960), *Romanceiro Português*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, vol. I e II.

———————————— (1964-1969), *Contos populares e lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, vol. I e II.

VATTIMO, Gianni (1985), *La Fine de la Modernitá — Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Post-Moderna*, tr. port. Lisboa, Presença, 1987.

VEGA, José Lasso de la (1998), *Sófocles, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, pp. 45-46.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven (1972), *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA, MIT Press, 1972, revisto em 1977.

VERNANT, Jean-Pierre (1981), «Le dieu de la fiction tragique», *Comédie française*, 98, Abril 1981, pp. 23-28.

———————————— (1989), «Tragédie», in *Enciclopædia Universalis*, vol. 22, 832-833.

VERNET, Marc (1975), «Freud: effets spéciaux - Mise en scène: U.S.A.» In: *Communications*, 23, 1975, *Psychanalyse et cinéma*, sob a direcção de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Christian Metz. pp. 223-234.

VERSTRAETE, Ginette (2009), «Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues», ActaUniv. Sapientiæ, Film and Media Studies, 2 (2010), pp. 7–14.

VEYNE, Paul (1983), *Le grecs ont'ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1992.

———————— (1987), *Histoire de la vie privée*, vol. I, Paris, Le Seuil. Trad. port. *História da Vida Privada* sob a direcção de Philippe Ariès e Georges Duby, Porto, ed. Afrontamento e Círculo de Leitores, 1989, vol I.

———————— (2008), *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, cap. "Le scepticisme de Foucault", 59-81.

VILLAIN, Dominique (1984), *Le cadrage au cinéma: l'oeil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma, col. Essais.

VOGLER, Amos (1975), *Film as a Subversive Art*, Random House, New York, 1975, p. 24.

VOGLER, Christopher (1992), *The Writer's Journey*, Pan Books, 1999.

VONNEGUT, Kurt, Jr. (1952), *Player Piano* (A pianola, ou piano mecânico), disponível na url <http://worldtracker.org/media/library/English%20Literature/V/Vonnegut,%20Kurt/Vonnegut%20-%20player%20piano.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

WAGNER, Richard (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 2849; tr. ing. *The Art-Work of the Future*, in Richard Wagner's Prose Works, tr. por William Ashton Ellis, vol. I, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1892, pp. 69-213. Disponível em <http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP94177-PMLP194194-RWagner_Prose_Works_Vol1.pdf>.

WAISMAN, Sergio (2005), *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press.

WAJCMAN, Gérard (2001), «De la croyance photographique», in Les temps Modernes, vol. 56, nº 613, Março-Maio, pp. 47-83.

WALKER, Michael (2005), *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press.

WALTON, Kendall L.(1990), *Mimesis and Make-Believe: On the Foundations of representational arts*, Cambridge & London, Harvard Univ. Press.

WARBURG, Aby (1924-1929), *Atlas Mnemosyne*, diversas edições disponíveis *online*.

WARTENBERG, Thomas, «Philosophy of Film», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/> (re-consultado em Janeiro de 2016).

WATZLAWICK, Paul (1976), *How Real is Real*: *Confusion, disinformation, communication*, New York, Random House.

———————— (1984), *The Invented Reality*: *How do we know what we believe we know?: contributions to constructivism,* New York, Norton.

WAUGH, Patricia (1988), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, Routledge.

WEIL, Simone (1943), *L'enracinement*, Paris, Gallimard.

————————— (1947), *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988.

WEISS, Katherine (2012), *The Plays of Samuel Beckett*, Londres, Methuen/Drama, p. 173.

WEISS, Paul (1975), *Cinematics*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

WHITMAN, Walt (1855), «Song of Myself», in *Leaves of Grass*, 1ª edição, e suas oito sucessivas edições. Tr. port. in *Saudação a Walt Whitman* (Álvaro de Campos / Fernando Pessoa) e *Canto de Mim Mesmo*, Lisboa, Guerra & Paz ed., col. Livros Amarelos, 2017.

WINCKELMANN, Johann (1764), *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*História da Arte da Antiguidade*), tr. ing. *History of the Art of Antiquity (Texts & Documents)* , Getty Research Institute, 2006.

WINNICOTT, R. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

WOLF, Bernard (1952), *Limbo*, disponível na url <http:// www.librosgratisweb.com/html/wolfe-bernard/limbo/index.htm

WÖLFFLIN, Heinrich, (1915) *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* Paris, Gérard Monfort, col. Emblemata, 1992.

WOLTON, Dominique (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, ISBN 2-08-067330-0.

WOOD, Robin (2013), *Ingmar Bergman*, Detroit, Wayne State University Press.

YOGIS, Jaimal (2009), *Saltwater Buddha: A Surfer's Quest to Find Zen on the Sea*, Wisdom Publications.

YOUNGBLOOD, Denise J. (1996), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, coord. Vivian Sobchack, N.Y., Routledge, 2013.

ZAMIATIN, Evgueni (1920), *We* (1920), disponível na url <http://mises.org/books/we_zamiatin.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

ZIVKOVIC, Zoran (2016), «Escrever é uma coisa muito séria e não há atalhos», entrevista por Isabel Lucas, Lisboa, jornal Público, suplemento Ípsilon, 24 de Junho de 2016.

ŽIŽEK, Slavoj (2006), *The Parallax View*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press.

————————— (s.d.)) «Objet *a* as Inherent Limit to Capitalism: on Michael Hardt and Antonio Negri», in http://www.lacan.com/zizmultitude.htm. (re-consultado em Janeiro de 2016).

ZOURABICHVILI, François (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, ed. Ellipses, pp. 35-36.

Obras publicadas de João Maria Mendes

Ensaios distribuídos no circuito livreiro:

«Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes – Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, sob a coordenação de José Quaresma, Alys Longley e Fernando Rosa Dias, Universidade de Lisboa, 2015.

Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo (coordenação), Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013. 578 pp. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio. estc. ipl.pt/opactmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>.

Culturas narrativas dominantes — O caso do Cinema, Lisboa, EDIUAL, 2009. 200 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Conta lá — Notas sobre alguns modelos de narrativas, Lisboa, EDIUAL, 2003. 281 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Por quê tantas histórias — O lugar do ficcional na aventura humana, Coimbra, Minerva Coimbra, col. Ciências da Comunicação nº 1, 2001. 571 pp. Versão digital indisponível devido a contrato com a editora.

Ensaios editados pela Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema:

(incluindo primeiras versões de textos aqui reformulados):

Aporias temporárias na investigação em artes, 2015. 31 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4411/5/aporias_temporarias.pdf>

Por uma nova Chiadologia – A propósito da participação da ESTC no projecto "Chiado – As Artes na Esfera Pública" . Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4642/1/chiadologia_v3.pdf>

O Cyborg em seu jardim, seguido de *A pornografia em seu jardim*, 2014. 76 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3189/1/cyborg_jardim.pdf>

O filme que filosofa, 2013. 54 pp. Disponível no RCAAP, em: < http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2766/1/filme_filosofa.pdf>

Sobre dois filmes, 2013. 58 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois_filmes2_final.pdf>

Que coisa é o filme, 2012. 92 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf >

Introdução às intermedialidades, 2011. 100 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>

Facialidades, 2010. 85 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/190/1/facialidades.pdf>

Cultura e multiculturalidade, 2010. 80 pp. Disponível no RCAAP, em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/188/1/cultura_multiculturalidade.pdf>

A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada, 2010. (Tradução e apresentação do texto de Walter Benjamim publicado em francês com Pierre Klossowski, 1936. Versão alemã: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), 50 pp. Disponível no RCAAP: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf>

Ficção distribuída no circuito livreiro (romances):

A mulher do terrorista (Prémio Ler/Círculo de Leitores), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994 e Lisboa, Quetzal, 1995.

Tu morrias, Lisboa, Quetzal, 1993.

Script cinematográfico

Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, 1992, Trópico Filmes, 95' (em co-autoria).

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume II

ESTC EDIÇÕES
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA | INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

DURANTE A MAIOR PARTE do séc. XX, o cinema, nas suas salas escuras, hipnotizou e medusou, alucinou, mostrou aparições. Ainda hoje o faz. Só um dispositivo mágico-animista poderia ter exercido tão longamente tais poderes. Mas nos nossos dias, habitando tanto espaços privados como públicos, visto em casa ou em qualquer sala de espera em televisores, tablets e portáteis, misturado e partilhado com imagens comerciais e jornalísticas, a sua antiga "magia" dilui-se no mundo audiovisual que ele propulsionou mas que agora o inclui e menospreza.

Há dias entrei, a meio da tarde, num café-bar que tinha meia dúzia de grandes ecrãs de plasma nas paredes, todos ligados e em silêncio. Num deles, o ministro das finanças respondia a questões de deputados. Noutro passava um jogo de futebol da liga inglesa. Noutro, o Casablanca de Michael Curtiz. Noutro ainda, um desfile de moda. No penúltimo, um maître saucier revelava o segredo dos seus molhos. No último passava o telejornal de uma junk tv. Havia dez clientes sentados nas mesas, presos aos seus tablets e smartphones. Nada nos ecrãs da sala os interessava.

Pareceu-me uma boa metáfora do que aconteceu ao cinema: está enredado no novo labirinto de imagens que ajudou a tecer. Em casa ninguém apaga luzes para ver filmes, e eles podem ser travados por pausas, reiniciados, interrompidos para ver depois, podem desaparecer ao primeiro zapping. Numerosos autores descrevem este tempo como pós-cinemático, porque o cinema e os seus filmes já são apenas uma das componentes do novo universo das imagens em movimento com que convivemos em ecrãs de todos os formatos, dos painéis animados das auto-estradas e corredores do metro aos ecrãs multifunções dos telemóveis. A desterritorialização do cinema tornou-o nómada: ele está um pouco em toda a parte e em parte nenhuma. Apesar de bem vivo e de subsistir em salas comercias (parte delas vai até tornar-se háptica: as 4DX), o cinema que a cinefilia amou emigra cada vez mais para galerias e museus à mistura com a videoarte histórica e com instalações de cineastas, ou é cultivado por cinematecas e festivais temáticos e locais, novos templos para um velho culto. A velha religião do cinema perde parte dos seus espaços tradicionais e os seus nichos de público tornam-se mais selectivos e nostálgicos.

Esta paisagem é o pano de fundo da reflexão aqui desenvolvida. Ela tenta responder à questão que, ao longo de mais de um século, foi ciclicamente recolocada pela cinefilia: de que falamos quando falamos, hoje, de Cinema?

JOÃO MARIA MENDES, licenciado em filosofia pela Universidade Católica de Lovaina e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, foi presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema, professor-coordenador no seu Departamento de Cinema e professor universitário. Antigo jornalista, tem publicados livros e artigos sobre Cinema e sobre a sua relação com os estudos interartes. Publicou igualmente dois romances.