

## GRÃOS DE PÓLEN: UM ANO DE CINEMA A IMAGEM PALIMPSESTO-HIERÓGLIFO

**Fernando Guerreiro**

*Universidade de Lisboa*

“Le cinéma est la mémoire d’un temps non vécu”

Jean Louis Schefer, *Images mobiles*

1. Vários críticos têm associado o dispositivo de produção, projecção e recepção das imagens do cinema com a “gruta” (caverna) de Platão (*República*, VII).

Edgar Morin, na nota de abertura de *O Cinema ou o Homem Imaginário* escreve: “Entramos nas trevas duma gruta artificial, onde uma poalha luminosa se projecta e dança sobre um ecrã, absorvendo o nosso olhar: essa poalha ganha corpo e vida; arrastamos para uma aventura errante; franqueamos o tempo e o espaço” (Relógio d’Água 1997 [21]). Jérôme Prieur (*Séance de Lanterne Magique*) refere-se à “origine souterraine des images” (Gallimard 1985 [129]) e Jacques Derrida, na entrevista ao número especial *50 ans dos Cahiers du Cinéma* (abril de 2001), define o cinema como “technique spectrale d’apparitions” [79].

Do modelo da *camera obscura* (séculos 16/17) à *Phantasmagorie* de Robertson (no final do século 18), ou, um século mais tarde, à cave (o Salon Indien) do Grand Café de Paris, onde teve lugar, a 28 de Dezembro de 1895, a primeira sessão (pública e pagante) de projecção dos filmes Lumière, confrontamo-nos, nas suas grandes linhas, com um mesmo tipo de espaço simbólico, entre a gruta e o túmulo, escolhido para acolher essas primeiras projecções de imagens.

Aliás, pode-se aplicar o modelo da “gruta” platónica, mais amplamente, ao processo arqueológico e antropológico de produção de imagens pelo homem do Paleolítico – a “arte rupestre” das grutas de Lascaux, Altamira ou Chauvet, datadas do final do Magdaleno, entre 30000 e 15000 anos AC.

João Mário Grilo, numa crónica publicada na revista *Visão*, “O Grande Plano” (22/ 6/ 2006), faz esse paralelo. Refere, em particular, que a “luz móvel” produzida pelas fogueiras ou pelas tochas no interior das grutas, imprimia movimento e permitia uma escansão sequencial e unida (uma ilusão de continuidade, fluidez) das pinturas (elas próprias ampliadas, por vezes quase panorâmicas) das paredes e tectos das grutas. Deste modo, nessas pinturas, sempre a ser percebidas no seu meio ambiente, como uma espécie de “instalação”, já se pode detectar um primeiro (e por vezes bastante elaborado) vocabulário formal (com “equivalências”, se se quiser”, com a própria linguagem do cinema [vd. Marc Azéma, *Préhistoire du cinéma*, Éditions Errance-Actes Sud, 2012]).

Como Jean Louis Schefer observa (*L’Art du Paléolithique*), a matéria (objecto) destas pinturas é sobretudo o mundo animal: “un labyrinthe des formes” (“toutes formes confondues”) que constitui “une masse orientée de mouvement”, “un continent mouvant” que se apresenta ao olhar como “un grand animal, gros de toutes les espèces” (POL, 1999 [43]).

Cada pintura (conjunto) funciona como uma punção na ordem (massa) cósmica: “une structure dynamique des formes du monde” [*ibid.*], nos termos de Schefer. Deste modo, “les multiplications et variations animales sont le fait humain lui-même”, a marca (antropológica) do trabalho do homem, ele próprio não uma “figura” mas um “interpretante” do real/ mundo [81]. A “arte rupestre”, como o cinema: o “olhar da câmara” para Deleuze, seria “l’origine de quelque chose comme une ordre de la nature dont l’homme n’est pas” [19].

Para Schefer, assim, nas pinturas rupestres não se teria uma “teoria” da “reflexão” do real, constituindo antes as grutas espaços rituais e cerimoniais de simbolização, conquistados ao real pelo homem, e a partir dos quais – da sua abstracção e estilização – se poderia então constituir (“engendrer” [116]) o real: “Ce n’est pas le

défilé ou la <théorie> du réel qu’exprimeraient les panneaux rupestres: c’est sa constitution dans la manipulation d’un espace symbolique restreint par le jeu de figures constantes et d’oppositions limitées”, observa [30/31].

Para ele – nisso opondo-se à tese da “hominização”, através do carácter transgressivo” da arte, de Bataille (*Lascaux ou la naissance de l’art*, Skira, 1955) –, “la grotte est le corps humain”[35] (“corps réel-idéal”[168], imaginário e ampliado [81]),”un espace interprétant” (de simbolização) [35], de que o homem, enquanto referente ou figura, se encontraria excluído.<sup>1</sup>

Deste modo, para Schefer, “l’homme, régulièrement, n’est pas une forme”, “c’est en même temps une chose d’identité douteuse faisant <apparition> et d’autant plus qu’elle est myxte ou hybride” [28]. Assim, “dans l’état de figuration magdaléenne, l’homme est une caricature (...) une sorte de voyageur dans les espèces, morphologiquement et symboliquement” – dito de outro modo, “des êtres morphologiquement instables, des hybrides, des carrefours morphologiques entre les espèces” [32].

Resumindo. Para Schefer, enquanto espaço “simbólico”, a gruta estaria organizada/ confeccionada tendo em vista uma função de *intervenção/ modificação do (no) real*: “si les figurations sont une tentative d’interprétation et non de narration ou de comptabilité des choses, c’est évidemment une tentative efficace d’intervention et de modification des configurations réelles telles que les hommes ont pouvoir sur elles” [21].

A gruta, grande dispositivo metabólico, através do seu jogo de materiais e formas, visaria sempre, e isso é fundamental, *engendrar o real* [ibid.].

2. Mas há uma *segunda gruta*: a própria *cabeça* do espectador em que o sistema óptico – pelo menos desde a *Dióptrica* de Descartes (1644), com a sua concepção da visão como um dispositivo conjunto de câmara e projector (afinal como os primeiros aparelhos dos Lumière) –, constituiria o dispositivo (imaginário) de projecção do pensamento.

Deste modo, para que o sistema/ engrenagem no seu ilusionismo funcione, é preciso, como refere Christian Metz (*Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, 1977), que o projector se encontre “derrière la tête” do espectador, “à l’endroit exact où se trouve, fantasmaticquement, le <foyer> de toute vision”(citado por Max Milner em *L’envers du visible. Essai sur l’ombre* [Seuil,2005(405)]). Só assim se consegue que a “sala” imite o dispositivo da *camera obscura* da cabeça.

Como Milner ainda observa, as imagens (espectrais) do cinema, sombras suspensas em movimento nesse “cône dansant qui troue le noir”(Barthes)<sup>2</sup>, são tomadas como análogas às imagens do pensamento (ou do inconsciente), criando-se assim “cette autre scène que le cinéma découpe dans le noir de la salle (en accentuant souvent cette découpe par le large cadre noir qui entoure l’écran) pour y inscrire des images que nous contemplons comme si elles émanaient de notre cerveau” [403].

Nas condições actuais de telescopagem planetária em cadeia e simultânea de imagens (Virilio), pode-se mesmo dizer que o mundo se tornou uma caverna (câmara clara) a céu aberto onde, para produzir paragens, fixações, descontinuidades, é necessário “trouver la faille, le lieu du manque, le <trou dans le flux>”, ou seja, nessa luminosidade (transparência) (ir)real produzir de novo sombras, opacidades [431/ 432].

**3.** Em *Cave of Forgotten Dreams* (2011), que toma por objecto (matéria prima) a instalação de pintura=escultura=arquitectura das grutas de Chauvet, Werner Herog – um autor que procura sempre as raízes míticas e antropológicas da(s) matéria(s) que filma – usa o dispositivo espeleológico fino do 3D (digital)<sup>3</sup>, de modo a produzir dois efeitos que surgem, aliás, conjugados: 1) um *efeito de profundidade* – no entanto paradoxal, já que isola, suspende no espaço elementos que à percepção surgem destacados do conjunto – e, 2) um *efeito de volume*, que compacta, dá fisicalidade às pinturas – melhor dito, formações – da gruta.

O momento antropológico do processo (e o próprio filme, com o seu dispositivo técnico – mecânico e humano –, apresenta-se como o “equivalente” dessa actividade histórica) é o da figuração sexuada e parcial (zona do baixo ventre) do feminino (elaborado de acordo com o protótipo da Vénus de Willendorff). Trata-se de uma figura

que, *fazendo corpo* com a rocha – com o modelado volumétrico da rocha a que se adapta e quase iconiza (fetichiza) –, tanto a “antropomorfiza” como, dada a sua porosidade morfológica, por ela (e com ela, pela “matéria do mundo”) é (re)interpretada. Cada figura feminina, assim, constituiria sempre a ocasião e o lugar de um coito cósmico em que o “humano” (a vir) se engrandeceria e (trans)engendraria.<sup>4</sup>

No filme de Herzog, o 3D suporta uma perspectiva cósmica de integração do homem – mesmo na sua dimensão mítico-imaginária (caso das narrativas fundadoras de *Onde sonham as formigas verdes*) ou espectral-fantasmagórica (a presença dos antepassados como “avant-corps” [Schefer] que vêm ter connosco)<sup>5</sup> – num espaço e num real densos, multidimensionais e pulsantes-vivos.<sup>6</sup>

O cinema, enquanto instalação real (dada a sua qualidade de “presente”) e imaginária (mental [Deleuze]), restitui o tecido da totalidade redentora do mundo (pense-se também no espaço simultaneamente intra e estratosférico do universo de *The Wild Blue Yonder* [2005]), ao mesmo tempo que constitui o lugar e a *dobra* (sensorial, física) da sua apresentação – de que, aqui, a rocha-feminina (catacrese e metáfora do “humano”) constitui o ponto de intersecção (aplicação) a partir do qual se processa uma metamorfose poético-imaginária que se projecta mutantemente na figura (alegoria) do crocodilo híbrido que assola o final do filme (a estufa nuclear seria mesmo um equivalente, enquanto espaço climatizado, da própria gruta – e, claro, do cinema).<sup>7</sup>

Podemos assim considerar este filme como o possível 3º vértice de um triângulo formado por *Onde sonham as formigas verdes* (1984) e *Cobra Verde* (1987) (embora, claro, outros triângulos e figuras, igualmente viáveis, possam ser estabelecidos).

Em *Onde sonham...* constrói-se o lugar imaginário da grande narrativa do(s) mito(s) – das ficções (híbridas) da matéria (o espaço interior australiano) e do cosmos: natureza (a dimensão “espiritual” nela contida); em *Cobra Verde*, pelo movimento coreográfico das populações indígenas – que não só pontuam, cantando e dançando, como envolvem, numa espiral elástica / extensível, o espaço da acção – incorpora-se nas imagens a própria “dança” (música) das esferas enquanto *ritmo* (pulsar) do mundo.

Agora, em *Cave*, através da presentificação ressurreicional das primeiras obras (“arte”?) do homem, Herzog oferece-nos a *ficção antropológica* das suas mutações metabólicas (entre o bisonte e o crocodilo albino) na matéria e no espaço.

4. Já Martin Scorsese, em *The Invention of Hugo* (2011), faz um uso *defectivo*: *regressivo* do 3D.

Menos interessado em usá-lo de forma “sensacionalista” – tirando duas ou três situações, nomeadamente a “reprise” (como pesadelo) da entrada do comboio na estação (e, claro, talvez mais do que isso, no cinema)<sup>8</sup> –, Scorsese emprega o 3D deliberadamente – veja-se a imagem final da cabeça de Méliès que, pelo efeito estereoscópico, surge miniaturizada, ao invés da ampliação produzida por Méliès em *L’Homme à la tête en caoutchouc* (1901) – de modo a produzir, antes de mais, um efeito *pictural* de “ilustração” (em “trompe l’oeil”), próximo do modelo das edições populares dos finais do século 19 e início do século 20 (pense-se no caso exemplar dos livros de Jules Verne). O próprio efeito de “figurinha recortada” dos corpos nas cenas de conjunto (na gare, por exemplo) assemelha-se ao dos livros que, ao abrir-se, deixam ver esse tipo de construção volumétrica e em pé.

Uma opção “figural” que implica também uma (re)interpretação da história do cinema. Como se, para Scorsese, na linha mais das “vues complexes” de Méliès (a do chamado “cinema das atracções”) do que das “vues simples” (privilegiando as suas funções de “registo”) dos Lumière<sup>9</sup>, o cinema derivasse duplamente do *ilusionismo* (*pictural*) da *ilustração* (ele próprio ligado ao romance-folhetim melodramático [Hugo, Dickens] ou de aventuras [Verne] do século 19) e do *mecani(ci)smo do autómato* que refere tanto a técnica do cinema, assim “antropomorfizado”, como a “automatização” do seu espectador (também ele, à sua maneira, um “pequeno Buda” neuronal: metálico).

Para Scorsese, ao invés de James Cameron (e da sua ambição *sensurround*, muito na linha do cinema háptico teorizado por Laura Marks)<sup>10</sup>, o 3D, no seu funcionamento, aproxima-se da concepção *cenográfica* (segundo outros, “teatral”) do cinema de Méliès (durante muitos anos director do teatro “mágico” Robert-Houdin, em Paris).<sup>11</sup>

Como se vê nos filmes de Méliès – e é explicitado aqui pela reconstituição de algumas das suas cenas –, a Imagem (o plano: cena) constrói-se pela articulação de vários planos (segmentos de “décor”) co-presentes e que são accionados na imagem (uns substituindo-se a outros, ou sobrepondo-se entre si) *à vista do espectador* (as “vues dites à transformation”, na terminologia do autor), o que faz com que o carácter articulado e descontínuo do plano (a sua heterogeneidade compósita) nunca seja de todo “apagada”.

Se no 3D actual, com as suas “imperfeições” – que Scorsese, como referimos, não elide, antes acentua –, esse efeito de *bricolage* técnico-formal é ainda muito perceptível (sensível), também em Méliès – antes da homogeneização bidimensional do plano e da sua recobertura (reconfiguração) narrativa a partir de 1913/14 (a guerra de 1914/18 produzirá um duplo corte/hiato na história dos homens – na noção do “humano” – e na do cinema) – era pelas “falhas” do *décor multimédia* que constituía o plano que o “imaginário” (o “surplus” de romantismo que pode ir do David Copperfield de Dickens ao Heathcliff de Emily Brontë) entrava.

*Falha cenográfica*, constitutiva do plano, em que assenta também o processo estereoscópico do 3D, já que é a ligeira diferença de ângulo entre duas imagens de um mesmo objecto (esse *menos*) que produz o *surplus* (o *mais*) de “imaginário” (a 3ª *imagem*: o efeito 3D, de relevo) de uma imagem perceptiva-mental *sem suporte*.<sup>12</sup>

Que este filme, com esta “teoria”, venha hoje de Scorsese talvez surpreenda. Ou não. Basta lembrarmo-nos, do carácter cenográfico, operático e barroco (como então se dizia), do denso (ultra?) realismo de filmes como *Mean Streets*, *Taxi Driver* ou *Casino*.

5. A “guerra”, porque mobiliza todos os meios técnicos disponíveis num determinado momento histórico e civilizacional (segundo Walter Benjamin, ela constitui a revolta da técnica contra os limites que lhe são impostos pelo homem)<sup>13</sup>, revela-se o lugar por excelência da *apoteose da técnica*.

Paul Virilio (*Guerre et Cinéma – Logistique de la perception*) sublinha que cada guerra, caracterizada por um determinado estado da técnica, traz em si um *modelo de percepção e de representação*: “Il n’y a donc pas de guerre sans représentation, (...) les



armes sont non seulement des outils de destruction mais aussi des outils de perception, c’est à dire des stimulateurs qui se manifestent par des phénomènes chimiques, neurologiques, au niveau des sens et du système nerveux central” (*Cahiers du Cinéma*/Éditions de l’Étoile, 1984 [8 (26)]).

Mas não só, ela apresenta-se também, na sua dupla vertente eufórica (enquanto reforço “nacional” identitário) e apotropaica (pelo seu potencial de medusamento, sideração)<sup>14</sup>, como um *espectáculo*. Ainda Virilio: “La guerre ne peut se détacher du spectacle magique parce que la production de ce spectacle est son but même: abattre l’adversaire c’est moins le capturer que le captiver, c’est lui infliger, avant la mort, l’épouvante de la mort” [7].

Vários críticos têm-se referido ao “trauma” (“fantasma”) da guerra, sobretudo a de 1940/1945, em Steven Spielberg: “l’oeuvre du cinéaste n’est jamais tout à fait sortie de l’après-guerre”, observa Florent Guézengar (“Déchirure et vision”, *Cahiers du Cinéma* n° 675 [Fev/ 2012 (14)]), como o comprovam, aliás, filmes como *1941* (1979), *Empire of the Sun* (1987) ou *Saving Private Ryan* (1998), para citar apenas os mais explícitos.

Se o “trauma” da IIª Grande Guerra assume a dimensão de uma cena primitiva: original (Spielberg nasceu em 1947) (vd. artº de Cyril Béghin, “Dans les champs de bataille”, no mesmo número dos *Cahiers*), com *War Horse* (2012) dá-se um retrocesso à Iª Grande Guerra (1914/18) que se configura não como o “sub” ou “pré-consciente” do “trauma” mas, por assim dizer, como o seu nível mais selvagem (primitivo) e profundo que, forçando um pouco, podemos relacionar com o “inconsciente”. Daí, também, a necessidade, para que esse discurso e imagens surjam, de os “atenuar”: “condicionar” do ponto de vista da sua apresentação: deste modo, tanto o quadro ornamental (o *De Luxe* da cor no final), como a “romantização” do script – expostos enquanto tais, sem grande preocupação de credibilidade ou verosimilhança –, não constituem elementos “postivos” (ou Kitsch), correspondendo antes às condições necessárias de *visibilização*: *figurabilidade* dessa matéria traumática e de diversos modos, e em diferentes planos (do temático ao formal), recalcada.



Paul Virilio, no mesmo livro, observa que a Iª Grande Guerra surge como “le premier conflit médiatisé de l’Histoire”, em que a “visão telescópica”, à distância, substitui o combate directo corpo-a-corpo (a guerra estática das trincheiras substitui a carga, de infantaria ou de cavalaria): “c’est la fin du corps à corps systématique, de l’affrontement physique, au profit du carnage à distance où l’adversaire est invisible ou presque, à l’exception des lieux de tir qui signalent sa présence” (*op.cit.* [123]).

Em *War Horse* a mutação técnico-epistemológica introduzida pela Iª Grande Guerra coloca-se em dois planos: quer o do “humano” – ainda que este seja abordado a partir da figura do “cavalo”, Joey, assim antropomorfizado (vd. plano do seu olho em que se vê Émilie a entrar no moinho e que o constitui como personagem, ponto de vista, alegoria) –, quer o do dispositivo perceptivo-perspectivo do cinema.

Referir-nos-emos, antes de mais, ao primeiro aspecto, o “humano”, centrando-nos na sequência (exemplar) da carga de cavalaria.

Logo na primeira formação dos militares, anterior ainda à carga, manifesta-se essa aderência dos cavaleiros ao fundo da paisagem: assim, o verde-caqui dos uniformes confunde-se com o verde ambiente e a sua posição de pé com a verticalidade das árvores.<sup>15</sup>

Num segundo momento, os cavaleiros surgem *camuflados* (escondidos) no feno e os grãos de pólen que dele se desprendem (índice da dupla “aura” da imagem e da natureza), transmitem um aspecto mais elementar: atomístico (cósmico) do que sólido: compacto (individuado) aos corpos/ figuras.

Com a velocidade, a passagem do trote ao galope, dá-se uma sua quase *desrealização* – desprendimento das imagens dos corpos e sua sobreposição indiferenciada – que comunica uma dimensão agora *espectral* (no registo de um impressionismo “pointilliste” e luminoso) a toda a cena. A “velocidade”, ou seja, o progresso=a técnica= a História, constitui um princípio de *autonomização: visibilização* e, portanto, de *morte*.

Que a carga da cavalaria (inglesa) seja vista pela abertuta de uma tenda (alemã) – introduzindo a mediação da câmara –, sublinha que a “carga”, unidade de acção, é também *figura de cinema*. E que, pouco depois, o ponto de vista (telescópico) da

metralhadora se substitua ao da tela (perfurada) da tenda – transição acentuada pela entrada massiva do som –, confirma-nos que assistimos, com a carga, à passagem da Pintura e de um primeiro cinema (seja “primitivo” – o dos Lumière –, seja de “acção” – “clássico”) ao seu *estado mecânico e industrial* (afinal, o contemporâneo).

A imagem do cavalo sem cavaleiro – até à sua captura pelos alemães – personifica e alegoriza essa passagem do tempo romântico da carga das brigadas ligeiras a cavalo (vd. o filme de Michael Curtiz [*The Charge of the Light Brigade*], de 1936, com Errol Flynn) ao regime da indústria tanto de guerra (o campo alemão com os canhões, metralhadoras e tanques) como do cinema – ao mesmo tempo que o corte do som directo (no seu lugar passamos a ter uma atmosfera sonora abstracta) e o uso do *ralenti* (com planos do rosto do cavaleiro entrecortados com imagens de metralhadora) nos fazem sentir o *luto* pelo fim da “aura” do herói, da guerra e do cinema (um cinema de amator, não industrial, num registo próximo do evocado, via Méliès, por Scorsese em *A Invenção de Hugo*).

Deste modo, o cavalo (Joey), enquanto arma de guerra (passando de “mobile”: veículo bélico a factor de tracção, puxando a artilharia), “corporiza” – e em certa medida personaliza: antropomorfiza (embora o trabalho de condensação simbólica, em torno dele, vá muito para lá, pensamos, desse aspecto) – essa mutação técnica, histórica e civilizacional. Resto/desperdício (descartável) da História (vd. planos com cavalos mortos depois da batalha), ele é o lugar desse sentimento de *perda* bem spielbergueano (aqui mais presente, talvez, na figura da também “órfã” Émilie, próxima do David de *Inteligência Artificial* [2001]).

Mas não só. Este é também o lugar de outras mutações.

Com efeito, se a guerra, como observa ainda Virilio (“la guerre c’est du cinéma et le cinéma est la guerre” [35]), constitui como que a *3D sensurround* do cinema (“la guerre est enfin devenue la troisième dimension du cinéma” [142]), desde 1914/18 que ela traz consigo uma *mutação das formas* do cinema (pense-se, por exemplo, no desenvolvimento da foto aérea nesses anos).<sup>16</sup>

E o cavalo (o próprio título do filme, *War Horse*, constitui um oxímoro, opondo no seu enunciado técnica e natureza), na sua dimensão alegórica<sup>17</sup>, apresenta-se como a

figura dessa mutação técnica. Através dele refere-se, afinal, a *encruzilhada* actual do cinema dividido entre a imagem analógica e a virtual (o ressurgimento do 3D que, aliás, o filme ostensivamente não utiliza).

Se na adaptação ao teatro (de marionetas) do romance de Michael Morpurgo (1982) pela Handspring Puppet Company (2007), as construções articuladas dos cavalos, a exemplo do Bunraku japonês, eram manipuladas por 3 actores, aqui, do ponto de vista técnico-formal, confecciona-se uma espécie de híbrido, *cavalo-cyborg* (e cavalo de Tróia, à sua maneira), dado *entre* a imagem analógica e a de síntese.

A desfilada de Joey pelas trincheiras, entre tanques e arame farpado, corresponde à afirmação de um princípio *épico*, mas de um princípio épico não apenas “clássico”, já  *sintético* e que incorpora no seu devir as novas técnicas do cinema.

Como Florent Guézengar (“Déchirure et vision”) observa, a sua corrida pelas trincheiras, sob o fogo de um belo pirotécnico em que a guerra se “estetiza”<sup>18</sup>, tem menos a ver com a exploração da “espectacularidade” da situação do que com a afirmação da técnica como *visão*, nova modalidade de produção de imagens (“le creuset métamorphique de la <fabrique de la vision>”, a que Guézengar se refere [*Cahiers* n° 675 (14)]).

A terra (armadilhada) de “ninguém” que Joey percorre é a da encruzilhada hoje do cinema, assim como a sua imobilização (escultórica) pelo arame farpado (que faz dele uma espécie de Laocoonte animal) refere o *impasse* do cinema hesitante entre entre os condicionalismos da indústria e o princípio “poético” (criador de formas) que o percorre e anima.

O que os soldados dos dois campos então disputam entre si, é esse símbolo: enigma (força: aura) em risco de se perder.

Retomando o messianismo pacifista de algum cinema posterior à Iª Guerra Mundial – basta referir Abel Gance, *J'accuse* (1919), G.W. Pabst, *O 4º de Infantaria* (1930) ou Lewis Milestone, *All Quite on the Western Front* (1930) –, o que Spielberg propõe – nomeadamente na cena em que os dois soldados, um de cada campo, tentam libertar Joey –, é o *resgate: salvação* do cinema.

Se *War Horse* se pode caracterizar como um “clássico” revisitado – como o era o uso glamoroso da cor por Coppolla em *The Outsiders* –, é-o com uma melancolia, um sentido de “perda” na própria evocação da “aura”, que o aproxima do último Ford (mas não só, o Hawks de *Sargent York* [1941] – ele próprio um cineasta-aviador que participou em França na Iª Grande Guerra – também passeia por estas trincheiras: Gary Cooper, com o seu físico, é mesmo o “cavalo maravilhoso” desse filme).

O filme de Spielberg começa como *How green was my valley* (1941) e acaba com um misto de *The Searchers* (1956) e *The Horse Soldiers* (1959), com um final fotocrome, *de luxe*, essa espécie de efeito de “tintagem” (da natureza) que convoca Griffith (que também ele andou então pela França e rodou em Inglaterra o seu filme de guerra: *Hearts of the World*, 1918) para a sarabanda final.

6. Alguns filmes gregos recentes – caso tanto de *Canino* (Kinodontas) de Yorgos Lanthimos, como *Attenberg*, de Athina Rachel Tsangari (2011) – colocam explicitamente a questão da *simbolização da linguagem* e das suas relações com a imagem no cinema (e fazem-o com uma sistematicidade que evoca o Godard do fim dos anos 60: de *Weekend* ou *Le Gai Savoir*).

Em *Attenberg* (diminutivo de Attenborough) essa questão tem a ver com a forma como toda uma dimensão do pré-humano – tanto ao nível da linguagem (comunicação) como dos afectos e da sua ritualização (nomeadamente através da instituição de um conjunto de tabus morais e sociais) – *resiste* a essa simbolização (vd. os documentários de David Attenborough sobre a vida animal que Marina vê na TV e cujo registo de observação exterior e objectivo a realizadora defende ser o do próprio filme). Uma “resistência” que se coloca em diferentes planos: 1) no caso dos *afectos/paixões*, quanto à passagem por um “outro”/ 3º (outro sexo, o masculino, exógeno ao círculo familiar: o pai); 2) e que, no plano da *linguagem*, tem a ver com a questão da passagem do plano das onomatopeias (animais – vd. cena com o pai) e dos jogos fónicos (as listagens aleatórias) à substantivação e verbalização do discurso; 3) no plano *antropológico*, ainda o problema da interiorização dos tabus, sejam os sexuais (de Marina em relação ao pai) ou os que têm a ver com a aceitação da morte (a dupla

inserção do homem na História – de novo a conversa com o pai – ou no cosmos – com a disseminação dos seus restos mortais na natureza).<sup>19</sup>

Que essa interrogação dos poderes de simbolização da linguagem – e de tudo o que vem a seguir: a moral, a cultura ou a arte – nos venha, *hoje*, da Grécia – “berço”, como se diz, da civilização ocidental – não deixa de ser significativo: deste ponto de vista, o personagem do pai, que se define como um “destroço” do projecto pós-iluminista e modernista europeu, é construído de modo a corporizar (pelo seu corpo doente, agónico) o estado terminal desta situação.

Contudo, enquanto que o registo (pré-simbólico) da linguagem dos gestos se descontinuava em *Canino*, sem aparente solução<sup>20</sup>, aqui, em *Attenberg*, em função dos rituais de luto e tumultuação do pai que a filha (Marina) acaba por ordenar, parece surgir uma saída desse impasse psicológico e regressivo.

É neste ponto que se coloca, pensamos, a própria questão da *forma* no filme: dos modelos da sua *ligação* tanto do ponto de vista estético como do discurso.

É aí que entra, por um lado, a *música* (de Alan Vega e dos Suicide, assim como de Françoise Hardy) e, por outro lado, a *dança* (os apartes dançantes das duas figuras femininas: Marina e Bella).<sup>21</sup>

Se a dança, com os seus esquemas mecânicos e quebrados – que, num plano mais social e político, dão corpo e figuras à crítica de um desenvolvimento técnico e económico não articulado e integrado, caracterizado pela passagem violenta de um estado agrícola arcaico a uma economia de lazer e serviços que se lhe substitui e sobrepõe (algo que é visível na própria estrutura geológica do terreno)<sup>22</sup> –, constitui, escrevamos, a (nova) linguagem de uma possível superação corporal (e passional) da crise, a música, que lhe é subjacente, *funda* a possibilidade estética (vd. a reinvenção do travelling lateral sobre os tenistas ao som de “Tous les garçons et les filles” de Françoise Hardy) e antropológica do filme: agora, a dança de Marina, ao som de “Be Bop Kid” dos Suicide, junto ao leito de morte do pai (apenas comparável à masturbação do filho de *Ma Mère* de Christophe Honoré).

É esse também o sentido global, palimpséstico, do último plano do filme com a terra lavrada ao som de “Le Temps de l’amour”, também de Françoise Hardy.

7. Trabalho sobre uma nova *forma lírica* do cinema, construída a partir dos registos (e materiais) da canção e da dança, que encontramos também no cinema de Christophe Honoré: *Les Chansons d’amour* (2008) e, agora, *Les Bien Aimés* (2011)<sup>23</sup>.

Se em *Les Chansons de l’amour* se tinha ainda uma ficção (enredo) em que as canções surgiam nos momentos de delírio (extremação e ruptura) lírico que a forma narrativa já não conseguia conter, aqui, dir-se-ia que a *forma-música* (e mesmo *dança*) do filme constitui o dado primeiro que absorve (subsume) qualquer contingência (ou necessidade) narrativa. Assim, se *Les Chansons d’amour* constituía o momento *Demoiselles de Rochefort* da obra (até agora) de Honoré, *Les Bien Aimés* tem talvez mais a ver com *Les parapluies de Cherbourg* (também de Demy)<sup>24</sup>.

Se nos filmes franceses dos anos 30, a “canção” (geralmente “realista”) funcionava como um concentrado interpretativo do filme (elevando-se, portanto, ao plano do comentário e da alegoria: vd. as canções de Fréhel em *Coeur de Lilas*, de Anatole Litvak [1931], e *Pépé-le-moko*, de Julien Duvivier [1936]), aqui ela constitui a própria *forma* do filme (presente também nos travellings e panorâmicas que corporizam, dão corpo, às situações narrativas ou líricas das letras das canções de Alex Beaupain), tendendo por vezes, na sua expressão corporal/ física, para a dança.

E é pela “dança” que se processa a *revelação dos corpos* em toda a sua fisicalidade (aqui, mais materiais, quase sem maquilhagem [Chiara, Deneuve], e dados na sua particularidade erótica – com as rugas, sinais ou marcas de envelhecimento, bem visíveis): como em Patrice Chéreau, os corpos constituem a própria matéria e utopia do filme.

Com os seus três momentos: 1) o *pop* – início dos anos 60, França, 2) o *realista*: Londres, 1978 (num registo de imagem suja e densa que lembra *Intimidade* de Chéreau) e 3) o *elegíaco*: 11 de Setembro de 2001, Montreal – o triplo Outono da História, da vida e do sentimento (vd. a cena de sexo a três tendo como fundo o ruído de motores de avião: “le temps des chansons est bien mort/ jeunesse passe/ .../ septembre, hélàs!, est arrivé”, ouve-se na canção) –, o filme trabalha à letra (de acordo com uma definição que vem desde a segunda metade do século 18) a forma (registo) do Melodrama (como



é aliás referido num dos diálogos entre mãe e filha), reconvertendo-se em função da dramaticidade (trágica?) do seu grande “finale” operático ( que o aproxima de outro filme de Demy, *Une chambre en ville*).

Num primeiro momento, a sequência parisiense de 1964, o filme expõe ostensivamente (vd. os olhares da actriz, Lidivine Seignier, para a câmara) o modelo de construção *fetichista* (outros dirão kitsch) da imagem (o seu lado, reivindicado, de “postal” icónico, cromado).<sup>25</sup>

Assim, logo no início (genérico) do filme, ao som da versão francesa de “These boots were made for walking” de Nancy Sinatra (cantada pela própria), encadeia-se um primeiro plano de um sapato feminino numa vitrine com planos da entrada na loja das empregadas (entre as quais, Madeleine [Lidivine Seignier]) com os seus vestidos-bata de catálogo; seguem-se cenas de ensaio de sapatos entrecortadas com planos de sapatos, em movimento, na rua ou na loja.

Passamos assim do *sapato(fétiche)=ícone* para o *plano=forma* que ele fixa e objectiva (o motivo do sapato é também utilizado como elemento de passagem, *raccord*, de um cenário [Paris] para outro [Praga] e regressa no final, no último plano do filme: o par de sapatos que Madeleine-madura [Deneuve] deixa à porta do Hotel Kuntz onde se encontrava com o primeiro marido).

Como esse objecto de consumo, o sapato, em que o real se estiliza sem perder as suas características de objecto<sup>26</sup>, o *plano=forma* de cinema em Honoré é sempre de 2º grau e corresponde-lhe um registo em que *a denotação é já conotação* (nele, como Barthes afirma, “a origem apaga-se em benefício da citação” [169]) – referimo-nos, em particular, ao registo dos materiais formais (os géneros, os processos) e estilísticos (os autores, Demy) que ele cita e usa (o mesmo se passa, aliás, com a linguagem – em que as palavras são utilizadas pelo seu sentido comum: caso de “putain”, na fala de Vera sobre a mãe – e com as canções – em que o modelo da canção dos filmes de Demy é “refeito e remodelado” pela estética dos anos 80 de uns possíveis Taxi Girl).

O próprio tema da “prostituição”, presente no episódio parisiense, está de acordo com estes pressupostos, já que também ele tem a ver com a exploração do valor de “mostração” dos corpos, de um corpo encarado em função não só do seu valor de troca



mas também de um elemento acrescentado de imagem – seja o pormenor (fetichista) dos sapatos – que o distingue, singulariza e fetichiza. *Estado fetiche*, por assim dizer, do cinema que, e a distinção é importante, constitui *antes de mais* o dos materiais sobre os quais Honoré trabalha (como, por exemplo, a referência ao cinema da “Nouvelle Vague”, sobretudo Demy, mas também Chabrol [*Les Bonnes Femmes*] ou o Truffaut do ciclo Antoine Doinel – o filme é aliás dedicado a Marie-France Pisier, atriz de *L’amour en fuite*, entretanto desaparecida).

Que o processo formal e narrativo do filme não é simples, testemunham-o os momentos em que os diferentes planos (e tempos diegéticos, da intriga) se sobrepõem e interpenetram criando a estrutura (formal) de uma imagem (e narrativa) *palimpsesto-hieróglifo*: é o caso, no cenário de uma ponte sobre o Sena, da canção (“Tout est si calme”) iniciada por Vera-adolescente, repegada por Madeleine mãe-jovem (Lidivine Seignier), que passa para Vera já mulher (Chiara Mastroianni) e que, por fim, vem dar a Madeleine mulher-madura (Catherine Deneuve) (interpenetração de planos a que se acrescenta o facto de Deneuve e Chiara serem, de facto, mãe e filha) – ou, já no fim, o encontro da Madeleine-madura (Deneuve) com Madeleine-jovem (Seignier) no Hotel Camélie (um encontro selado pelo motivo dos sapatos que Deneuve calça para a situação), sequência que desemboca na apoteose melo-operática ou elegíaco-lírica final com Madeleine, Vera e Clément.

“Les filles légères/ ont le coeur lourd”, bem se ouve numa das canções do filme.

8. No cinema de John Carpenter (mas não só, claro), o “espelho” constitui um *portal* tanto da mente como do cinema (um espelho, por vezes, puramente mental, invisível – como em *In the Mouth of Madness* [1995] –, ou líquido, corporalmente atravessável – caso de *Prince of Darkness* [1987]).

Como para Deleuze, também para Carpenter a mente é o *ecrã* (espelho elevado à potência *n*) do cinema. Numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* (nº 380) em 1986, Deleuze afirma: “the brain is the screen”, e acrescenta: “cinema not only put movement in the image, it also put movement in the mind” (citº in Gregory Flaxman (ed), *The*

*Brain is the screen – Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, 2000 [366]).

Com efeito, o cinema de Carpenter (desde *Halloween* [1978]) confirma(-nos) que o terror e o musical são talvez os dois géneros mais teóricos do cinema, e dentro do terror, Carpenter é pura teoria.

Ele é um dos realizadores que melhor trabalha a questão do “espaço” no cinema. Ele cria-o nas imagens e fá-lo – é o ponto de vista *por detrás* do assassino (Michael Myers) de *Halloween* – do lugar do espectador (ele próprio mais o assassino do que a vítima, embora as duas posições possam intersectar-se ou coincidir, como em *The Ward*).<sup>27</sup>

Assim, logo no genérico do seu último filme, *O Hospício* (*The Ward*, 2011), somos confrontados com diversas figuras geométricas ou médicas (ilustrações ou fotografias) de *splitagem*. Figura da forma-cinema, o hospício – cujo exterior, fachada, é sempre mostrado em contra-picado, de baixo para cima, de modo a acentuar o seu carácter de bloco arquitectónico compacto (enquanto o interior é todo ele esburacado e labiríntico) – apresenta-se como um simulacro da mente (do personagem, Kristen?, ou do espectador). A sua arquitectura (exterior e interior) é não só a do “puzzle” de virtualidades do espírito, como a da nova *sintaxe* (neuronal) do cinema a que também se refere Deleuze: “A work of art is a new syntax, one that is more important than vocabulary and that excavates a foreign language in language” (*op.cit.* [370]).<sup>28</sup>

O ecrã serve aqui de “espelho” (medusante, mercúrico), com a função de “fixar” as imagens, sequências ou clips do imaginário (fantasma). Só que o fantasma já está *na imagem* (na própria arquitectura do plano, no ângulo do enquadramento). Tudo em *The Ward* é, assim, já dado *como representação*, em estado de ser tanto “agido” (o verbo utilizado por Sarah para referir o seu comportamento de acordo com as expectativas do outro, o médico, é “to act”), como “filmado” (pela câmara colocada por detrás do espelho da sala de consultas [vd. *Peeping Tom* de Michael Powell, 1960]). Com efeito, nós somos a “ficção” (do filme), o contra-campo da câmara (institucional ou do espectador) que se sabe estar a filmar tudo – pelo que o que aqui vemos, em última

análise, é o nosso próprio filme (já que é dentro do seu universo, fantasma, que nos encontramos incluídos).

O que coloca a questão de saber, como em *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais (1961), *quem* (ou *o que*) é o “enunciador” do filme: Kristen (?) ou a instituição (ou nós, utilizadores desse “cenário” de jogo de computador – como em *Sucker Punch* de Jack Znyder, filme que tem com este algumas semelhanças de estrutura).<sup>29</sup> Uma situação que afinal corresponde à estrutura de “puzzle”, palimpsesto hieroglífico da Imagem de cinema entendida como montagem e intersecção (metamórfica) de diferentes temporalidades.<sup>30</sup>

O grande “logro”, e ao mesmo tempo “verdade”, do filme (e de toda a ficção), descobrimo-lo só no fim: o que pensávamos ser diferentes personagens (Kristen, depois Emily, Sarah, Iris, Zoey, e, ainda, Tammy, por fim, Alice), com diferentes histórias e traumas (temporalidades [Deleuze]), constituem afinal personificações, melhor, estilhaços *heteronímicos* de uma mesma figura, também ela de “identidade” incerta e indecida. Tudo é assim deformado (o regime geral de figuração – como na tela *Os Embaixadores* de Holbein – é o da Anamorfose), simultaneamente verdadeiro e falso, dependendo qualquer atribuição de valor do ângulo de “redressement” (reorientação) ou da visão/ perspectiva (dentro e fora do filme).

O que coloca a questão do “fantasma” (“there’s a ghost in here”, exclama a certa altura Kristen)<sup>31</sup>: para lá dos “flashes” atribuídos em primeiro lugar a Kristen, que parecem reconstituir o seu trauma original (cena primitiva) – um fantasma, por assim dizer, do *1º grau* –, e se considerarmos os personagens das quatro raparigas (Emily, Sarah, Iris, Zoey) *projeções (do fantasma) do 2º grau*, o que dizer então do fantasma propriamente dito, dado em estado de decomposição, *anterior* a qualquer figuração e topologicamente situado nos espaços íferos (arquitectónicos e psíquicos) da cave ou da morgue? Alice, é esse o seu nome, seria uma figura já não do plano do subconsciente (que permite certa figuração e simbolização: uma “identidade” psicológica, uma “história”) mas do inconsciente.

No entanto, no filme de Carpenter, para lá de se porem em causa as noções comumente aceites de Sujeito – o seu regime, aqui, seria o da *heteronímia* – e da

unidade de intriga (da sua verosimilhança), problematizam-se também as de “fantasma” – um estado *anomal* do sujeito e da forma de cinema – e de personagem: assim, quando Iris responde (ao médico) sob hipnose, *o que fala nela?* A que corresponde esse estado último (regressivo) do fantasma que resiste a qualquer cura ou identificação (“She wont let us leave”, afirma Zoey) e que elimina as várias figuras (personificações), inclusive Kristen, com que se depara?<sup>32</sup> *Quem é quem aqui?*

Já no final do filme, quando Kristen (?) obriga o médico a dizer a verdade (“I can’t give you the answers, you have to find them by yourself”, já lhe dissera este antes), ele estabelece a conexão *Alice= Kristen* (afinal, apenas mais uma das suas construções: a “lutadora”) – uma situação estranha do ponto de vista da figuração, já que o nome (Alice) não corresponde à imagem que vemos (Kristen). Quando se visualiza o *flashback*, agora completo, do trauma original do personagem, ao contrário do que sucedera antes, Alice (criança) substitui-se a Kristen. A “cura” consistiria, assim, no processo de eliminação pelo fantasma (selvagem) de Alice dos diferentes personagens parasitários e defensivos em que a sua *schize* se objectivara (do ponto de vista clínico, o seu caso seria o de uma múltipla “personality disorder”: “each personality took a piece of this nightmare and locked it away from you”, explica o médico).

Depois da “schize” – ou da “schize” como situação *original* do sujeito – será possível voltar à unidade do personagem? De um cinema de “ficção” (da verosimilhança) e da “naturalidade” da imagem?

Mas também aqui qualquer “espelho” pode abrir ou dar passagem ao(s) fantasma(s) – e que não conseguiremos escarpar-lhes parece ser a lição (a moral) do filme (e do cinema) de Carpenter.

**9.** No filme de Carpenter confrontamo-nos, assim, com uma problemática da (des)construção da imagem no(s) espelho(s) que detectamos também em *J Edgar* de Clint Eastwood (2011).<sup>33</sup>

Como muitas vezes sucede nos filmes do autor, há que lhes tirar o caroço para apanhar o filme dentro do filme. A acção parece ir para um lado – ou lado nenhum – e a

“mise-en-scène” da imagem prende o tempo, a emoção, o próprio fantasma (vd. *Mystic River* [2003], *Million Dollar Baby* [2004], *The Changeling* [2008]) e conta outra história (desbobina e projecta, nesse ecrã interior, outro filme).

Aqui, em *J Edgar*, temos uma história de “espelhos” – Hoover (Leonardo di Caprio) frente ao seu espelho (identidade), confrontado com o super-ego censório de uma mãe que vem directamente de *Psico* de Hitchcock (o que faz dele, à sua maneira, até pela obsessão necrófila com o embalsamento das coisas, um Norman Bates que se desconhece – até veste as roupas da mãe, depois dela morrer)<sup>34</sup> –, uma história que se transforma noutra, agora de “fantasmas” – Clyde Tolson (Arnie Hammer), o amigo/amante, de início surge sempre como uma sombra, apercebido através dos vidros-espelhos, canelados e fuscos, das portas dos gabinetes. No quadro desta ficção (jogo de pulsões e paixões) “emperrada”, à aceleração do tempo da História (atentados de 1919, crise social dos anos 30, o maccartismo dos anos 50, assassinatos de Martin Luther King e dos Kennedy nos anos 60) contrapõe-se a “estagnação” local do tempo das emoções (sentimentos)<sup>35</sup>, nada mais restando aos personagens (sobretudo Hoover e Tolson) do que um destino apócrifo de “fantasma”.

O distanciamento crítico introduzido pelas diferentes versões dos mesmos acontecimentos (como em *The Ward*, é aqui também incerto o estatuto da voz de enunciação ou do narrador fundamental do filme), instala um regime (geral) de *suspeita* em relação a qualquer imagem (ou memória) e faz do exercício de enunciação, ou de representação, sempre algo de “falso” e de “posticho”.

Daí, pensamos, a importância da “maquilhagem” no filme – do facto dela se deixar ver enquanto tal, como máscara, no registo exagerado quase do *Grand Guignol* (caso dos dois homens mas também desse triste Ubu que é Nixon).

Por um lado, como tem sido referido, ela constitui uma figura (forma) da “permanência” (da acumulação passiva e inerte do tempo), a relacionar, como observa Stéphane Delorme, com “l’obsession de préserver la permanence dans les choses” de Hoover [9]. Deste modo, é pela sua anacrónica estratificação geológica (a alternância de diferentes momentos crónicos da acção dos personagens permite uma espécie de “baralhamento” da unidade morfológica e psicológica do seu processo de formação) que

se constrói a “fiscalidade” (particularização física e afectiva) dos corpos como *grânulos de tempo* (“the cinema doesn’t reproduces bodies, it produces them with grains that are *grains in time*”, afirma Deleuze na entrevista de 1986 aos *Cahiers* [Flaxman: 372]).

Mas não só, a maquilhagem dos actores (hiper-“expressionista” no caso de Di Caprio, hipo, no de Hammer) – ou seja, o seu lado “insuflado”=“postição”, avesso a qualquer pretensão (ideologia) da “naturalidade” (“realismo”) – é a própria *figura* da “forma” do filme: da sua lógica de *involução*, de criação de gânglios sebosos/ adiposos (sintomas desse “emperramento” tanto dos afectos como das formas) que introduzem, na continuidade da construção do corpo e do personagem de Angelina Jolie em *The Changeling* (vd. “Grãos de pólen – Avatares”, *Vértice* nº 151), um novo *vocabulário do monstruoso*.

**10.** Se em *Carpenter* o primeiro dado é o carácter real mas alucinatório da imagem (o filme constitui o processo de objectivação e visibilização do fantasma), em Cronenberg, pelo menos nos últimos filmes (*A Most Dangerous Method* e *Cosmopolis*), é a fala (linguagem) que se apresenta como a matéria primeira da imagem. Como o autor afirmou, a propósito de *Cosmopolis*, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* (nº 678), em Maio de 2012: “Pour moi, l’essence même du cinéma, c’est *un visage qui parle*” (sublinhamos).

Em *A Most Dangerous Method* (2011) – adaptação de uma peça teatral de Christopher Hampton, *The Talking Cure* –, a matéria, já que se trata de Psicanálise<sup>36</sup>, é o próprio discurso, a linguagem, as suas falácias e figuras. E a questão que o filme coloca é a da *produção das imagens* (do Fantasma) pelo discurso: de um discurso que tanto metamorfoseia os corpos dos que falam – caso sobretudo de Sabina Spielrein –, como constrói as figuras (simulacros) do nosso desejo (casos de Jung e Sabina).

Se todos falam – e escrevem (pense-se na importância da escrita e da leitura de cartas, entre Freud, Jung e Sabina, em todo o filme) – é Sabina que se apresenta, pela sua própria condição inicial de paciente, como o principal sujeito experimental de observação dos poderes de metamorfose operados pelo discurso (o que a aproxima em



parte, e noutra registo, menos orgânico, da mãe-soma [Samantha Eggar] de *The Brood* [A Ninhada], 1979).

De início, Sabina somatiza e exterioriza (é o processo de abreacção)<sup>37</sup>, através do “expressionismo” da representação da actriz (Keira Knightley), o discurso do “fantasma”. Assim, depois da plasticidade das primeiras cenas miméticas (de histeria, supõe-se, em sintonia com o conjunto de “poses” fixadas pelas fotos da *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Charcot [1876/1880]), o corpo de Keira Knightley começa a falar por si e vêmo-lo atravessado por uma voracidade – o pescoço, e com ele o maxilar, avança para a frente, ela ouve com a boca aberta, ofegante – que lembra outra mal-amada (louva-a-deus perdido no mundo dos homens), a Angeline Jolie de *The Changeling* de Clint Eastwood. Acalmada nos seus aspectos mais exorbitantes, o trabalho de expressão da actriz, de acordo com a fórmula de Cronenberg atrás citada, tende a fixar-se no rosto – sendo os seus planos frontais entrecortados com planos de costas que funcionam como separadores, “brancos”, do discurso.

Num segundo momento, numa sessão de perguntas-respostas que introduz o método de associação livre, o processo da fala (discurso) passa por uma série de mecanismos, dispositivos de medição, que procuram quantificar a reacção emocional do testado, na circunstância a mulher de Jung, que é ajudado na operação por Sabine.

Na primeira conversa entre Jung (Michael Fassbender) e Freud (Viggo Mortensen) tudo se passa *pelo discurso* (enquanto “nouvelle procédure du visible”, como refere Emmanuelle André [26]), um discurso cujas imagens devem ser fornecidas pelo espectador, também ele em análise. É o caso, em particular, do primeiro sonho contado por Jung a Freud (também aqui uma história de cavalos): à interpretação mais literal de Jung, Freud contrapõe a sua, que tem em conta a “elaboração secundária” do discurso<sup>38</sup>, (re)sexualizando-o: as dificuldades encontradas pelo cavalo no seu percurso resultariam, assim, de restrições feitas pelo sujeito a uma pulsão sexual difícil de conter (A importância a dar à sexualidade na construção da vida psíquica do indivíduo é o que dividirá, sabe-se, Freud – mas também Sabina – de Jung). Os outros dois sonhos de Jung – o que conta a Freud a bordo do barco que os conduz à América e o que no fim, já em 1913, narra a Sabina e prefigura a guerra de 1914/18 –, pela forte carga imagética



das palavras, constituem momentos em que, dada a falta de imagens visuais, o espectador, como referimos, é convocado a produzir o filme (cinema) interior (imaginário) do que é dito/ ouvido (ou seja, a colocar-se no lugar da Alice do filme de Carpenter).

Assim, fala-se para que *a imagem aconteça* e ela acontece já como “encenação” (“posição”, diria Sade), simulacro do real e, logo, *real* propriamente dito (sexo *explícito*).

Pierre Klossowski – que colaborou com Pierre Zucca (1976) na passagem ao cinema do seu romance *Roberte ce soir* –, de *Le Bain de Diane* (1956) aos artigos de *La Ressemblance* (1984), desenvolveu uma concepção muito própria do “desejo” como *realidade dos simulacros*.

Para ele, o sujeito, possuído pelo *daemon* da sua paixão erótica, através da *simulação* das figuras dessa pulsão (trata-se de “contrefaire son modèle invisible – l’analogue démonique de sa propre émotion”), construiria o seu “quadro”(vivo) = “simulacro” (análogo) material (“le tableau en tant que simulacre ne fait que reproduire le stratagème démomique”, escreve [96/97])<sup>39</sup> com a dupla intenção de “seduzir” (captar) o “demónio” (e portanto realizar e gozar da pulsão erótica) e de, pelo exagero do “estereótipo”<sup>40</sup>, ao mesmo tempo, exorcisá-lo (“pour exorciser l’obsession – le simulacre *imite* ce qu’il appréhende dans le fantasme”) (*La Ressemblance*, Éditions Ryôn-ji, 1984 [77]).

Assim, se a primeira cena de sexo entre Sabine e Jung ainda é, por assim dizer, “natural” – se coloca no registo do orgânico, de que uma das “provas” seriam as manchas de sangue –, já na segunda temos claramente a actualização do fantasma (aliás, clássico: “um pai bate no filho”[Freud])<sup>41</sup> num *quadro=figura* (simulacro: estereótipo[Klossowski]) que a reflexão no espelho (por diversas vezes presente, com essa função, nas cenas no quarto de Sabina) ao mesmo tempo fixa, objectiva e hiperrealiza.<sup>42</sup>

Encontramo-nos, assim, no âmbito da definição canónica de Fantasma dada por Laplanche/ Pontalis no seu *Vocabulário de Psicanálise*: “Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e figura, de modo mais ou menos deformado pelos procesos

defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (Moraes, 3ªed, 1976 [228]).

Na terceira cena de sexo, o “quadro” é já visto pelo reflexo do espelho, para onde olha Sabina, o seu “encenador” (no “quadro” do espelho vê-se apenas, à esquerda, um braço com um cinto, só depois Jung se torna visível no cenário, o que sublinha o carácter “impessoal” do lugar do outro no fantasma).

Passamos, deste modo, para o plano do “teórico” (à letra, em grego, “olhar sobre”), o da *Imagem hieróglifo-palimpsesto* do cinema<sup>43</sup>, a que corresponde o carácter exponenciado da representação como fundamentação do próprio “prazer” (do “gozo”, melhor, da *sujeição* – ie. da constituição “obrigada” do sujeito – no fantasma).<sup>44</sup>

De acordo com a lógica da “transparência” que, pela linguagem, invisibilizaria o ecrã da representação, em última análise, *o Fantasma substitui o próprio acto*.

É para este *cinema intelectual= da mente* (Vincent Malausa refere-se a um “fantasme de la transparence” presente nos últimos filmes do autor [*Cahiers* (24)]) que Cronenberg (um Eisenstein da psique?) parece caminhar.

**11.** Já em *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodovar, é o trabalho de escrita do argumento que parece organizar as virtualidades do imaginário que, aí, não são necessariamente resolvidas em termos unitários (de personagem, sentido ou intriga).

De início, o filme parece seguir o ponto de vista do médico, Ledgard (Antonio Banderas) e propõe um cenário, para nós, interessante: o facto da substituta, Vera (Elena Alaya), lhe interessar mais, fixar e realizar mais perfeitamente o seu desejo, do que o original. Ou seja, de não haver um “original” para o desejo mas, sim, sucedâneos, simulacros, casos de actualização e encenação do “fantasma” (Klossowski, Lacan) cada vez mais precisos (Mas talvez essa fosse outra história, para outro realizador – Dario Argento, talvez).

Em certa medida, o filme pode ser encarado como uma reescrita de *Tudo sobre a minha mãe* (1999) mas, agora, do ponto de vista do filho – que sofre a “operação” (é o termo) que o torna mulher, Vera.

A “mãe” está lá – como horizonte, utopia, o que se quiser – mas o drama (de identidade, sexual ou outra) do filho tem aqui uma resolução orgânica, mutante (“transformista”), apresentando-se ele(a), no final, como o “protótipo” experimental, a encarnação de um novo tipo/ gênero do “humano”: uma Joan Crawford ou Barbara Stanwick de um novo tipo.

Mas essa “mutação” é a do próprio filme: uma obra híbrida que não só trabalha com o gênero (sexual) dos personagens (actores) mas também com os gêneros fílmicos que convoca (do *thriller* ao terror).

Compreende-se assim que a cadeia de DNA seja a última imagem do filme. Uma imagem, contudo, problemática que refere, e não antropomórficamente<sup>45</sup>, o drama/ tragédia do novo sujeito dado, tal como o cinema, entre a fixidez (sempre alterável?) do DNA e as mutações do corpo/ forma.

Mas, di-lo Almodôvar (ou João Pedro Rodrigues), sem complacências, essa “mutação” (do gênero e do cinema), a haver, implica sempre uma acção do exterior, um rapto, violência – já que, sabêmo-lo, só por si, a natureza não vai lá.

O que nos permite também compreender que o cinema, como a poesia ou a vida, é *terror*, antes de mais nada.

**12.** Consideramos o último filme de Manoel de Oliveira, *O Estranho caso de Angélica* (2011), a confissão estética do autor (Jean-Philippe Tessé afirma que, nele, Oliveira “filma a sua própria morte”) e mesmo das origens do seu cinema, conduzindo-nos de *Douro, faina fluvial* ao *Acto da Primavera*, de *Benilde a Vale Abraão* e do *Espelho Mágico* a *Singularidades de uma Rapariga Loira*.

Augusto Manuel Seabra (“Cinema e acto fotográfico”) considera-o “uma espécie de prelúdio” à “tetralogia dos Amores Frustrados” (a saber, *O Passado e o Presente*, *Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca*) (*O Público*, Ípsilon, 29/4/2011 [54]).

Na entrevista aos *Cahiers du Cinéma* (nº 665), Oliveira observa que o motivo do “anjo” (a sua “metafísica”, como se lhe refere na entrevista reproduzida na folha da Cinemateca de 3/1/2011) liga-o também ao *Acto da Primavera* e a *Cristóvão Colombo, o enigma* [81].

Classificando-o como um “cineasta assombrado”, Augusto Manuel Seabra alude também aos maridos mortos da Vanda de *O Passado e o Presente*, enquanto Jean-Philippe Tessé estabelece uma relação entre *Singularidades* e *Angélica*, ambos ficções de uma “obsessão”: o primeiro, seria “l’histoire d’un regard”, o segundo, o de “une vision” (*Cahiers du Cinéma* nº665/ Maio 2011 [78]). Do ponto de vista da figura extática (da paixão) feminina, para lá de *Benilde*, *Angélica* como que prolonga *Singularidades*, nomeadamente a pose final do personagem feminino (alquebrada num cadeirão, de pernas abertas e cabeça caída, com o rosto coberto pelos cabelos), que, por seu turno, evoca algumas figuras femininas (“vampiras”) das telas de Munch: ir-se-ia, assim, do registo do patético (apático) (*Singularidades*) ao do “fantasma” (*Angélica*).

Pelo nosso lado, dizemos que *Angélica é O Monte dos Vendavais* de Oliveira (talvez o “postscript” de *Francisca*)<sup>46</sup>, onde se sente, para lá talvez da memória do filme de Wylliam Wyler (na mão que bate à janela), sobretudo a presença do Buñuel de *Abismos de Paixão* (Buñuel, aliás, já está presente em *Benilde*, na “grande cena muda” [Régio] em que o vento irrompe pela sala onde discutem tia e sobrinha).<sup>47</sup>

*Angélica* é também um filme sobre o cinema, trabalhando sobre os diferentes registos (modelos) de captação e figuração do real da Fotografia e do Cinema.

Jean-Baptiste Morain, na revista *Les Inrockuptibles* (nº 798, 16/3/2011) coloca bem esta questão: “ c’est aussi un film sur le cinéma: sur la capacité de l’opération photographique à arrêter le temps, à le suspendre, et celle du cinéma à redonner la vie par la juxtaposition des images” [69]. Ou seja, a reflexão sobre o cinema faz-se a partir do uso da técnica da “sobreposição”, entendida como um processo de convocação e de inscrição do “fantasma” na imagem. Marc Vernet, em *De l’invisible au cinéma – Figures de l’absence*, refere que a “sobreposição”(“surimpression”) tem a propriedade de expor o próprio processo de formação (no espectador) das imagens de cinema: “ce trucage fait aussi voir ce que le cinéma d’ordinaire dissimule: son opération fondamentale qui consiste à fondre dans le mouvement (...) deux photogrammes distincts et fixes qu’elle lie en un autre ensemble, fluide” (*Cahiers du Cinéma/ Éditions de l’Étoile*, 1988 [65]).

Na entrevista ao Suplemento Ípsilon de *O Público* (29/4/2011), Oliveira relata a experiência que serviu de ponto de partida para o projecto do filme<sup>48</sup>:

“Entrei em casa e ela estava no meio de uma sala escura, debaixo de um candeeiro e rodeada de uns senhores, deitada com o vestido de noiva numa ‘chaise longue’ azul clara. Parecia sorrir, não parecia morta (...). Peguei na máquina e apontei, uma Leica que, naquele tempo, duplicava a fotografia. Ao focar, fiz a experiência de ter uma parte do corpo a sair da outra. Assim, estava morta e o espírito soltava-se, e foi esta ideia que, mais tarde, me fez fazer o filme” [25].

O nome da loja de fotografia que surge no início é, precisamente, FOTO/GENIA (do grego *phôs /phôtos*, luz, e *genos*, que produz). Termo que refere não só a qualidade extra, anímica, da imagem, como o processo de animação (ie. de gestação, vida) levado a cabo a partir da imagem fotográfica (atomística, separada e, portanto, “morta”, estática): um processo que tanto coincide com o “específico” cinematográfico (Delluc, Epstein)<sup>49</sup>, como constitui o programa (tema) do filme.<sup>50</sup>

Em certa medida, o contacto com o “imaterial”= o “invisível” – chame-se-lhe depois “alma” ou “espírito” –, colocando Isaac (o fotógrafo) e Oliveira (o cineasta) no coração da dupla experiência insustentável tanto do máximo de “finitude” (a morte, a fotografia: “tombeau de celuloïd” de Angélica, nos termos de Tessé [97]) como da vontade de o ultrapassar, produz esse *excesso* (mais) de qualidade do objecto (a fotogenia) e da “visão”: o cinema (Tessé observa que “le film est hanté par ce qui excède la vision”[97])<sup>51</sup>, cujo Hieróglifo, marca enigmática, é o *sorriso* de Angélica (como já o era o da fotografia da mãe de Benilde na adaptação do drama de Régio).<sup>52</sup>

Com efeito, é o “sorriso” que nos catapulta para outro plano – o do anjo: fantasma – mas sem que se chegue alguma vez a passar, por inteiro, para esse lado – seria o “maravilhoso”, na terminologia de Todorov: de facto, permanece sempre uma incerteza/ indecisão quanto à permeabilidade entre os dois planos (Isaac interroga-se sobre se as suas “experiências” terão a ver com a “alucinação”, a “loucura” ou a “entrada” noutra mundo), o que nos aproxima mais das noções de “inquietante estranheza” (*unheimliche*) de Freud (“estranha realidade” é a expressão que ele usa

quando acorda do seu primeiro “sonho” com Angélica) ou do “fantástico” (Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*).<sup>53</sup>

São vários os momentos em que se produz e se dá a fixação do “anjo” (=fantasma) de Angélica na imagem.

Assim, quando Isaac (Ricardo Trêpa) tira a fotografia a Angélica (Pilar López de Ayala), o processo de focagem, ajustamento da lente com o objecto, leva à produção, com um ligeiro efeito de estremeção e de “flou”, de imagens/ simulacros<sup>54</sup> que acabam por se ajustar, produzindo o *mais* de expressão/ significação da imagem, o seu Hieróglifo: como dissemos, o *sorriso* (Angélica abre os olhos e sorri para Isaac que, depois de tirar as fotos, sai apressadamente da mansão).<sup>55</sup>

Estamos assim no âmbito de uma concepção da Imagem cinematográfica como *corpo (teoria) folhado de espectros (simulacos)* (próxima da de Epstein em *La Chute de la Maison Usher* e do seu uso do “ralenti”).<sup>56</sup> Deste modo, em termos quase lucreceanos, o “anjo” de Angélica (como o de Isaac ou do pássaro) não passa de uma *película* mais fina (imaterial e essencial) que se desprende desse nó *mais denso* de espectros que é o corpo ou o real (visível).<sup>57</sup>

Quando Isaac, no seu quarto (uma verdadeira *camera obscura* [Tessé: 78] e laboratório de revelação), depois de compulsar as fotos tiradas, as pendura no fio que atravessa a divisão, uma das fotos de Angélica sorri de novo para ele.

Como Jean-Philippe Tessé refere na sua crítica, o estendal de fotos, em que as imagens de Angélica alternam com as de cavadores, tem a função de um *seuil* (fronteira ou portal [Rita Benis]) (“la mort circule sur le fil des images”, comenta Tessé [79]), com um estatuto semelhante ao da ponte que, em *Nosferatu*, Hunter atravessa para ir ter com Drácula (e então, como se pode ler no cartão da versão francesa, “os fantasmas vieram ao seu encontro”) [79].

A primeira aparição de Angélica, à noite, no quarto de Isaac, introduz no filme outro motivo (de reflexão), o *espelho*.

Trata-se, sabêmo-lo depois, de um sonho dentro de um sonho, em que Isaac, como outros personagens de Oliveira, como refere João Bénard da Costa, age como um “sonâmbulo”.<sup>58</sup>



Assim, Isaac parece acordar e levantar-se: de início, temos apenas a sua imagem no espelho, depois, de acordo com o esquema das aparições de Angélica, apercebe-se no plano o seu corpo (de costas) e a imagem no espelho – ou seja, dois estados diferentes de matéria/ realidade que, como na “sobreposição”, *diafanizam*, desmaterializam e irrealizam corpos e figuras<sup>59</sup>; por fim, Isaac caminha para a janela e tira uma foto da corda, momento em que surge a imagem sobreposta de Angélica na varanda, do outro lado da janela; Isaac dirige-se para ela, abraçam-se e elevam-se no ar.

Inicia-se então a *sequência Méliès* do filme em que, sempre por “sobreposição”, Isaac e Angélica abraçados, em *travelling* lateral flutuam no céu, atravessando uma paisagem marinha – Isaac colhe uma flor da água que oferece a Angélica –, até Isaac cair, como frequentemente acontece nos sonhos, e acordar (na banda sonora ouve-se o ruído de máquinas a trabalhar).

Na segunda noite há uma nova aparição do fantasma mas, desta vez, intermitente – aparece na imagem e desaparece quando Isaac, ciente da sua presença, olha para trás; já perto do fim, mas ainda antes da cena da morte do fotógrafo, o fantasma de Angélica aparece a levitar sobre a cama de Isaac que estende os braços para a tocar (como som temos apenas o ruído do vento, como em *Benilde*, e a respiração difícil de Isaac). Também aqui a passagem do sonho (?) à vigília é marcada pela mudança de tom da película – o azul-osalide vira para a cor – e pela entrada do som de camiões no exterior.

Na sua improbabilidade e paradoxalidade, enquanto caso de *coincidentia oppositorum* (segundo Oliveira, o “anjo” é uma “configuração material do espírito” que ele equipara ao “vento” [*Cahiers*: 81]), o Fantasma resulta do encontro da “matéria” e da “anti-matéria” (da vida e da morte – como se discute à mesa da pensão) as quais, pela sua intersecção, dão lugar a um ser e a uma imagem mais “puros”<sup>60</sup>: tanto uma realidade outra, superior, mais essencial, uma *supra(sur)realidade* (para o autor, o mundo seria “uma fábrica de almas” [*O Público*: 26]), como uma *Imagem-total* (uma Imagem hieróglifo, palimpsesto, elaborada de acordo com o modelo da “sobreposição”) em que coincidem e se metamorfoseiam numa nova unidade campo e contra-campo.

Se as cenas oníricas são caracterizadas pela leveza desse desprendimento e subtilização da matéria, produzidos, como referimos, pela (co)presença do “imaterial”



no plano – que o liberta da sua fatalidade fotográfica de “realismo” –, nos planos em que Isaac segue o fantasma de Angélica (ou o “espírito” do pássaro), o que ele segue é essa parte mais leve dos corpos, o “simulacro” (Lucrecio). E aqui conjugam-se e conciliam-se “espiritualismo” (a tradição da foto espírita da segunda metade do século 19) e o “materialismo dos simulacros” (de Lucrecio ou Jean Louis Schefer).

Essa concepção “espectral” (“angélica”) e “intersticial” do cinema (a relacionar com a estética [ontologia] do espaço *entre* as imagens)<sup>61</sup> – bem presente nos planos com a expansão no ar do fumo de cigarro, próximos das imagens de fluidos de Marey (fotos que anunciam as formas ectoplásticas, imateriais e abstractas, a vir, do cinema)<sup>62</sup> – faz de *Angélica* uma meditação também sobre o *tempo* (Tessé), dialectizando (no sentido de Benjamin) a relação entre o tempo cíclico dos “anjos” (vd. poema de Régio lido por Isaac)<sup>63</sup> e o tempo crónico dos cavadores (que é também o tempo histórico, urbano, do trabalho e dos ruídos da rua).

Mas *Angélica*, como referimos, é também um filme sobre a História do cinema (e a obra do autor), como, aliás, Oliveira referiu em várias entrevistas que deu por altura do seu lançamento.

Ao Ípsilon de *O Público*, por exemplo, afirmou: “todo o cinema ficou inventado de entrada. Lumière deu o realismo, Méliès a fantasia e Max Linder o cómico. Está tudo lá, não há mais nada” [26].

Ao fim e ao cabo, Oliveira coloca-se na bifurcação tradicional de duas vias de cinema: 1) o cinema do “real”, documental, dos Lumière: aqui, as imagens dos cavadores (que evocam *Douro...*); 2) o cinema da “ilusão”, de “truques”, de Méliès: dos efeitos especiais (os “sonhos” de Isaac), aqui dados com toda a sua rusticidade (como em *Cristóvão Colombo, o enigma*).

Apesar das declarações de “contemporaneidade” do autor<sup>64</sup>, o filme nunca corta por completo com um certo anacronismo temporal (“la non-époque où se déroule cette histoire simple”, “toutes les époques se mélangent”, observa Jean-Baptiste Morain [*Les Inrockuptibles*: 68]), suspendendo-se e decorrendo (improvavelmente) num tempo paradoxal, virtual-real (vd. o décor da pensão, as roupas de Isaac ou as edições de alguns dos livros que lê [Régio]) que é, afinal, o do seu próprio “enigma” (“De resto, é

tudo uma situação enigmática, nada é verdadeiramente explicado. [...] Vivemos num segredo que nos é vedado” [entrevista ao *Público* (25)].

Essa simplificação (rarefacção) e essencialização dos processos, conduz à recuperação de formas anteriores de cinema – de um cinema ainda de atracções (o lado Méliès dos sonhos de Isaac).<sup>65</sup>

Só que o filme não escolhe ou exclui qualquer dos campos – os Lumière: o real / Méliès: o virtual –, integrando-os antes num modelo de *imagem acrescentada* de que o referente cinematográfico talvez seja o dispositivo de reflexão e de produção de imagens (segundo um princípio estruturante de anamorfose) do *aquário*, com um peixe vermelho, omnipresente em toda a cena da escolha de fotografias de Angélica pela mãe: o aquário, com efeito, funciona como uma espécie de “espelho mágico” (como no filme homónimo) que, através do efeito de distorsão e de arrasto das imagens (as fotos do álbum apercebidas através do filtro / ecrã das suas paredes), constrói um tipo de imagem-substância (de novo Marey) côncavo-convexa, metamórfica e volumétrica (uma imagem que já encontramos num dos primeiros filmes dos Lumière, *Aquarium* ou *Pêche aux poissons rouges*).

Assim, no final, quando Angélica surge de fóra, na varanda do quarto de Isaac, este levanta-se da cama onde se encontra inconsciente, afasta o médico do seu caminho e dirige-se ao encontro do fantasma; quando cai no chão, o seu espectro (corpo aural) desprende-se da matéria do seu corpo físico (como sucede no duplo final de *La Glace à trois faces* de Epstein) e continua a caminhar no sentido de Angélica: os dois abraçam-se e acabam por se elevar do espaço, saindo do plano.

“Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l’ange humain”, escreve Epstein (*Écrits*, I: 191).<sup>66</sup>

É o que nos dá a ver Manoel de Oliveira em *O estranho caso de Angélica*.

**13.** Apesar do que diz o autor, Bela Tarr, *O cavalo de Turim* é bem o cavalo de Nietzsche (segundo Damien Marguet, ele faria mesmo parte de uma “saga nietzscheana” iniciada com *Damnation*, de 1987). Se Nietzsche, no momento do seu colapso em Turim, a 3 de Janeiro de 1889, apela à transmutação (material, dionisíaca)

dos valores – e deste ponto de vista a caravana de ciganos (boémios) constitui o único elemento do filme que parece corporizar em si um horizonte (a América) ou uma situação de “ruptura” – o “cavalo”, somatizando pela sua atonia (deixa de comer, beber, mover-se) o trágico destino de Nietzsche=Cristo, apresenta-se como a “testemunha” paciente e passiva (em certa medida como o burro de *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson) dessa situação de estagnação (impasse) e crise.<sup>67</sup>

Se nessa situação (generalizada) de perda de “aura” (a de todas as “modernidades” e “pós-modernidades”) – como é claramente exposto no monólogo do visitante dos Ohlsdörfer –, as coisas (e os signos) se encontram dissociados da âncora (axiológica) dos seus significados e valores – o inferno (ou o purgatório) pode bem ser isso: o reino órfão das coisas, entregues a si mesmas –, no entanto o “vento” (e com ele o som: o outro, o *hors-là* da imagem) refere todo o exterior (o real), constituindo mesmo o seu radical contra-campo e profundidade (tanto visual como imaginária).<sup>68</sup>

Aliás, e talvez seja um dos seus traços mais impressionantes, este é um filme *sem profundidade*, em que não há verdadeiramente qualquer contra-campo, ou porque este é impossível ou porque é deliberadamente, à partida, recusado. O inferno (apocalipse), assim, pode ser *um mundo sem contra-campo*, reduzido ao “ressassement” (Blanchot) do mesmo.<sup>69</sup>

Com efeito, se na arquitectura do espaço (interior) do filme (da divisão única em que vivem pai e filha) o eixo da perspectiva da janela – com o da coluna que suporta o espaço da casa – é potencialmente estruturante – a actualizar-se, esse eixo permitiria (enquanto olhar tirado através de uma *veduta* que organiza já o exterior como material de visão: representação), o prolongamento do olhar no exterior e a constituição do “real” (significado) como profundidade –, no filme, os planos dos dois personagens à janela, tirados de dentro para fora ou de fora para dentro (caso da filha), são sempre planos *sem objecto* nem *profundidade*.

Todo o filme, dir-se-ia, constitui-se na/ dessa ausência de alteridade ou profundidade.

Do ponto de vista da representação, o filme coloca-se, no seu devir para a *abstracção* – mas uma “abstracção” concreta que procura dar “figuralmente” essa

“perda” do objecto ou do “nada” da representação” (ainda Antonioni) – no espaço *entre* as duas vias da pintura de Malevich<sup>70</sup>: 1) a da visibilização do “nada” – o *quadrado branco* da tela de peça de roupa estendida: o ecrã-sudário (também este de Turim) de um cinema da(s) superfície(s) que, de acordo com o apelo de Klee, procurasse restituir o lugar de imanência, visualização, do “invisível” (vd. os estendais-ecrã de *Madre Joana dos Anjos* de Jerzy Kawalerowicz [1961]); 2) o *quadrado negro* do fim da representação (de um cinema narrativo ou ilustrativo) ou da própria figuração – a não ser, caso da 6ª noite, como “jogo de sombras”, matizes e densidades de textura na imagem a preto e branco (um “trabalho do *negro*” que evoca a pintura de Rohtko – também presente, o que não deixa de ser significativo, noutro filme “apocalíptico” recente, o *Cosmopolis* de Cronenberg).<sup>71</sup>

Tudo se passa, assim, dentro da casa, entre quatro paredes, *aquém* de qualquer ilusionismo cinematográfico ou filosófico.<sup>72</sup>

Mas, ainda que a questão fique irresolvida – a cada um de “imaginar” o 7º dia (criar as imagens que lhe possam corresponder) –, as sombras, esse “incerto” ontológico das coisas e das imagens (em risco de se perder), no final, adensam-se e produzem um *efeito de relevo: volume: espessura*.

Através da repetição de situações (ie. de condições ópticas de construção de planos: formas) ou de pequenos gestos (ofícios) comuns (comer, vestir-se, etc) que se ritualizam, produz-se um efeito de *ligamento* da forma que a música de Mihaly Vig (também ela repetitiva) como que temporaliza e substantiva. Através do seu dispositivo formal<sup>73</sup>, cuja dinâmica de “abstracção” é a da passagem das relações (de movimento) espaciais à substantivação do *tempo* como “a priori” formal de toda a figuração (representação),<sup>74</sup> o filme acaba por *sedimentar: fundar* o mundo material de um cinema (e de uma filosofia) das coisas, de *antes* ou *depois* da representação e do(s) significado(s).

Uma alternativa, talvez mais disfórica, aos sete minutos finais de *O Eclipse* de Antonioni.

14. Caracterizámos atrás a Imagem de cinema como um *corpo (teoria) folhado de espectros (simulacros)*.

Queríamos desse modo sublinhar que ela não corresponde a um mero “decalque” do objecto (real), a que corresponderia a singularidade, unicidade e homogeneidade do registo de imagem (no duplo plano denotativo e figurativo); pelo contrário, desde o início – o momento da tomada de vistas –, ela caracteriza-se por ser pluritabular e heterogénea.

Antes de mais, a Imagem é sempre a “presença” de um “ausente” (o “anjo” de um “morto”, o seu objecto ou referente). Jean Epstein (*Le cinéma du diable*) refere-se à sua “réalité en quelque sorte *amphibie*” (*Écrits I*: 390), dado que, nela, “l’être est fort mêlé de non-être” [396]. Edgar Morin, em *Le Cinéma ou L’Homme Imaginaire*, sublinha que, quanto à sua natureza, a imagem cinematográfica pode ser descrita como um 3º *ontológico incerto*, “une présence-absence” (“une présence vécue et une absence réelle” [Gonthier, *Médiations* nº 34, 1958 (23)]), capaz de produzir um efeito paradoxal de *presença* (“estar-lá”): “Je vois ce qui n’est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement”, reforça Epstein desde 1921 (*Bonjour Cinéma [Écrits I*: 102]).

Mas, para lá dessa natureza ontológica incerta, a Imagem de cinema, do ponto de vista da sua figuração, constrói-se também por camadas, pela sedimentação de extractos (materiais) de natureza diferente que se sobredeterminam e interagem entre si: com efeito, ela forma-se menos pelo processo de “molde” do objecto (sólido e duro) do que pelo da “modulação” (reformulando Bazin) de um sistema de fluxos/ ondas de energia que o dispositivo da imagem-virtual (de síntese) torna hoje mais universalmente compreensível.

A própria percepção procede desse modo como *reconfiguração* mental e imaginária da multiplicidade de planos – icónicos, espaciais e temporais (Deleuze) – que constituem a estrutura geológica compósita e convulsa sobre a qual trabalha a mente do espectador (“Ce travail de construction dans l’esprit du spectateur est une mathématique inconsciente, comparable à celle que nécessite la compréhension musicale”, escreve Epstein, para precisar: “le cinématographe disperse et regroupe les

lieux de la personnalité, multiplie les sièges de l’âme, retrouve les dieux oubliés, en découvre d’inconnus” [*Écrits* I: 185]).

Se a concepção de cinema da 1ª Vanguarda francesa se caracteriza pela *entrada do tempo* na imagem – a sua “temporalização” por processos como o Grande plano (fixo), a sobreposição, o “ralenti” ou a montagem rápida: o que leva Epstein a caracterizar o cinema como “une machine à penser le temps” (*Écrits* I: 282)<sup>75</sup> –, corresponde-lhe também um tipo de imagem específico: partindo da concepção da Imagem como o lugar de aproximação/ justaposição de diferentes (de acordo com a conhecida fórmula de Pierre Reverdy)<sup>76</sup>, os “impressionistas” franceses dos anos 20, na linha das preocupações e experiências do Futurismo italiano (Boccioni), caracterizam também a imagem por uma intenção de *simultaneidade*, de coexistência e copresença na sua superfície dos diferentes elementos e planos que a constituem (actual e virtualmente), o que os conduz ao ideal de uma *Imagem-total* (“comble”), tanto no plano figural (vd. o *Napoléon* de Gance), como no da percepção (através, nomeadamente, da “grelha” da “sobreposição”)<sup>77</sup>.

Uma *Imagem-total* (“comble”), cuja irresolvida multiplicidade e heterogeneidade é por vezes reinterpretada em função do modelo (unidade e dispositivo de indiciação e de significação) do *Ideograma* e do *Hieróglifo*.

Em 1928, por altura de *La chute de la Maison Usher*, Jean Epstein, na página “Les Images du ciel”, observa que cada imagem conteria em si uma dupla vertente: “une valeur de *surface*” – o seu lado mais material, plástico, que ele aproxima do “quadro”(ou da fotografia) – e “une valeur de *profondeur*” – a vertente menos “contemplativa” e mais “imediate”, da ordem do “sugestivo” e do “intuitivo”, que relaciona com “la pensée du film” (*Écrits* I: 190).

Dá a conclusão: situando-se “anfibiamente” entre esses dois planos, “l’image”, para Epstein, “est un signe, complexe et précis, comme ceux de l’alphabet chinois”, ou seja, um elemento mais “simbólico” do que “imitativo (*ibid.*).

Ernest Fenelosa, por volta de 1908, no ensaio *The Chinese written character as a medium for poetry* (1ª edição, 1920), considera os “ideogramas” como “punções”/ “abreviações” da natureza (“a vivid shorthand picture of the operations of the nature”



[8]) que, pela sua dimensão dinâmica e performativa (já que por eles se procura captar e simbolizar a natureza em acto) (“chinese characters [...] are shorthand pictures of action or processes”: “a verbal idea of action”, escreve [9]), significam sobretudo por processos de “sugestão” ou “ilusão”. Assim, Camilo Pessanha, em 1915, numa conferência sobre “Literatura chinesa”, alude à “quase ilusão óptica”/ “verdadeira ressurreição plástica” (dos signos) que se produziria no acto de leitura (*China – Estudos e Traduções*, Veja, 2<sup>a</sup> ed, 1993 [60]); pelo seu lado, Fenelosa sublinha que, associando-se de acordo com uma lógica em que a articulação sintáctica (o equivalente da perspectiva na pintura ocidental) é substituída por uma organização topológica e espacial dos signos que privilegia os processos de *justaposição atraccional*, os caracteres se dão à leitura e à interpretação de uma forma semelhante às imagens de cinema: “the group holds something of the quality of a continous moving picture”, observa, pelo que, na leitura, ter-se-ia a ilusão de “to be watching *things* work[ing] out their own fate” (City Lights Books, San Francisco,s/d [9]) (sublinhados do autor).

Já no final dos anos 20, Eisenstein associa esse modelo de organização do discurso com a Montagem no cinema. E escreve: “A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua *soma*, mas como seu *produto* [sublinhamos], isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau: cada um, separadamente corresponde a um *objecto*, um facto, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. (...) Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo gráficamente indescritível [abstracto]” (“Fora do quadro” [ou “O princípio cinematográfico e o Ideograma”], em *A Forma do Filme* [Film Form], Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 2002 [36])<sup>78</sup> (quando não houver indicação em contrário, os sublinhados são do autor).

Para Eisenstein (“Dramaturgia da forma do filme”) esse modo de “significar” do Ideograma / Hieróglifo (como “imagem de um conceito” [32]) tinha afinidades com a Imagem cinematográfica, ela própria sempre um “palimpsesto”.

Assim, na sequência das imagens de um filme, “cada elemento (...) é percebido não *em seguida* [<sucessividade] mas *em cima* do outro [<simultaneidade/sobreposição]. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da



*superposição*, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objecto”. “Esta é, por sinal, a razão do fenómeno da profundidade espacial, da superposição óptica de dois planos no estereoscópio”, acrescenta, já que “da superposição de dois elementos da mesma dimensão nasce sempre uma dimensão nova, mais elevada”. Pela mesma razão, “uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstracto – como nas línguas chinesa e japonesa, onde um ideograma material pode indiciar um resultado transcendental (conceitual)” [53].

Assim, se o “monismo polimorfo” do teatro *kabuki* japonês, em que todos os elementos constituintes (som, voz, movimento, décor) tendem a equivaler-se, pode funcionar como modelo da construção: montagem da obra (no cinema)<sup>79</sup>, para Eisenstein, o “plano” – ele próprio uma abreviação e um concentrado tensional do todo do filme –, pode ser caracterizado como um “ideograma multisignificativo” e, do ponto de vista do seu efeito, “a soma fisiológica de suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os estímulos” (“A Quarta dimensão do cinema” [73/ 74]).

Foi essa estrutura heterogénea e pluritabular da imagem que detectámos em vários dos filmes a que atrás nos referimos, resultasse o seu carácter compósito e metamorfo da copresença de diferentes estratos da imagem (seja o 3D [*Cave*, *Hugo*] ou a imagem de síntese [*War Horse*]), da diversidade dos registos discursivos (a forma lírico-musical de *Attenberg* ou *Les Bien Aimés*) ou mesmo da sua estrutura fantasmática (de *The Ward* a *A Most Dangerous Method* e *Angélica*).

No final de *Into the Abyss (A Tale of Death, a Tale of Life, 2012)*, somos confrontados com uma situação semelhante à de *Benilde*: como é que a mulher do condenado à morte (talvez uma *groupie* necrófila) pode ter engravidado sem, aparentemente, ter tido relações sexuais com o marido?

Como em Oliveira, o enigma (“milagre”) biológico é *o do cinema* e a resposta, a haver, encontramos-la *na imagem*.

No final da conversa com o entrevistador, o próprio Herzog, a mulher mostra no visor do telemóvel a foto do feto, do qual, em grande plano, segundo ela, se conseguiria perceber o “rosto”.

Na ecografia do feto temos, afinal, o equivalente do crocodilo *albino* de *Cave* e o gérmen, goste-se ou não, de uma nova espécie ou tipo do “humano”.

E, com ele, também uma *outra imagem* e um outro tipo de *suporte*, a câmara-telemóvel.

Também aqui o que nos é dado a ver são massas, delineamentos de protoformas, ao fim e ao cabo um *palimpsesto* de texturas e densidades, formações ou más-formações em devir para ser um corpo ou uma figura: ou seja, um *hieróglifo*, enigma (moral e figurativo), que cabe ao espectador, no ecrã da sua mente, (re)definir pelo poder (capacidade de produzir imagens) do seu fantasma e imaginário.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Assim, a famosa figura do “homem com cabeça de pássaro” na gruta de Lascaux (Bataille), para Schefer, na melhor das hipóteses, podia ser “equiparada” a um feiticeiro (xámam), ele próprio “l’hypothèse limite de la figure humaine comme hybridation animale”, elemento cósmico, lugar de intersecção e “changement des identités” [35, 58 (nota)].

<sup>2</sup> Escrevia, já em 1927, Albert Valentin (*Introduction à la magie blanche et noire*): “un cône transparent où se suspendent des formes électriques, une sorte de semence, une sorte de pollen qui se précipite et va s’épanouir dans le champ rectangulaire de l’écran” (Prieur: 169).

<sup>3</sup> Herzog aos *Cahiers du Cinéma* (nº 670 / Setb 2011): “Les peintres de la grotte se sont servis du relief pour créer une dramaturgie. Le 3D était donc le meilleur moyen de leur rendre justice” [32].

<sup>4</sup> Se, como pensa Schefer, “le corps humain est le cadre symbolique de la figuration” – não um “objecto” mas o “envelope”, “le plus général, de l’espace signifiant” [27] -, então, enquanto, do ponto de vista da figuração, “les hommes sont des visages ou des regards” (enigmas), “les femmes sont des formes ou des fonctions (modelages de vulves dans les grottes)” (caso de Chauvet) [23]. E precisa: “Les signes ou les organes féminins sont des catalyseurs et des marqueurs d’espace” (vd. o uso da cor, e em particular do vermelho, que ele relaciona com o fluxo menstrual), de tal modo que “l’espace de la grotte dans sa configuration, salles, passages étroits en trompe et col d’utérus, est <symboliquement> féminin” [27]. Percorrer a gruta, assim, para lá de “une traversée du fantasme” (Chauvin: 29), seria também percorrer o

---

interior do corpo feminino (cf., deste ponto de vista, o interessante filme de Neil Marshall, *A Descida*, 2006).

<sup>5</sup> Se, escreve Jean-Sébastien Chauvin (*Cahiers du Cinéma* n°670), os “antepassados” “restent une pure altérité”, a gruta configura-se como “un lieu que, dans son silence, s’adresse à nous”: “les rêves perdus et oubliés du titre, ce sont les rêves de ces hommes qui nous regardent dans le silence et sur lesquels (...) nous ne pourrons que bâtir les nôtres” [30].

<sup>6</sup> Joachin Lepastier (“Les rêves perdus de la 3D”, *Cahiers du Cinéma* n° 676, maio 2012) refere, bem, que Herzog trabalha a imagem de modo a “rendre palpable la matière même de la grotte”: “l’oeil touche”, escreve, para precisar:” les oeuvres peintes sont indissociables des anfractuosités de la grotte et l’écran de la salle de cinema paraît lui-même se plier et se déplier à l’infini en épousant le modelé de la roche”. Daí, através do “jeu infini des convexités et des concavités” – que trabalha as formas e os materiais (o espaço) de acordo com o princípio (formal) da anamorfose (deformação) –, um efeito (geral) de *liquefação* da imagem (com, por vezes, sedimentação, no seu magma interior, de construções, aglomerados de matéria-imagem cristalinos) que como que torna o *ecrã modelável e maleável* (mole) (“l’écran est passé d’un état plat à un état froissé, voire malléable”, escreve [91]). Propriedades, aliás, do espaço virtual, “modelaire”, da arquitetura da pós-modernidade, caracterizado por “l’arrêt d’un flux sur un *cas de figure* plus ou moins robuste” (Alain Renaud-Alain, “La nouvelle architecture de l’image”, *Cahiers du Cinéma* n° 562/ Outb. 2003 [71]).

<sup>7</sup> O motivo (cósmico, pós-humano) de hibridação (mutação) animal-humano, que se processa pelo imaginário, ie., pelos efeitos *materiais* de mutação das imagens (vd. os iguanas de *The Bad Lieutenant: Port of call-New Orleans* [2008]). Ou o feto de *Into the Abyss* (2012), a que voltaremos no final do texto.

<sup>8</sup> Sobre esse *efeito-trauma*, constituinte, do filme dos Lumière cf., nomeadamente, Ségolène Le Men, “Peinture, cinéma et locomotion: un nouvel arte en gare” (in AA.VV., *Impressionisme et naissance du cinématographe*, Éditions Fage, 2005) e Christa Blümlinger, “Lumière, the Train and the Avant-Garde” (in Wanda Strauven (ed), *The Cinema of Attractions reloaded*, Amsterdam University Press, 2006).

<sup>9</sup> Leia-se a conferência (“causerie”) de 1907 de Georges Méliès, “Les Vues Cinématographiques”. O texto é reproduzido no final do livro de André Gaudreault, *Cinéma et attraction- Pour une nouvelle histoire du Cinématographe*, CNRS, 2008 (e é parcialmente reproduzido, traduzido em inglês, no volume organizado por Richard Abel, *French Film Theory and Criticism - I, 1907-1929*, Princeton University Press, 1993).

<sup>10</sup> Cf. Laura Marks, “Visual pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and other pleasures* (palgrave/ macmillan, 2ª ed, [1989] 2009). No caso de Cameron convém nunca esquecer a mediação Kathryn Bigelow (*Strange Days*, 1999). Sobre *Avatar* de Cameron, cf o nosso artº “Grãos de Pólen- Avatares” (*Vértice*, IIª série, nº 151 / Março-Abril 2010).

---

<sup>11</sup> Escreve Méliès (em “Les Vues cinématographiques”): “Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme des fonds des photographies. La peinture en est extrêmement soignée, à l’encontre du décor théâtral. Le fini, l’exactitude de la perspective, le trompe l’oeil habilement exécuté et reliant la peinture à des objets réels. Comme dans les panoramas, tout est nécessaire pour donner l’apparence de vérité à des choses entièrement fictives et que l’appareil photographiera avec une précision absolue” [207].

<sup>12</sup> Sobre este aspecto cf. David Trotter, *Cinema and modernity* (Blackwell, 2007 [27/43]) e o artº de Michael Wedel, “Sculpting with light: early film style, stereoscopic vision and the idea of a “Plastic Art in Motion” (in Annemone Ligensa/ Klaus Kreimeier (ed), *Film 1900: technology, perception, culture* (John Libby Publishing Ltd, 2009). Trabalhámos um pouco esta questão no artº “Futurismo e cinema – 4D do cinema” (*Vértice* nº 153/ Julho-Agosto 2010).

<sup>13</sup> Benjamin (“A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”): “A guerra imperialista é a revolta da técnica que recolhe no <material humano> os direitos que a sociedade lhe retirou do seu material natural” (in *A Modernidade – Obras escolhidas*, trad. João Barrento, Assírio & Alvim, 2006 [241]).

<sup>14</sup> É o caso da simulação mediática, que antecipa e substitui a cena real, inaugurada pela Iª Guerra do Golfo no início dos anos 90: “après la guerre chaude (la violence du conflit), après la guerre froide (l’équilibre de la terreur), voici venue la guerre morte – décongélation de la guerre froide – qui nous laisse aux prises avec le cadavre de la guerre, et la nécessité de gérer ce cadavre en décomposition”, escreve Jean Baudrillard logo no início de *La Guerre du Golf n’a pas eu lieu* (Galilée, 1991 [9]). Seguir-se-ia assim – e a IIª Guerra do Golfo veio confirmá-lo (o seu nome de código militar era, significativamente, *Shock and Awe*, algo como “choque e pavor”) – uma “logique hyperréaliste de dissuasion du réel par le virtuel”[15]. Cf. tb os nossos artºs “Imagens que sangram” (*Vértice* nº104 / Jan-Fev 2002) e as “Provas de contacto” das *Vértice* nº108 (Nov/Dzb 2002), nº112 (Julho-Agost 2003) e nº120 (Nvb/Dzb 2004).

<sup>15</sup> Evocando mesmo o simbolismo da 1ª quadra do soneto “Correspondances” de Baudelaire: “La Nature est un temple où de vivants piliers/ laissent parfois sortir de confuses paroles; / l’homme y passe à travers des forêts de symboles/ qui l’observent avec des regards familiers”.

<sup>16</sup> “Désormais la vision aérianisée échappe à la neutralisation euclidienne si fortement ressentie au sol par les combattants des tranchées”, comenta ainda Virilio [24]. Em pintura, pense-se na influência da visão aérea no Suprematismo de Malevich entre 1915/17.

<sup>17</sup> Jean-Sébastien Chauvin (“La dernière chevauchée”) considera que “le cheval [est] une figure presque abstraite, une flèche lancée à vive allure qui nous entraîne dans de multiples récits, au gré des propriétaires successifs que le film suit jusqu’à l’issue fatale de chacun d’eux” (*Cahiers du Cinéma* nº 675 [27]).

---

<sup>18</sup> Marinetti: “A guerra é bela porque enriquece um prado florido com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne numa sinfonia os tiros de espingarda, de canhão, as pausas do cessar-fogo e os perfumes e odores dos cadáveres em decomposição” (cit<sup>o</sup> por Benjamin [240]). Também Apollinaire, no início do poema “Merveille de la guerre” (*Calligrammes*, 1918), escreve: “Que c’est beau ces fusées qui illuminent la nuit/ (...) / ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et coeurs” – e mais adiante: “comme c’est beau toutes ces fusées / mais ce serait bien plus beau s’il y en avait plus encore” (*Calligrammes*, Gallimard, Poésie, 1967[137]).

<sup>19</sup> Joachim Lepastier, na sua crítica (“Danse avec elles”) nos *Cahiers du Cinéma* (n<sup>o</sup> 670, Stb. 2011), observa que o filme se pode ver como um “récit initiatique au féminin”: “mort du père et déserrément des liens exclusifs” [36].

<sup>20</sup> Com a morte por asfixia, supõe-se, no portabagens do carro, do personagem (feminino) que, fugindo, procurava sair do círculo em que, devido à falta de simbolização, se erigira um universo linguístico paralelo disfuncional e perverso.

<sup>21</sup> Na entrevista que dá ao mesmo número dos *Cahiers*, Athina Tsangari caracteriza o seu trabalho em grande parte como o de uma “coreógrafa”: “mon intérêt principal, c’est le corps humain des filles, ses expressions” [38]. “Le corps est exploité comme une mécanique aussi dérégulée que libératrice”, comenta Joachin Lepastier [37]. Do ponto de vista do género, segundo a realizadora, o filme situar-se-ia entre a “comédia musical” e o “buddy movie”.

<sup>22</sup> O filme foi rodado em Aspra Spitia (em grego, “casas brancas”), aproveitando o empreendimento urbanístico construído nos anos 60 para a população mineira da vila, uma espécie de “utopia” modernista (hoje, “cidade fantasma”) erijida no âmago de uma Grécia ainda profundamente rural. Como é dito a certa altura pelo pai: “Passámos directamente da pastorícia à modernidade”. Uma paisagem característica, afirma a realizadora, de um “país que se traiu a si próprio” e que constitui “uma experiência que não funcionou” (*Cahiers* [39/40]).

<sup>23</sup> Sobre a Dança e a forma-cinema cf. o livro de Dick Tomasovic, *Kino-Tanz- L’art choréographique du cinéma*, PUF, 2003. Abordámos o assunto no art<sup>o</sup> “Grãos de Pólen- a dança das formas”, *Vértice* n<sup>o</sup> 159 (Julho-Agosto 2011).

<sup>24</sup> Jacky Goldberg, na recensão que fez do filme em *Les Inrockuptibles* (n<sup>o</sup> 821, 24/8/2011), refere-se à “incandescência” lírica do filme: “le cinéma de Christophe Honoré n’a cessé, depuis ses débuts, de chercher à recueillir l’écume du tragique, les moments en apesenteur où, le sol se déroband sous leurs pieds, les personnages, enfin delestés, ignorent s’ils chutent ou s’envolent” [80].

<sup>25</sup> Como Roland Barthes escreve em “Esta velha coisa, a arte...”, “as cores da arte pop são *pensadas* e pode-se mesmo dizer (...) submetidas a um *estilo*” (em *O óbvio e o obtuso*, Edições 70, 1984 [173]) (sublinhado do autor).

<sup>26</sup> “O *pop* é uma arte da essência das coisas, é uma arte <ontológica>”, escreve ainda Barthes [174], que relaciona essa “essência” do *pop* com a sua “facticidade”(“uma qualidade filosófica das coisas”), acrescentando: “ a facticidade é o carácter do que existe enquanto facto e aparece desprovido de qualquer justificação” [172].

<sup>27</sup> Num texto já com alguns anos (“O ponto de vista de trás – o cinema da nossa cabeça”) afirmávamos, a propósito do “ponto de vista da câmara por detrás da máscara – não os olhos mas o visor interior –“ do psicopata de *Halloween*: “Se vemos, como os espectadores, com os olhos da frente, Michael Myers, esse, vem muito de trás – da linguagem, do son(h)o, do túmulo – e é por aí que ele nos ataca, dando corpo e encarnando os nossos (piores e melhores) fantasmas. No filme de Carpenter não se tem o habitual plano subjectivo pelos olhos do assassino, (...) já que o seu ponto de vista – que é e não é o de Michael Myers – é antes o de um *não-olhar*, o de um filme (imagens) sem película, insubstancial, de puros fantasmas postos em movimento numa câmara escura que de súbito, com a passagem ao acto, para nós próprios se torna clara e ilumina” (comunicação ao colóquio *O Homem de costas* [2002], incluída no volume organizado por Maria Helena Serôdio, e outros, *O Teatro em Debate(s)*, Livros Horizonte, 2003 [282]).

<sup>28</sup> Numa entrevista anterior aos *Cahiers* (nº 334, Dzb. 1985), Deleuze precisava: “Le cinéma tout entier vaut par les circuits cérébraux qu’il instaure, justement parce que l’image est en mouvement” [86]/ “le cerveau est la face cachée de tous les circuits (...).Le cerveau est un volume spatio-temporal: il appartient à l’art d’y tracer de nouveaux chemins actuels” (*Pourparlers*, Minuit, 1990 [87]).

<sup>29</sup> Para esse modelo de intriga de múltiplas entradas, tipo jogo de computador, assim como para o princípio de desdobramento dos personagens em *Sucker Punch*, leia-se o que sobre o filme escreveu Fernando Cabral Martins no seu blogue *Os Fantasmas de Lisboa*. Que essa *mise en scène* do Fantasma pode incluir momentos de euforia, veja-se a cena de dança das rapatigas na sala de recreio do hospício em *The Ward*, que só tem equivalente numa sequência semelhante de *Inland Empire* de David Lynch.

<sup>30</sup> Demarcando-se da suposta característica de “presente” da imagem de cinema, Deleuze sublinha o seu carácter sobretudo relacional e temporal: “the image itself is an ensemble of time relations (...), relations of time are never seen in ordinary perception but they are seen in the image (...). The image renders time relations (...) sensible and visible (...). The relation of time is the coexistence of durations in the image, which has nothing to do with the present, that is, what the image represents” (*op.cit.* [371]).

<sup>31</sup> E aqui o “fantasma”, como noutros filmes de Carpenter, é sempre “corporal”, com marcas do *gore* asiático – pensamos em particular em *One missing call* de Takeshi Miike.



---

<sup>32</sup> A questão que aqui se coloca é: *pode-se matar o fantasma?* Ou isso significa um retrocesso a um nível ainda mais profundo do trauma, agora *aquém* da própria figurabilidade do monstruoso?

<sup>33</sup> Sobre este ponto cf. os nossos “Grãos de pólen”, “Histórias de espelhos” (*Vértice* n° 133/ Março-Abril 2007) e “Histórias de duplos” (*Vértice* n° 142/ Stb-Outb 2008).

<sup>34</sup> Stéphane Delorme, na sua crítica (“Formes de la permanence”) do filme, considera que o quarto da mãe “c’est le contrechamp de tous les lieux de pouvoir, comme l’explication secrète de tous ses agissements à <l’extérieur>, c’est-à-dire en dehors de cette chambre” (*Cahiers du Cinéma* n° 674, Janeiro 2012 [8]).

<sup>35</sup> Para Delorme, “la lettre d’amour écrite par la femme de Roosevelt à une autre femme”, verdadeiro Rosebud do filme, torna-se “un miroir cadré de la relation de Hoover avec Tolson”, constituindo “la missive que lui n’a jamais osé écrire” (*ibid.*).

<sup>36</sup> O cinema é, aliás, contemporâneo do nascimento da Psicanálise com Freud que, entre 1885/6, foi discípulo de Charcot em Paris e publica o seu primeiro livro, em colaboração com Breuer, em 1895: *Estudos sobre a Histeria*. Jean Louis Schefer (*Du monde et du mouvement des images*) caracteriza a Psicanálise como “naissance publique du rêve au XXe siècle” [45], melhor, “repetition publique du rêve intime” [3] ou “invention de rêves à haute voix” [49] (sublinhamos). O cinema, por seu turno, poderia ser descrito como “rêve inédit de l’humanité” [9], “à travers lequel prend forme un continent dont la littérature avait éveillé les fantômes” (*Cahiers du Cinéma/ Éditions de l’Étoile*, 1997 [5]) (sublinhamos).

<sup>37</sup> *Abreacção*: “Descarga emocional pela qual um indivíduo se liberta do afecto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo-lhe assim não se tornar ou não continuar patogénico” (J. Laplanche/ J-B. Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise* [1967], Moraes, 3ªed 1976 [21]).

<sup>38</sup> A “elaboração secundária”, enquanto processo de “censura” – ao mesmo tempo negativo e reactivo – constitui, ainda segundo Laplanche/ Pontalis, uma “remodelação do sonho destinada a apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível” (e, por seu turno, “defensiva”, do ponto de vista da relação do indivíduo com o trauma/ fantasma) [198].

<sup>39</sup> Klossowski: “Le simulacre au sens *imitatif* est actualisation de quelque chose d’incommunicable en soi ou d’irrépresentable: proprement le phantasme dans sa *contrainte* obsessionnelle” (“Du tableau en tant que simulacre” [76] (sublinhado do autor).

<sup>40</sup> “Le simulacre ne simule efficacement la contrainte du phantasme qu’en exagérant les schèmes stéréotypes: renchéir sur le stéréotype et l’accentuer c’est accuser l’obsession dont il constitue la réplique”[78]. Antes Klossowski escrevera que “les stéréotypes ne sont que les résidus de simulacres phantasmiques tombés dans l’usage courant, abandonnés à une interprétation commune” [77].

<sup>41</sup> Para lá do artº de Freud, “On bat un enfant” (1933), cf. Serge Leclair, *On bat un enfant*, Seuil, Points nº 126, 1975. Leclair explicita bem o carácter estruturante, pela referência à figura do Pai, do Fantasma: “La jouissance est l’expérience du rapport au phallus, la rencontre du référent de l’ordre de l’inconscient qui ne s’atteint pour chacun, homme ou femme, que par l’autre” [35].

<sup>42</sup> Klossowski, a propósito do Nu (“La décadence du Nu”), sublinha esse papel estruturante do sujeito (seja ele agente ou observador) na “configuração” do Fantasma: “En soi, le simulacre est le fruit du travail; il n’en reste pas moins violence simulée du contemplateur. Le simulacre est à la fois en deçà et au-delà de la violence, toute entière dans le regard. Mais c’est par le regard que le simulacre de la mise à nu s’approprie le corps de la femme imaginaire et que la femme imaginaiement réelle, expropriée de son corps, se reconstitue imaginativement en tant que nudité sous le regard du contemplateur” [70].

<sup>43</sup> Emanuelle André (“Questions de méthode”) refere-se a essa noção de Fantasma, em Freud, como “stratification”/ “montage [contradictoire/ paradoxale] de temporalités”. Cita um texto de Freud de 1908: “Ainsi, dans un cas que j’ai observé, la malade tient dans une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme), tandis que de l’autre main s’efforce de l’arracher (en tant qu’homme). Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu’a d’incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l’attaque et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantôme inconscient qui est à l’oeuvre” (*Cahiers du Cinéma* nº 673, Dzb. 2011 [26]).

<sup>44</sup> Escreve Freud, já em 1895, nos *Estudos sobre Histeria*: “É na linguagem que o homem acha um substituto para o acto, substituto graças ao qual o afecto pode ser abreagido quase da mesma maneira” (in *Vocabulário de Psicanálise*: 22).

<sup>45</sup> O que não impede o uso do registo da paródia, caso do muito sério homem-leopardo que “antropomorfiza” a fera da TV (e que podemos relacionar com as imagens de documentários da vida animal em *Attenberg*, de Athina Tsangari, a que atrás nos referimos).

<sup>46</sup> Afirma ainda Oliveira na entrevista da folha da Cinemateca: “O amor é abstracto e é absoluto. Quer dizer, a verdadeira paixão entre dois seres é tão violenta que nem filhos os deixa ter (...). O amor absoluto é o anseio do andrógino, o anseio de dois seres se unirem num único. É um desejo impossível mas verdadeiro. Aqui, tudo é violento, este é um filme de enorme violência (...). Esta [violência] é real, mata. É do indivíduo, da pessoa. O próprio acto de filmar... quero dizer, de fotografar, é uma violência”.

<sup>47</sup> Cf. o nosso artº “*Benilde*, o milagre do cinema”, in AA.VV., *Para Teresa Amado – Românica* nº20, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

<sup>48</sup> No volume *Alguns projectos não realizados e outros textos*, uma edição da Cinemateca de 1988, inclui-se o primeiro “découpage” do filme, datado de 1954.

<sup>49</sup> Escreve, por exemplo, Jean Epstein em *Le Cinématographe vu de l’Etna* (1927): “descobrimos hoje a propriedade cinematográfica das coisas, uma espécie nova de emoção: a *fotogenia*” (uma categoria que testaria, segundo Grilo, o “estado de concordância entre o real e o dispositivo cinematográfico”), e precisa: “só os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ver o seu valor majorado pela reprodução cinegráfica” (cit<sup>o</sup> por João Mário Grilo, *As Lições do Cinema*, Colibri, 2008 [64]).

<sup>50</sup> Na notícia da primeira sessão de projecção (pública) de filmes Lumière (Paris, 28 de Dezembro de 1895), pode-se ler no jornal *La Poste* de 30 de Dezembro: “A fotografia deixou de fixar a imobilidade Ela perpétua a imagem do movimento (...). Quando esses aparelhos forem facultados ao público, quando todos puderem fotografar as pessoas que lhes são queridas, não de forma imóvel mas em movimento, na sua acção, com os seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta” (em *Louis Lumière – Vida e obra de um inventor*, Cinemateca portuguesa, 1976).

<sup>51</sup> Augusto Manuel Seabra observa que a aproximação do “infilável” (a “alma”), leva Oliveira a desprender-se da fotografia: “Em *Angélica*, a alma, a metafísica, liberta-se da imagem física impressa, as fotografias”, escreve (art<sup>o</sup> cit<sup>o</sup>). Na sua comunicação “The Abyss of Passion in Manoel de Oliveira’s *The Strange case of Angelica*”, Rita Benis escreve: “Even if it is possible for the ghost of the matter to reveal’s itself (...) <more real than reality itself> (Oliveira), allowing a glimpse to such indescribable <parent-hood>, we still <live in a secret beyond reach>, says Oliveira. We can only communicate it, but not explain it. The mystery remains”.

<sup>52</sup> Tessé vê no “sorriso” de Angélica o de uma nova Joconda: “une méditation sur le temps et le caractère éphémère de la grâce” (*Cahiers* [79/80]).

<sup>53</sup> Referindo-se à “transparence des tombes” em Poe (*Usher*), Jean Epstein comenta: “Tous ces morts ne sont morts que légèrement”; “la vie et la mort ont la même substance, la même fragilité”, “comme la vie soudain se rompt, aussi la mort se défait” (*Écrits sur le cinéma- I*, Seghers, 1974 [188]).

<sup>54</sup> Citamos a versão em francês de *Les Inrockuptibles*: “J’ai saisi mon appareil, regardé dans l’objectif pour faire le point. Tandis que je réglais les focales, son image s’est dédoublée. C’était juste l’effet mécanique d’un ajustement de l’appareil mais ça symbolisait aussi pour moi l’esprit après le trépas, au moment où il se détache du corps” [64].

<sup>55</sup> O ponto de vista da máquina seria o ponto de vista “estranhante” do *anjo* (do “ange optique” [Epstein]), ie. o do cinema, que faz com que “à l’écran rien ne se ressemble”: “que chaque identité y réapparaisse avec d’autres traits, inconnus à l’oeil humain” (*Écrits I*: 189). Epstein refere-se também à “vertu angélique des objectifs” em Méliès, que faz “hésiter entre le visible et l’invisible, l’un pouvant s’effacer, l’autre apparaître, tous deux étant” (I: 231).

<sup>56</sup> Referindo-se ao “pouvoir de séparation des sentiments, de grossissement dramatique” do *ralenti* (câmera lenta) [189], que “fait apparaître clairement la relativité du temps” [191], Epstein precisa para a “expressão do rosto” (a “alma do plano” segundo Bela Balazs): “Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu’au ralenti un visage se délivrant une expression. Toute une lente préparation d’abord, une lente fièvre, dont on ne sait s’il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse” (*op.cit.*, [191]).

<sup>57</sup> Lucrécio: “Il existe pour toutes choses ce que nous appellons leurs simulacres, sortes de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs” (*De la nature* [De Natura Rerum], IV, Garnier-Flammarion n°30, 1964 [120]).

<sup>58</sup> Escreve João Bénard da Costa a propósito de *Francisca*, mas aplica-se também ao Isaac de *Angélica*: “o comportamento fantomático e errático dos seus personagens é muito mais determinado por quem os visita durante a noite e o sono, do que pelos acontecimentos ocorridos à luz do dia. Nesse sentido, os personagens de Oliveira (...) são sonâmbulos, separados do mundo, embora continuando nele” (citado por Francisco Valente na já referida entrevista ao realizador no Ípsilon de 24/4/2011).

<sup>59</sup> Vernet (*De l’invisible au cinéma*) : “la surimpression est un *vertige* où peuvent se figurer, en même temps, ou alternativement, la perte des repères spatiaux, la perte de soi dans la désunion et la réversibilité” [81]. Serviria, resumindo, “pour faire circuler les fantômes” nas imagens [63/64].

<sup>60</sup> M. Vernet observa que a “sobreposição”, para lá de um efeito de “flottement de la représentation” [84], resultante da criação de “un espace globalement incertain” [75] e de “indécision catégorielle” [*ibid.*], produz também um efeito de “aplatissement” (2D), arcaizante, da imagem (já que nos remete para a estética do cinema “mudo”): “l’aplatissement dans la surimpression est paradoxal puisque *plus* de représentation (deux ou plusieurs espaces dans un cadre) donne *moins* de représentation par la suppression de la profondeur visuellement perçue” [63].

<sup>61</sup> De acordo com a teoria da matéria de Lucrécio (I): “c’est pourquoi matière et vide sont évidemment distincts et cependant entremêlés, puisque rien n’existe que soit plein ou vide parfaitement” [32].

<sup>62</sup> O próprio Marey escreve que “pour exprimer complètement les caractères du mouvement, il faut introduire dans l’image la notion du temps” (in Georges Didi-Huberman/ Laurent Mannoni, *Mouvement de l’air – Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard. 2004 [201]).

<sup>63</sup> Tessé refere-se à “rondeur du temps”, “un temps cyclique en attente d’un retour, qui invite à aimer le destin” (*Cahiers*: 79/80).

<sup>64</sup> Oliveira: “Não procurei reconstituir os anos 50. Há uma evolução embora o ambiente seja de província, ainda antiquado. Fui buscar o presente” (folha da Cinemateca).

---

<sup>65</sup> Assim, quando Oliveira afirma, por provocação mas não só, que o cinema *é* teatro, etc, pode estar a demarcar-se do teatro psicológico e do cinema narrativo, reatando laços com um primeiro cinema – e um primeiro teatro? – de carácter descontínuo, frouxamente narrativo e elementar. Um ir ao osso das coisas (vd. *Benilde*) para delas extrair o muco, o tutano.

<sup>66</sup> Escreve também Lucrécio em *De Natura Rerum* (I): “c’est donc au moyen de corps invisibles que la nature accomplit son oeuvre” [27].

<sup>67</sup> Damien Marguet alude a um “descentramento” do “filósofo” para o “cavalo”, acabando o filme por tomar o “partido do cavalo” e da “mostração” do seu mundo, o dia a dia dos Ohlsdorfer, pai e filha (*Positif* n°610, Dzb. 2011 [8]).

<sup>68</sup> Aqui, teríamos que pensar na questão, difícil, da figuração do “vento”, o *invisível*, no cinema: do *Repas de bébé* dos Lumière a *The Wind* de Sjöström e de *O Eclipse* de Antonioni aos filmes de Joris Ivens.

<sup>69</sup> Comenta Damien Marguet: “ce que Tarr reafirme ici, c’est qu’il ne croit pas au hors-champ. Il n’y a rien ailleurs, rien au-delà du regard”. E acrescenta: “Et c’est peut-être tout l’objet de son cinéma que d’inventer une forme de suspens qui ne soit plus tension vers un hors-champ, mais attention aux métamorphoses permanents du champ” [8].

<sup>70</sup> Na entrevista à revista *Positif* (n° 610), Bela Tarr considera também que o “tempo” suspenso do seu cinema “se rapproche de la peinture” [13].

<sup>71</sup> Na entrevista à *Positif*, Tarr refere que utiliza o preto-e-branco “pour dépasser [les] couleurs de base”, e precisa: “J’utilise le noir surtout parce que je veux jouer sur la lumière” [12].

<sup>72</sup> Tarr: “il ne s’agit pas de faire un cinéma de type mystique, mais de montrer, encore en noir et blanc, des tensions plus fondamentales dans la répétition, le reverberation, des lumières et des corps” (*idem* [13]). Estamos longe, portanto, de Tarkovski: “chez lui, la pluie lave les individus, les purifie en quelque sorte (...). Ma pluie reste sale et boueuse” (*ibid.*).

<sup>73</sup> “Tarr absolutise son style, chaque plan est un long et lent mouvement dessinant une figure géométrique précise”, observa Marguet [8].

<sup>74</sup> Através de um uso privilegiado do plano-sequência – como em Miklos Jancso (*Les Sans-Espoir, Rouges et blancs*), a que alude na entrevista como um dos seus modelos -, o “tempo” (o filme) “devient comme circulaire” [11]. E precisa: “L’étirement du temps permet somme tout de reconfigurer un non lieu, à la fois intérieur et extérieur” [13].

<sup>75</sup> Cf. o nosso artº “A Imagem-emoção da 1ª vanguarda francesa – Emoção e realismo em *El Dorado* de Marcel L’Herbier”, in AA.VV. *Estética das Emoções*, Húmus/ Centro de Estudos Comparatistas, 2011.

---

<sup>76</sup> P. Reverdy: “L’Image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (“L’Image”, *Nord-Sud* n° 3, 1918 [*Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l’art et la poésie, 1917-1926*, Flammarion, 1973]).

<sup>77</sup> M. Vernet: “Dans l’espace apparemment en miettes qu’elle a crée, la surimpression appelle le spectateur au comblement imaginaire par les réseaux de contiguité et de ressemblance” (*op.cit.* [86]).

<sup>78</sup> No texto “Montagem 1938”, Eisenstein também se refere ao “facto da justaposição de dois fragmentos do filme se assemelhar mais ao seu *produto* do que à sua soma”, pelo que o “3º termo” (“imagem total”) “difere sempre *qualitativamente* (calculado em expoentes, se assim se preferir) de cada um dos seus componentes considerados à parte” (*Reflexões de um cineasta*, Arcádia, 1972 [128 (9)]).

<sup>79</sup> “É claro que os japoneses (...) atingem todos os sentidos com o seu teatro (...). Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos eles constroem sua soma em direcção a uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano, sem prestar atenção *em qual* desses vários caminhos estão seguindo”, escreve Eisenstein em “Uma inesperada junção” (*op.cit.* [29]).