

A Palavra Para uma lógica da intensidade

Diogo Nóbrega

A Palavra Para uma lógica da intensidade

Diogo Nóbrega

A Palavra

Para uma lógica da intensidade

Diogo Nóbrega

a Isabel

Aos professores Jorge Campos e Adriana Baptista,

Ao Paulo Barbosa, ao Pedro Santos, à Ana Resende,

Ao João, à Isabel,

Obrigado.

Palavras-chave

Espaço- Tempo, Corpo, Intensidade, Documentário.

Resumo

O espaço cinematográfico elabora-se, desde sempre, através de um diálogo contínuo com outros domínios criativos. A partir do filme documentário *A Palavra*, o presente estudo analisa o ponto preciso em que podemos ver na acção das suas imagens a possibilidade de inserção/relançamento teórico das noções de *atletismo afectivo, sensação e único*, resgatadas de Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Max Stirner, respectivamente, tal como o traço genealógico/cinematográfico que desenha a sua paisagem referencial. Fixados no espaço restrito em que se obstinam por afirmar o corpo humano como elemento fundacional da sua “acção teórica”, tais conceitos definem a lógica interna do objecto filmico em análise, convertendo-se, este, em possibilidade de conformação espaço-temporal de um lugar de acolhimento e irrupção de um corpo determinado, modelado pelas sensações que o percorrem, ou ainda, numa espécie de linha de variação/experimentação independente, face a critérios e procedimentos estipulativos de um esquema narrativo convencional, definindo um encadeamento de acções segundo a necessidade ou a verosimilhança, os imperativos de uma intriga ou de uma história a contar.

Criaram-se dois grupos temáticos: Corpo e Metodologias, cada um subdividindo-se em três pontos fundamentais, não necessariamente distintos. O primeiro desdobra-se em: *O Único, Atletismo Afectivo e Lógica da Intensidade*; O segundo em: *Investigação, Produção e Pós-Produção*. Através de análises parciais pretende-se formular um todo inteligível que possa constituir uma aproximação crítica face ao filme documentário *A Palavra*.

Keywords

Time-Space, Body, Intensity, Documentary.

Abstract

The cinematic space has always been drawn up through a continuous dialogue with other creative fields. From the documentary film *A Palavra*, the present study analyzes the precise point where we can see, through its images, the possibility of inserting / relaunch the theoretical notions of *affective athleticism*, *sensation*, and *ego*, rescued from Antonin Artaud, Gilles Deleuze and Max Stirner, respectively, as the genealogical/cinematographic trace that draws its referential landscape. Fixed in the restricted space in which they persist claiming the human body as a foundational element of its “theoretical action”, such concepts define the internal logic of the analyzed film, converting itself into possibility of shaping a spatiotemporal place of irruption of a particular body, modeled by the sensations that go through it, or even a kind of variation / experimentation independent line against common criteria and procedures of a conventional narrative scheme, defining a chain of actions according necessity or likelihood, the imperatives of a plot or a story to tell.

One created two thematic groups: Body and Methodologies not necessarily distinct, each one subdivided into three fundamental points. The first chapter unfolds into: The Ego, Affective Athleticism and Logic of Intensity; The second chapter: Research, Production and Post-Production. Through partial analysis we aim to formulate an intelligible whole which would constitute a critical approach to the documentary film *A Palavra*.

Todo a acto da imagem é arrancado à impossível descrição de um real.

Georges Didi-Huberman

Índice

Introdução	15
I CORPO	21
o único	23
atletismo afectivo	39
lógica da intensidade	53
II METODOLOGIAS	73
investigação	75
produção	83
pós-produção	95
Conclusão	105
Bibliografia Referenciada	111
Filmografia Referenciada	115
Índice de Imagens	119
ANEXOS	121

Introdução

No âmbito de uma análise centrada num objecto determinado, o filme documentário *A Palavra*, este estudo procura colocar em perspectiva múltiplas questões. Em primeiro lugar, constitui-se como uma tentativa de mostrar¹ como é que os conceitos de *sensação* e *intensidade* não apenas são centrais no filme, como percorrem a totalidade do seu projecto/lógica cinematográfica. A este respeito, convém referir que optamos por ancorar o desenvolvimento da nossa análise nas práticas e teorias de três autores: o poeta/ actor/ dramaturgo e ensaísta francês Antonin Artaud (1896-1948), a quem devotamos, pelo papel decisivo que a sua “acção teórica” parece representar neste projecto, uma exposição biográfica, procurando traçar, em termos necessariamente sumários, o percurso e os desenvolvimentos da sua obra, destacando especialmente a sua concepção de um *teatro da crueldade*, a partir da noção angular de *atletismo afectivo*, tal como proposta pelo autor no ensaio *O Teatro e o Seu Duplo*, de 1938; o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), designadamente no âmbito da sua *lógica da sensação* formulada num ensaio dedicado à obra do pintor irlandês Francis Bacon² (1909-1992); e o filósofo alemão Max Stirner (1806-1856), no espaço restrito da sua obra capital, *O Único e a Sua Propriedade*, de 1844, em que autor parece esforçar-se por despromover uma análise abstracta e idealista do homem enquanto categoria, em favor da afirmação da singularidade radical de cada indivíduo. Procuraremos, face aos conceitos resgatados dos três autores, reconsidera-los no ponto preciso em que parecem interceptar o espaço cinematográfico, recorrendo, para tal, aos exemplos de algumas cinematografias fundamentais na história do cinema, com particular incidência nas obras dos cineastas António Reis (1927-1991), Jean-Daniel Pollet (1936-2004), Margarida Cordeiro (n.1938), Johan van der Keuken (1938-2001) e Pedro Costa (n.1959), que, de algum modo, parecem relançar, com meios próprios, as práticas e teorias em apreço, definindo o espaço referencial do filme documentário *A Palavra*.

Ver-se-á, designadamente, como (ou em que medida) os conceitos de *sensação* e *intensidade*, arreigados a uma determinada focagem do corpo humano, como possibilidade (ou elemento) fundacional da imagem cinematográfica, no quadro da sua unicidade/permeabilidade cognitiva, afectiva e genésica, poderão ser considerados como tema (ou substância) de um filme que parece esforçar-se por se distanciar de um esquema narrativo clássico, sujeito aos imperativos de uma história a contar, procurando libertar a sua imagem dos constrangimentos que a afastem do duplo acto da pura gestualidade e da pura visibilidade.

Em segundo lugar, trata-se de um itinerário possível através de uma determinada proposta documental, ao longo do qual se procurará demonstrar que uma das características fundamentais do seu projecto, nas experiências que propõe e nas imagens que cria, é ser possuidor de uma

1 A palavra mostrar, aqui, parece-nos especialmente relevante. Recordemos, a esse respeito, o comentário da cineasta e ensaísta norte americana Susan Sontag (1933-2004): *A função da crítica devia ser mostrar como é o que é, ou mesmo que é o que é, e não o que significa*. SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004. [n.d]. p. 32.

2 Ensaio disponível em: DELEUZE, GILLES – *Francis Bacon/Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9.

natureza conceptual e estética, cuja matriz fecundante remete para um diálogo permanente com outras disciplinas, desde a convicção de que a autonomia do cinema se produz, desde sempre, através de um confronto contínuo com o pensamento, com a literatura, com a pintura, etc. Neste particular, parece oportuno evocar o argumento do filósofo português Sousa Dias (n. 1956), a propósito da lógica do pensamento deleuziano, em estreita correlação com outras disciplinas, e aplicá-lo por analogia:

*O fundamental, para Deleuze, está sempre aí, nesses cruzamentos, nessas interferências. Nas intersecções entre linhas de experimentação independentes, em que conceitos da filosofia podem encontrar nas funções das ciências e nas combinações sensíveis das artes os seus “intercessores” (...) É uma necessidade de toda a criação filosófica e não filosófica interceder e ser intercedida, intersectar e ser intersectada, relançar e ser relançada, estabelecer ressonâncias, “capturas”.*³

Assim, o que aqui se pretende fazer, insere-se, precisamente, numa lógica de relançamentos, ainda que sempre por referencia a uma criatividade própria, a uma evolução especificamente cinematográfica. Num certo sentido, poder-se-ia entender a persecução de tal método, ou ainda, de tal aproximação de obras e disciplinas aparentemente distantes entre si, como uma actividade de montagem. Deste modo, se, ao longo deste ensaio, se poderá encontrar uma profusão de referencias a escritores, pintores, dramaturgos ou filósofos, para além de cineastas, tal não deve deixar de ser referido a um entendimento do cinema enquanto espaço de interferência activa com outros domínios criativos. Todavia, é a partir do cinema que a reflexão se produz, ou, mais exactamente, é no sentido de surpreender em diversas disciplinas o seu *paradoxo constituinte*⁴, isto é, na pintura, a título de exemplo, a sua vocação extrapictórica, se assim o podemos designar, a partir da qual o cinema poderá encontrar na pintura uma função criadora comum, ou ainda, um problema passível de ser reequacionado com os meios próprios do cinema⁵.

Dir-se-ia que não estamos longe de uma tradição metodológica com ecos e reverberações em toda a história do cinema. Recordemos, a este respeito, o exemplo paradigmático do cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), evocando, nesse sentido, o comentário do filósofo francês Jacques Rancière:

Quando o celebrado realizador de Potemkine se vir forçado a dedicar-se à escrita, dada a falta de meios para filmar, empenhar-se-á, pelo contrário, em mostrar como os princípios da

3 DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento/ Introdução à filosofia de Deleuze*. Lisboa: Documenta, 2012. ISBN 978-989-8618-14-6. p. 27.

4 Conceito expandido em Ibid. p. 165.

5 Note-se, neste particular, a análise de Deleuze: *O encontro entre duas disciplinas não se faz quando uma se põe a reflectir sobre a outra, mas quando uma se apercebe de que deve resolver pelo seu lado e com os seus próprios meios um problema semelhante àquele que se põe também na outra. Pode conceber-se que problemas semelhantes, em momentos diferentes, em ocasiões e condições diferentes, sacodem diversas ciências, e a pintura, e a música e a filosofia, e a literatura, e o cinema.* Gilles Deleuze citado por Sousa Dias, in Ibid. p. 27.

*montagem cinematográfica estavam já em curso, não só nos haikai ou no kabuki, como também nos quadros de El Greco ou nos desenhos de Piranesi, nos textos teóricos de Diderot, nos poemas de Puchkine, nos romances de Dickens ou de Zola e em muitas manifestações da arte.*⁶

Finalmente, um último aspecto deste exercício tem que ver com um ideia particular de produção artística, tal como contida na seguinte afirmação do pintor/escritor português Álvaro Lapa (1939-2006): *uma obra é um procedimento imaginário, imaginado, que explicita tecnicamente uma função ética*⁷. Criar as condições para uma leitura de *A Palavra* no âmbito preciso da concepção artística de Lapa é o que, no limite, constitui o nosso principal objectivo.

No que relativo à orgânica do exercício, ao seu funcionamento interno, refira-se que ele é constituído por dois capítulos fundamentais: *Corpo e Metodologia*, cada um composto por três partes, não necessariamente distintas. Dir-se-ia, face ao primeiro capítulo, que a ideia de versatilidade e desdobramento associada ao número “três” parece convir, particularmente, à dinâmica que finalmente adoptamos, abrangendo, ao mesmo tempo, três importantes níveis para um ajustamento problemático do Corpo, tal como equacionado na órbita do filme em apreço: *o único; atletismo afectivo; lógica da intensidade*. Através de três análises parciais pretende-se formular um todo inteligível que possa constituir uma aproximação crítica face ao filme documentário *A Palavra*. Procurou-se, nesse sentido, uma lógica processual que proporcionasse um levantamento de hipóteses, privilegiando a abrangência de um maior número de conceitos em detrimento do seu aprofundamento individual. Dir-se-ia, neste particular, que se tentou cumprir, num certo sentido, a fórmula do filósofo francês Jean-François Lyotard, ou seja, *localizar a informação*⁸. Assim, optamos, designadamente, por recorrer, com frequência, a notas de rodapé que possam constituir uma espécie de desdobramento cartográfico possível, rizomático, dos temas e autores versados.

Por outro lado, não se tentou evitar as repetições que ocorrem entre os três primeiros textos, que, pontualmente, insistem (ou relançam), com renovados aprofundamentos, em determinados detalhes e sequências temáticas. De certo modo, são exactamente essas repetições e desdobramentos que parecem definir a metodologia finalmente adoptada, tal como a intenção de ecoar de

6 RANCIÈRE Jacques – *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. ISBN 978-989-8327-39-0. p. 45. O mesmo autor, noutra local, desenvolve o seu raciocínio nos seguintes termos: um plano cinematográfico pode relevar do mesmo tipo de imagética que tem uma frase romanesca ou um quadro. (...) Foi por isso que Godard pôde compor um elogio ao cinema com as frases de Élie Faure sobre a pintura de Rembrandt. RANCIÈRE Jacques – *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-17-8. p. 13

De certo modo, poder-se-ia dizer que uma lógica da mesma natureza parece subjazer ao seguinte comentário do cineasta português João César Monteiro (1939-2003): *Murnau é o cineasta que mais me impressiona. No século XX só outra obra me impressiona tanto: a de Paul Klee. E a de Kafka. E a de Céline. Pensando melhor, sou muito impressionável. Há, porém, cineastas que não me canso de amar. Renoir, Bergman, Mozart, Griffith, Mizoguchi, Vermeer, Lang, Camões, Rossellini, Webern, Hitchcock, Nicholas Ray, Montaigne!* João César Monteiro in, NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN 972-619-224-2. p. 254.

7 Álvaro Lapa – Uma obra é um procedimento imaginário. *Confidências para o Exílio*. Porto: [n.d]. [n.d], 1994. pp. 19 – 28.

8 Jean-François Lyotard citado por Álvaro Lapa, in LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1163-9. p. 148.

modos distintos a visão de determinados momentos de um filme, no que estes possam conservar de espessura ética e artística, a partir do universo referencial em que este pôde consubstanciar a sua práxis cinematográfica.

O segundo capítulo, por outro lado, postula-se, relativamente ao mesmo objecto, no âmbito de um relatório, propriamente, que, de certo modo, legende as metodologias de investigação, produção e pós-produção escolhidas pelo autor, desenhadas e articuladas a partir do confronto com a especificidade de um contexto existencial preciso, e não segundo um esquema de regras previamente estabelecido, na convicção, tão evidente quanto esquecida, de que é o *lugar* (ou a experiência de um lugar) que engendra os critérios do documentário e não o inverso. Constitui-se, deste modo, uma estrutura que, apesar de aparentemente rígida, se pretende flexível, capaz de se montar de diferentes modos, de abrir passagens, relações e circulações de temas e formas recorrentes entre *A Palavra* e as obras e autores que poderão configurar a sua paisagem genésica, sem nunca pretender abarcar o campo dos possíveis do documentário. Esta será uma parte da função autocrítica que a institui como “obra aberta” no sentido intelectual de se apresentar como um processo, um percurso.

I. CORPO

o único

Há trinta e seis anos que estou preso sem ter cometido nenhum crime. Durante anos, veio muita gente ver-nos, alguns para tirar fotografias, outros com um interesse literário, para verem um tipo de gente diferente, muitos fizeram filmes...

*E até hoje, todos nos traíram!*⁹

Estas são as primeiras palavras de Raimondakis, porta-voz dos leprosos, no admirável *L'Ordre*¹⁰, filme documentário realizado pelo cineasta francês Jean-Daniel Pollet na ilha de Spinalonga, ao largo de Creta, em 1973, a propósito de uma comunidade de leprosos ali degradada, por imposição do Estado grego, entre 1904 e 1956. A interpelação do leproso, quer ao espectador, enquanto cúmplice de uma ordem médico-social que exclui (e não apenas os leprosos), quer ao cineasta, que poderia não ser mais do que um repórter de passagem em busca de imagens espectaculares, é de uma intensidade que talvez não devêssemos suportar. Dir-se-ia que parece pressentir-se, no âmago destas palavras, uma dor que recusa toda a profundidade, toda a ilusão e toda a esperança:

*Não sei o que irá sair deste filme, não sei. Pergunto-me se, embora estrangeiros e indo para tão longe, pergunto-me se irão dizer a verdade ou encher de mentiras o que filmaram para o utilizarem sabe-se lá com que fins, por que ideias? Nós, aqui, ficaremos na dúvida...*¹¹

Poder-se-iam formular/enfatizar diferentes problemas que potencialmente se colocariam a um realizador confrontado com um discurso/condição desta natureza, entranhada, por assim o afirmar, de uma dimensão (ou gravidade) existencial endógena que, de certo modo, nos impele a reconsiderar o acto cinematográfico no que este possa conservar, desde logo, de substância moral, de espessura ética. Neste particular, Jean-Daniel Pollet parece estar próximo designadamente, de uma formulação filmica centrada num regime de exclusões (ou recusas), que se organiza coerentemente ao longo do seu espaço cinematográfico, visando, explicitamente, restituir a dignidade icónico-existencial da figura de Raimondakis. A ideia de um regime de exclusões, em Pollet, desenhada e articulada a partir de um permanente questionamento entre o que é possível e o que não é possível filmar/mostrar, parece poder relacionar-se, analogicamente, com a seguinte análise de Álvaro Lapa:

O que é representado, numa obra figurativa, é possivelmente menos interessante do que a totalidade da sua exclusão, sua recusa. Tal obra vale pelo que representa tanto quanto (pelo

9 Raimondakis, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 186.

10 Filme disponível em: [n.d], & Jean-Daniel Pollet. [n.d]. *Méditerranée/ Bassae/ L'Ordre*. Montreuil: p.o.m. films.

11 Raimondakis, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4 p. 187.



figura 1. Raimondakis, *L'Ordre* (Jean-Daniel Pollet, 1973)

*menos) pelo que não aceita representar. Esta função de recusa é o verdadeiro conteúdo implícito da obra, e a sua explícita mensagem de resistência. (...) Entendo que a invenção do artista é o sistema das suas objecções.*¹²

De facto, Jean-Daniel Pollet parece percorrer o mesmo espaço electivo em causa nas palavras de Lapa, ou ainda, a mesma operatividade artística, fundindo-se, se assim o podemos designar, com a assunção de uma prática existencial de recusa. Mas a que se opõe, na verdade, Pollet? O que poderá caracterizar a sua recusa, erguida, dir-se-ia, como paradigma da vontade do seu cinema? O crítico francês Gérard Leblanc parece lançar, a este respeito, algumas pistas:

*É na medida em que o cinema de Pollet vive sob o regime da exclusão (exclusão de um certo tipo de cinema que já não preenchia as suas funções sociais de compensação e de divertimento afastado do mundo), que os sinais da exclusão podem ser então aí integrados de uma maneira activa. É a esta conjuntura que *L'Ordre* vai buscar toda a sua força imagética, longe de toda e qualquer vontade ilustrativa ou expressiva. Estamos nos antípodas do filme de tema ou de tese, já que o tema se torna filme, por inteiro e sem resíduos, sem se perder de vista a problemática social de toda e qualquer forma de exclusão na realidade*¹³.

12 LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1163-9. p. 24.

13 Gerard Leblanc, in *Ibid.* p. 184.



figura 2. Bassoé, *A Casa de Lava* (Pedro Costa, 1994)

Encontramo-nos, pois, no âmago de um alfabeto visual precursor de uma consignação ética do acto cinematográfico, ou, mais exactamente, no ponto central em que o cinema parece postular-se como consciencialização permanente das suas possibilidades, da pregnância moral das suas escolhas e formulações. Por outro lado, o espectro das irradiações de uma posição desta natureza parece ter-se expandido no tempo e no espaço concreto de algumas cinematografias contemporâneas, designadamente, no caso específico da obra do autor português Pedro Costa. Dir-se-ia, num certo sentido, que o cineasta não parece estar muito longe de Pollet (e de Álvaro Lapa), quando afirma: *sometimes in cinema it's just as importante not to see, to hide, as i tis to show. Cinema is perhaps more a question of concentrating our gaze, our vision of things*¹⁴. Por outro lado, revendo o monólogo de Raimondakis, somos, precisamente, tentados a relacioná-lo com a frase do velho Bassoé em *Casa de Lava* (1994) de Pedro Costa: *Não me pintem cruz na porta*¹⁵, referencia às cruces que, na ilha do Fogo, marcavam a tinta as casas dos doentes da leprosaria. Trata-se da mesma cruz que é limpa da casa que a família constrói para Leão, e que volta a surgir, dois filmes mais tarde, como a marca final e irreversível pintada nas paredes das casas e vidas por demolir, em *No Quarto da Vanda* (2000). Eis uma fórmula que parece condensar o trabalho do cineasta, devolvendo-o à questão de moral que o cinema não pode deixar de ser. Por outro lado, num tal esbater de diferenças parece inevitável que nos sintamos recon-

14 COSTA, Pedro – A Closed Door That Leaves Us Guessing. Rouge. Nº 10 (2007). [Consult. 20 Set. 2014]. Disponível em: www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html

15 Filme disponível em: Paulo Branco, & Pedro Costa. 2012. *Casa de Lava*. UK: Second Run Dvd.

duzidos ao plano dos “pestíferos em geral”. Mas é necessário resistir a afirmações demasiado gerais. Raimondakis e Bassoé dizem o mesmo e, no entanto, não é o mesmo, o que cada um diz é único, sentimo-lo. Cada um dos seus discursos é-lhes próprio; dir-se-ia que emanam de uma fenomenologia precisa, como (pré)consciência de um momento que nem lei nem sentimento poderiam transferir para outro. Ambos os filmes, salvaguardadas as devidas especificidades formais e ideológicas, são esclarecedores nesse sentido, parecendo recusar, nomeadamente, qualquer tipo de dispositivo simbólico ou metafórico que transformasse os personagens em arquétipos do que quer que seja. O que, em consequência, significa que Jean-Daniel Pollet e Pedro Costa operam, desde logo, uma desvalorização sistemática de fórmulas universais que prefigurem qualquer espécie de modelo de aproximação cinematográfica à doença, ao “infórtúnio em geral”. Ambos se esforçam por devolver às suas personagens uma função essencial da enunciação: o poder de dizerem *eu*¹⁶. Porém, dir-se-ia que não é através da palavra (ou do discurso) que os realizadores melhor cumprem essa espécie de pudor que, justamente, não dissociam de uma concepção estética. Antes, parece tratar-se de reequacionar, renovadamente, o posicionamento da câmara face a um corpo determinado, único, em obediência a uma reflexão de ordem moral que se poderia postular em termos de uma procura do lugar exacto, ou ainda, do lugar possível, *tendo como objectivo o tentar devolver às coisas, aos rostos mostrados, o seu “poder de revelação original” e esquecido*¹⁷. Poder-se-ia, nesse sentido, no caso particular de Pollet, e recuperando a imagem de Raimondakis, falar de uma espécie de trabalho em madeira, no plano, que lhe restitui uma espécie de resistência ontológica agravada, que se consolida no peso da sua própria iconicidade. O rosto do indivíduo, ou melhor, a forma como o realizador o enquadra num grande plano, é disso um exemplo acabado. Dir-se-ia que somos confrontados com a dignidade existencial de uma efígie (cor, peso, textura...) em que o rito se tornou ruga, ou ainda, a marca exibida do *líquen do tempo*, de que nos fala Chris Marker, em *Sans Soleil*¹⁸, toda uma cartografia da doença nas margens da história e da humanidade, filmada com o mesmo rigor com que se filmariam, por hipótese, as ruínas do Partenon¹⁹.

16 Parece oportuno evocar, neste aspecto, um comentário de Pedro Costa a propósito das suas intenções em *No Quarto da Vanda: Fui então para o quarto dela, para estar com ela e esperar com ela pelos “bulldozers” que viriam arrasar as Fontainhas. Toda a gente tem um lugar no mundo. Este é o lugar da Vanda. E esta é a irmã da Vanda, a Zita. E a mãe. E aquele que vai ali é o Pango, um rapaz sem casa. E assim por diante. Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior*. Pedro Costa, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 291.

17 Jean-Daniel Pollet, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 191.

18 A expressão completa de Chris Marker é: *imagens atingidas pelo líquen do tempo*. Consulte-se o seu contexto original em: [n.d], & Chris Marker. 2010. *Sans Soleil*. Lisboa: Clap Filmes.

19 *Nas suas notas preparatória a Dieu Sait Quoi*, Pollet escreveu: “A vertigem ao ver um fóssil, filmado como um templo”. Cyril Neyrat, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 264.

Pollet aprendeu a lição de Ponge: desde Méditerranée esforça-se por mostrar as coisas como nunca foram vistas, por arrancá-las à visão vulgar para reaprender a vê-las tais como em si mesmas, fora de qualquer significado, repousam e, mudas, nos falam.²⁰

Por outro lado, desenvolvendo a focagem historiográfica, talvez possamos alargar, aqui, a pequena constelação de autores que fomos construindo, no âmbito do que se poderia designar de ética relacional, determinada pela afirmação da unicidade radical de cada indivíduo, à obra do cineasta holandês Johan van der Keuken, nomeadamente ao “volume²¹” que dedicou a Herman Slobbe, uma criança cega. Dir-se-ia, neste particular, jogarem-se os mesmo problemas entre imagem e existência, cinema e dignidade humana, que vimos em relação a Jean-Daniel Pollet e Pedro Costa, reequacionados, especificamente, e para nos servirmos de uma expressão do crítico de cinema francês Serge Daney (1944-1992), na órbita de uma “troca desigual” entre quem filma e quem se deixa filmar:

*O facto de no próprio acto de filmagem, se manifestar a impossível reciprocidade entre filma-
dor e filmado, é aquilo que van der Keuken ilustra do modo mais radical, fazendo da doença
um dos seus temas de eleição. Perante os cegos, os surdos, aqueles que não dispõem de espaço
vital, perante todas estas limitações da percepção, não seria possível ao cineasta manter um
“bom lugar”. A troca desigual mete-se, se assim o posso dizer, pelos olhos dentro.²²*

Neste contexto, dir-se-ia que a imagem cinematográfica pode ser considerada, simultaneamente, uma conquista, uma extorsão e uma recolha. Parece não existir, de facto, em Van der Keuken, e face a Herman Slobbe, um bom lugar, um lugar justo. *Poder-se-ia mesmo dizer que qualquer fragmento (tudo aquilo que resulta de uma decisão, de uma escolha, de um lançar de dados), é injusto²³*. Mas é aqui que van der Keuken se compromete, arrisca qualquer coisa. *Não se desvia dessas situações limite, assim como também não as embrulha na abjecção do discurso de ajuda devida aos mais “desfavorecidos”²⁴*. Poder-se-ia dizer, então, que há algo de incontornável, de escandaloso na imagem que o cinema nos devolve, se se considerar a impossibilidade que parece estar em causa, de mantermos uma relação justa com aqueles que são filmados. Porém, seria demasiado simples, face a Herman Slobbe, Raimondakis ou Bassoé, evocar um inimaginável. O que parece jogar-se no trabalho de van der Keuken relaciona-se com a recusa do autor em proteger-se evocando que, de qualquer forma, não é possível saber, ou sequer imaginar, como vive Herman Slobbe, o que é verdade. Mas van der Keuken imagina-o,

20 Ibid. p. 262.

21 Referimo-nos à curta metragem *Herman Slobbe/ Blind Kind II*, disponível em: [n.d.], & Johan van der Keuken. 2006. *Johan van der Keuken/ The Complete Collection, Vol. 3*. Amsterdam: Pieter van Huystee Film.

22 Serge Daney, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 121.

23 Ibidem.

24 Ibidem.



figura 3. Herman Slobbe *Blind Kind II* (Johan van der Keuken, 1973)

apesar de tudo, apesar dessa impossibilidade, apesar dos riscos corridos, filma esse inimaginável tão pesado, levando até às últimas consequências o esforço da procura de um mau lugar.

Não podemos ter uma relação correcta com aqueles que são filmados senão a partir de um momento em que temos também uma relação com o esforço, com o trabalho, com o incómodo (físico e moral) do cineasta. (...) Porque é esta condição (o aparecimento do corpo do cineasta) para que Blind Kind anule tudo o que poderia ter sido (do documentáriozinho humanitário de segunda ao voyeurismo envergonhado) e acaba por nos dar acesso ao personagem de Herman Slobbe, enquanto este existe também fora do filme, com os seus projectos, a sua dureza e, sobretudo a sua relação com o prazer. O filme termina com um estranho “cada um por si” que só tem sentido porque, durante vinte minutos de filme, cada um foi “tudo por” o outro, ao olhar do espectador.²⁵

25 Ibid. p. 122.

De facto, está em causa um conjunto de estratégias e procedimentos estipulativos de uma ética da imagem, ou ainda, o esboço de um dispositivo cinematográfico interrogativo, se assim o podemos designar, que não se restringe às grades prisionais de palavras e imagens de ordem já vistas, previamente mastigadas, nem a uma pedagogia do horror ou da beleza, por hipótese, a propósito dos casos-limite da doença. *Escândalos preciosos*²⁶, como os designa Serge Daney, que arriscam, apesar de tudo, uma viagem ao fim da noite, resgatando a opacidade flagrante, intensa, desses rostos esquecidos, à margem, na dignidade de que são portadores²⁷.

Dir-se-ia, assim, esboçado, em traços muitos gerais, o itinerário possível que ligaria as obras de Jean-Daniel Pollet, Pedro Costa e Johan van der Keuken, a quem poderíamos aproximar, designadamente, o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro. O filme *Jaime*, de 1974, especificamente, debate-se com o fantasma da esquizofrenia. De um ponto de vista do dispositivo ético-formal adoptado, e no que relativo, concretamente, ao comportamento da câmara, face mais visível da atitude est-ética dos autores, constata-se que a câmara vagueia, num movimento que se aproxima do de Pollet em Spinalonga, pelos pátios e veredas do hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, parecendo subtrair-se, nomeadamente, a qualquer tipo de distribuição hierárquica dos elementos (objectos, seres..) que vão integrando o enquadramento, esforçando-se por indefinir, deste modo, e antes de mais, qualquer tipo de distinção arbitrária entre normalidade e anormalidade²⁸. Usada à mão, a câmara é uma espécie de olho perscrutador, atento, que nos revela um ambiente/ecologia multívoca, circular, vergada nas linhas curvas, nos abafados contornos e limites:

*Aos lugares e mobiliários degredados sobrepõe-se a dignidade dos internados. E nunca António Reis soçobra a qualquer exotismo ou ao insólito. Pelo contrário. Realça, isso sim, os pequenos gestos e os momentos afectivos de inesperada beleza: uma festa num gatinho, figuras imóveis e dignas como estátuas, a água que se solta e desliza do chafariz, sombras de silhuetas humanas recortadas em fundos brancos conferindo-lhes uma surpreendente beleza, etc.*²⁹

No caso específico do filme documentário *A Palavra*, no âmbito de um projecto que se confronta com o espectro do autismo, na pessoa de Tiago, uma criança de nove anos, a sua principal personagem, tratar-se-ia, então, na esteira dos autores referidos, de considerar uma determinada

26 Ibidem.

27 Jacques Rancière fala-nos, a este respeito, de “figuras de resistência” afirmando no ecrã uma “potencia visual de recusa”. Poder-se-á consultar, neste sentido, o ensaio *Os intervalos do Cinema*, disponível em: RANCIÈRE, Jacques – *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-20-8. p. 150.

28 Recordemos, a este respeito, as observações de António Reis: *Se uma preocupação tive, e poderia ser um principio moral, foi indeterminar e destruir a fronteira da normalidade e da anormalidade, sem “parti-pris”, mas pela razão simples de me estar no sangue e na inteligência, até porque estou convencido de que grande parte dos anormais está cá fora e muitos normais hospitalizados*. António Reis, in NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN: 972-619-224-2. p. 179.

29 Manuel Hermínio Monteiro, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 150.



figura 4. *Jaime* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1974)

presença, ou ainda, como ele vive, como funciona, na convicção de que o corpo e os sentidos possam constituir o único princípio hermenêutico, o único caminho para a apropriação concreta, circunstancialmente definida, de um eventual sentido para a especificidade do “caso”. Neste particular, parece seminal a citação de Max Stirner (nome literário de Johan Casper Schmidt), em epígrafe no filme: *J'ai fondé Ma cause sur rien*, extraída da obra principal do filósofo alemão, *Der Einzige und sein Eigentum (O Único e a Sua Propriedade)*³⁰, publicada em 1844, ano do nascimento de Nietzsche, cujo pensamento foi muitas vezes aproximado ao de Stirner, sem que se possa aliás provar esta filiação. Eu parto do nada porque a minha causa sou eu próprio. Poder-se-ia resumir assim o problema fundamental da obra e do pensamento de Max Stirner, como uma espécie de encorajamento ao nada criador. Definindo uma paisagem teórica de combate face ao idealismo de Hegel, o humanismo de Feuerbach e o materialismo científico de Marx, Stirner glorifica a consciência soberana para afirmar o sujeito criador em oposição ao sujeito criado da religião e do humanismo:

30 Disponível em português em: STIRNER, Max – *O Único e a Sua Propriedade*. Lisboa: Antígona, 2003. ISBN 972-608-162-9.

Dieu et le genre humain ont fondé leur cause sur rien, sur rien d'autre qu'eux-mêmes. Je fonderai donc également ma cause sur Moi-même, qui suis tout autant que Dieu le rien de tout les autres, qui suis tout, qui suis l'Unique. Si Dieu, si le genre humain ont, comme vous l'assurez, assez de fonds en eux pour être pour eux-mêmes tout dans tout, il M'en manquera, je le sens, encore bien moins et je n'aurai pas à porter plainte contre ma "vacuité". Car Mon rien n'est pas vacuité, mais le Rien créateur, le Rien à partir duquel ja crée tout moi-même, en tant créateur.³¹

Assim, o filósofo parece formular uma questão essencial: qual deve ser a minha causa? A causa de Deus, do género humano, da verdade, da liberdade, da justiça? Dir-se-ia que a resposta do autor é peremptória: não. Essas são as designadas boas causas, vontades gerais, que bloqueiam, alienam e escravizam a vontade particular. A alienação ultrapassa, pois, em Stirner, o domínio do religioso, englobando todos os poderes que não saíram directamente do indivíduo, e, muito particularmente, o Homem feuerbachiano, isto é, o homem como categoria, superior, também ele, ainda que lhe pese, ao homem particular:

Todo o esforço do pensamento stirneriano tende a reconduzir estes poderes ao âmago do indivíduo original. Uma vez cumprido este trabalho de recuperação libertadora, o homem tornado Único transforma tudo o que antes se lhe opunha em propriedade que ele organiza a seu bel-prazer. Não é, no entanto, a liberdade absoluta que Stirner exalta, mas reivindica o direito absoluto à originalidade. Não ensina a liberdade total, mas proclama a unicidade que nenhuma norma abstracta poderá fazer desaparecer.³²

O Único e a Sua Propriedade traz em epígrafe a célebre frase de Feuerbach: *O Homem é para o homem o ser supremo*, acompanhada da seguinte observação de Stirner: *Olhemos, pois, este ser supremo*. A intenção do autor fica, deste modo, claramente definida. Trata-se de combater a cisão moderna entre o homem e o espírito, tal como se propõe, designadamente, no humanismo feuerbachiano, tornando o homem um ideal a atingir, uma abstracção. A propósito, Stirner aproxima o *qui croit est un Dieu*, de Lutero e o *cogito, ergo sum*, de Descartes. A reforma protestante de Lutero impõe a fé como legitimação da *verité, qui est pensée, n'existe que pour l'homme pensant*³³. Descartes separa o corpo do espírito. Declara a "consciência científica" a única consciência verdadeira e a aversão por tudo aquilo que não é legitimado pelo espírito e o pensamento. Só o pensamento existe. O homem é uma abstracção, uma representação, e por isso transfere os objectos existentes em objectos representados, em conceitos. Tal como

31 Max Stirner citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN: 978-972-37-1170-4. p. 44.

32 ARVON, Henri – *A Filosofia Alemã*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972. [n.d] p. 117.

33 Max Stirner citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN: 978-972-37-1170-4. p. 48.

na célebre fórmula de Hegel, *o real é racional e o racional é real*³⁴. Stirner diz-nos ser este o princípio da filosofia moderna, afinal, um princípio autenticamente cristão:

*Moi-même, je ne suis pas autre chose qu'esprit, pensant, selon Descartes ou croyant, selon Luther. Mais je ne suis pas Mon corps; Ma chair peut subir des appétits ou des douleurs: je ne suis pas Ma chair, je suis Esprit, uniquement Esprit. Cette idée court comme un fil à travers tout l'histoire de la Réforme jusqu'à nos jours.*³⁵

Dir-se-ia, de um certo ponto de vista, que a luta de Stirner em nome da particularidade de cada um³⁶, contra o encerramento do homem em categorias ou abstrações, se relaciona e apresenta nas obras dos cineastas que fomos referindo, como uma espécie de substrato vital, mais ou menos intelectualizado/consciente, mais ou menos instintivo, como determinação da vontade dos autores em devolver-nos uma imagem das suas personagens no espaço preciso da individualidade de cada uma. Por outro lado, tal parece ser o quadro de referencia que importa resgatar a título de análise do filme documentário *A Palavra*, ou ainda, o regime de testemunhos a que o filme parece atender. Ainda assim, dir-se-ia não estar em causa um dispositivo cinematográfico que promova uma perniciosa identificação entre o seu protagonista e *l'homme profane* stirneriano, conforme uma eventual e absurda glorificação do autismo. Dir-se-ia, inversamente, que se pretende reconsiderar um dado indivíduo, Tiago, no espaço preciso da sua unicidade sensível, em permanente renovação. Assim, poder-se-ia falar de um processo que se deseja de abertura de saídas para a vida, mesmo se pequena ou frágil, ou, mais exactamente, de uma imagem que parece pretender engendrar linhas criativas de fuga ou de ressingularização, formas existenciais de heterogénese, subtraindo-se à homogeneização, ao efeito dessingularizante de uma fórmula ou de uma categoria, de um “universal”. Efectivamente, *A Palavra* não procura reequacionar o seu protagonista na órbita, por hipótese, de um esquema oficial (o dos mapas da psiquiatria, da psicoterapia familiar, etc.), mas exactamente o oposto: o de uma sempre renovada assunção do corpo próprio como potencia de desligação face a modelos ou tipologias do comportamento, da análise e diagnósticos clínicos. A frase do velho Bassoé, na obra de Pedro Costa, parece, de algum modo, representar os desígnios em que o filme deseja reconhecer-se: *não me pintem cruz na porta*. Formulemos, então, uma pergunta central: como se processa a captação, a fixação filmica de Tiago em *A Palavra*? Começemos por dizer que o filme parece

34 ARVON, Henri – *A Filosofia Alemã*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972. [n.d]. p. 107.

35 Max Stirner citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António– *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN: 978-972-37-1170-4. p. 48.

36 Seria interessante, aqui, alargar a discussão confrontando a ideia stirneriana do *Único* com a ideia de um “Homem sem qualidades/particularidades” de Robert Musil. Note-se, a este respeito o comentário de Maurice Blanchot: *A sua particularidade essencial, diz Musil nas notas, é não ter nada de particular. É o homem qualquer e, mais profundamente, o homem sem essência, o homem que não aceita deixar-se cristalizar num carácter ou congelar numa personalidade estável: homem certamente privado de si, mas porque não quer acolher como algo que lhe seja particular esse conjunto de particularidades que lhe vem de fora e que quase todos os homens identificam ingenuamente com a sua pura alma secreta, em vez de verem nele uma herança alheia, accidental e opressiva*. BLANCHOT, Maurice– *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984. [n.d]. p. 148.

situar-se numa observação³⁷ do seu modo de funcionamento, no âmbito de uma metodologia precisa destinada, como vimos, face aos exemplos cinematográficos referidos, à desvirtuação do homem como ideal ou, mais exactamente, à afirmação funcional da sua singularidade. Não parece tratar-se, porém, de posicionar/montar uma câmara sobre o “corpo quotidiano”, ou ainda, de um corpo reentendido na expressão funcional do seu mais elementar quotidiano, na esteira de um cinema dito experimental, designadamente dos célebres ensaios de Andy Warhol: seis horas e meia sobre o homem que dorme em plano fixo, três quartos de hora sobre o homem que come um cogumelo (*Sleep*, de 1963, e *Eat*, de 1964, respectivamente). Neste particular, parece oportuno referir o comentário de António Reis a propósito de *Jaime*, e aplica-lo por analogia:

*Não é uma história, mas um filme onde tudo tem importância. Até o seu próprio aspecto descascado, sem preciosismo. Não quero desculpar a falta de brilho do filme, a falta de retoques, mas houve uma espécie de pudor que comandou a própria concepção estética. (A semelhança de Jaime) eu também trabalhei com esferográficas.*³⁸

Não há, lembra, de antemão, van der Keuken, um bom lugar, mas poderá haver, em todo caso, um lugar possível, um esforço possível para ver e ouvir, para imaginar, apesar de tudo, um real sempre mal visto, mal dito³⁹. Tratar-se-ia, deste modo, em *A Palavra*, de evitar que o filme se fechasse sobre Tiago, de desprometer, face à personagem, uma posicionamento fetichista. Aqui, conviria, por exemplo, precisar o papel decisivo que o som parece representar, resgatando, por assim o afirmar, o limbo do fora de campo como parte determinante do enquadramento, como que reafirmando, com João César Monteiro que, muitas vezes, *le vrai filme st ailleurs*⁴⁰. Assim, parece abrir-se um espaço cinematográfico que pretende, plano após plano, reconduzir o seu personagem a uma ecologia precisa, uma casa, um espaço familiar, toda uma cartografia de acções e de vontades, de objectos, lugares e outros corpos. Olhemos, pois, esta ecologia.

As imagens que o filme propõe acontecem exclusivamente num espaço interior, a casa em que Tiago vive com a mãe, Idalina, o pai, Vítor, e o irmão, Vítor Hugo, de modo a promover um regresso ao comum, à linguagem de todos os dias e de todos os homens, como núcleo mais íntimo do filme. Não chegamos a saber, por outro lado, que espécie de vida pública/social têm

37 O que não implica que o filme se situe, no âmbito de uma tipologia do documentário, tal como formulada, a título de exemplo, por Bill Nichols, enquanto um “documentário observacional”. Mantemos, face a posições que, no plano teórico, procuram estratificar o cinema em categorias, despidendo-o, não raro, do seu real alcance poético, uma cautelosa distância. A propósito das posições de Nichols sobre este aspecto poder-se-á consultar: NICHOLS, Bill – *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001. ISBN 978-0-253-33954-6. pp. 99 a 139.

38 NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN: 972-619-224-2. p. 178.

39 Numa acepção próxima, de certo modo, da que aqui se considera, o filósofo e historiador francês George Didi-Huberman (n. 1953) recorda as palavras de Samuel Beckett (1906-1989): “*Imaginação morta*”. *Mas para que apesar de tudo recordemos a injunção: “Imaginar”*. DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Imago, 2012. ISBN 978-989-97684-1-3. p. 227. O mesmo autor lembra também, na mesma linha, o pensamento do cineasta francês Jean-Luc Godard: *Cada imagem “não é uma imagem justa (image juste), é apenas uma imagem (just une image)*. Ibid. p. 172.

40 João César Monteiro, in NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN 972-619-224-2. p. 257.

cada um dos elementos da família. De certo modo, intuímos-lo. Vítor trabalha como agente de seguros, Idalina está, por assim o afirmar, “em casa”, Vitor Hugo cumpre o ensino básico regular e Tiago, finalmente, divide o seu tempo entre um programa escolar específico, conforme ao que o sistema de ensino designa por necessidades educativas especiais, numa escola pública, e sessões complementares, em casa, de terapia ocupacional, musicoterapia, entre outras. Trata-se, porém, de um contexto narrativo remetido, estrategicamente, para segundo plano, ou, mais exactamente, para um algures da acção, um fora de campo a acontecer nos intervalos do cinema, nas elipses que compõem o filme, impermeável, neste sentido, a uma tessitura expositiva/psicológica das personagens, tal como, por outro lado, a uma eventual figuração arquetipal da família. Dir-se-ia, neste aspecto, que o filme não parece procurar estabelecer uma imagem (um estudo) a propósito da família enquanto categoria, passível, de resto, de ser problematizada no quadro dos mais variados campos epistemológicos. Uma abordagem fílmica que favorecesse uma focagem de matriz psicanalítica, a título de exemplo, arriscava-se *a pôr as suas questões e a desenvolver as suas interpretações a partir do triângulo edipiano, no momento em que se sente, no entanto, que os chamados fenómenos de psicose ultrapassam esse quadro de referência*⁴¹. O corpo pleno de Tiago, se assim o podemos designar, no quadro de uma produção desejan⁴²te cujos limites de referência são exclusivamente internos, é de molde a recusar qualquer tentativa de triangulação que implique uma produção familiar, tal como a invenção, no plano teórico, de uma taxinomia das famílias, conforme um édipo estrutural. Assim, como pretender que ele seja produzido pelos pais se ele próprio testemunha da sua auto-produção e do seu auto-engendramento? *Eu, Antonin Artaud, sou o meu filho, o meu pai, a minha mãe, e eu*⁴³. Dever-se-ia, pois, neste particular, tentar promover um outro tipo de procedimento, que visasse, nomeadamente, subtrair-se a qualquer tipo de aproximação unívoca a uma máquina (uma família) de natureza infinitamente complexa, inabarcável, de certo modo, no âmbito de uma redução conceptual abstracta e transcendente, mas que parece conquistar, progressivamente, a cada plano, um espaço de afirmação concreta, circunstancialmente determinada, dos seus elementos, das suas engrenagens, funcionando em conjunto, por aproximações e recuos, segundo um estranho nomadismo, assíncrono, que parece reafirmar a multivalência das ligações produzidas. *A Palavra* poderia, deste modo, ser considerada como uma investigação cinematográfica, um índice de experiências sobre o funcionamento de uma máquina em que qualquer tentativa de interpretação/sistematização filosófica, psicanalítica ou outra, se arrisca a ter apenas o papel de uma armação exterior. Dir-se-ia que a especificidade do seu percurso é de natureza poética, não se propondo, nesse sentido, expor o saber específico de uma disciplina outra, antes, relaciona-se com a importância respectiva, volátil, de cada um dos elementos da família, no quadro da sua distribuição fílmica. Neste aspecto, o seguinte comentário do ensaís-

41 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo/ Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [n.d]. ISBN: 972-37-0181-2. p. 19.

42 Conceito expandido em Ibid. pp. 7 a 14.

43 Antonin Artaud citado por Gilles Deleuze, Félix Guattari, in Ibid. p. 20.

ta português António Guerreiro (n.X) face ao cinema de Pedro Costa, designadamente a propósito do filme *Juventude em Marcha* (2006), parece ajustar-se, exemplarmente, ao argumento que vimos desenvolvendo:

*O filme é uma criação das figuras que o percorrem. Criadoras de mundo, sujeitos e não objectos manipuláveis, são elas que delimitam a existência. Não são função de outra coisa, não representam papéis, não são símbolos, são presenças expostas (...) Pairam num espaço de soberania a que não podemos aceder.*⁴⁴

Concretizando: poder-se-ia dizer que o aspecto decisivo deste percurso parece relacionar-se, à imagem do que vimos relativamente a *Jaime*, de António Reis, com um distanciamento pretendido face a qualquer tipo de distinção peremptória entre normalidade e anormalidade: de um lado o repertório do histrionismo comportamental de um autista, do outro lado, a expressão funcional e normalizada de indivíduos são. Poder-se-ia dizer que o filme se esforça por questionar uma posição dessa natureza, através da linha de fuga que parece constituir o seu próprio movimento, colocando em perspectiva, desde logo, as figuras de Tiago e do irmão, Vítor Hugo, mesclando-se, confundindo-se, repetindo e apropriando-se dos gestos um do outro, um no outro, conjurando qualquer tipo de expressão arbitrária do imaginário coletivo, face ao que seja o comportamento de um suposto inadaptado.

*Ponge chamava a arte literária “em socorro do homem que já não sabe dançar, que já não conhece o segredo dos gestos e que já não tem a coragem nem a ciência da expressão directa pelos movimentos. Pollet ensina de novo cada um de nós, espectadores de Dieu Sait Quoi e da sua coreografia recolhida e sensual, a dançar.”*⁴⁵

A ideia de uma “coreografia recolhida”, ou, mais rigorosamente, de uma coreografia conquistada, apesar de tudo, ao impensável/inimaginável que representa, na verdade, o “como” de Tiago, se assim o podemos designar, poderá desempenhar, aqui, um papel relevante. Parece estar em causa, efectivamente, uma coreografia recolhida como não pequena parte de uma disponibilidade, ainda assim, mais vasta: “agarrar o mundo” em vez de lhe extrair impressões, trabalhar nos objectos, nas pessoas e nos acontecimentos, no próprio real e não nas impressões⁴⁶; percorrer, retomando as lições dos autores que fomos tratando, o espaço sensível da singularidade de cada um. Neste particular, dir-se-ia que Tiago presentifica uma potência de desterritorialização das coordenadas sociais, obrigando-nos a reformular, adaptando, a questão proposta por Gilles

44 António Guerreiro, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN: 978-989-95565-9-1. p. 205.

45 Cyril Neyrat, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 262.

46 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *Kafka/ Para Uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN: 972-37-0793-4. p. 120.

Deleuze e Félix Guattari em *O Anti-Édipo: Como foi possível dar ao esquizo a figura de um farrapo autístico, separado do real e da vida?*⁴⁷ Como conceber Tiago, sob a fórmula da alienação e do alheamento face ao mundo, que lhe esquadria a natureza no quadro de um diagnóstico clínico? Nada, com Tiago, parece estar ao nível do simbólico, ou até do representativo, tudo é vida, vivido, *ele não foge do mundo, agarra-o*⁴⁸. Tudo parece estar disponível como faixas de intensidade, potenciais, limiares, gradientes, que o propõe como um ser absolutamente próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria, aquém de uma fórmula que o pretenda fixar: *emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a procura... emoção que dá ao espírito o som perturbante da matéria, para onde toda a alma escorre e arde*⁴⁹.

A palavra espectro, em particular, que antecede, de um ponto de vista clínico, a palavra autismo, conforme à impossibilidade de abarcar as infinitas manifestações do problema, de indivíduo para indivíduo, *tiene que ver con el fantasma y, en outra de sus acepciones, con la “distribución de la intensidad de una radiación en función de una magnitud característica”*. O discurso de Tiago ou, mais especificamente, a expressão física/funcional dos estados porque passa, tal como se dá a ver em *A Palavra*, surge-nos tão intensa quanto instável. Procuraremos reentender o problema, no próximo capítulo, à luz das praticas e teorias de Antonin Artaud, universo referencial de decisiva importância, como veremos, para o filme, colocando em perspectiva os conceitos de *teatro de crueldade* e de *atletismo afectivo*, tal como propostos pelo autor.

47 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo/ Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [n.d]. ISBN: 972-37-0181-2. p. 24.

48 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *Kafka/ Para Uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN: 972-37-0793-4. p. 123.

49 Antonin Artaud cit. por Gilles Deleuze, Félix Guattari em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo/ Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [n.d]. ISBN: 972-37-0181-2. p. 24.

atletismo afectivo

*Las prácticas artísticas de nuestro tiempo deben mucho a las décadas de 1950 y 1960 que, a su vez, se inspiraron en las vanguardias históricas. Así pues, el arte contemporáneo no es tan contemporáneo, es decir, simultáneo a su tiempo, sino que se halla constantemente descompasado con el presente, inmerso en un proyecto continuo de recreación y elaboración crítica de otras prácticas artísticas anteriores, de las cuales forma parte el espectro de Artaud*⁵⁰.

O diálogo que a obra de Antonin Artaud estabeleceu e continua a estabelecer com a posteridade artística mereceu, no plano teórico, todo um conjunto de projecções cartográficas por parte de autores como Maurice Blanchot (1907-2003), Jacques Derrida (1930-2004) ou Gilles Deleuze, que se esforçaram por traçar um mapa de intensidades, afinidades e repercussões, adequado a um indispensável discurso crítico e historiográfico sobre a matéria.

O percurso do dissidente surrealista Antonin Artaud constitui, efectivamente, um legado vital para uma análise abrangente do espaço artístico do nosso tempo, designadamente, do espaço cinematográfico. Em meados do século XX as teorias de Artaud entrecruzavam-se com um campo pujante de práticas interdisciplinares que propunham novos modelos de produção artística e linguagem poética baseados na materialidade da linguagem, explorando a indeterminação, a contingência e a radicalidade espacial, e cujas irradiações se propagam até aos dias de hoje⁵¹.

A actividade de Artaud contemplou, de facto, múltiplas disciplinas – as artes plásticas (pintura, desenho), a literatura (poesia, ensaio, textos epistolares), o cinema (representação, cenografia) e o teatro (quer como actor/autor, quer como teórico). No ecrã fez, entre outros, o monge Massieu n’*A Paixão de Joana d’Arc* (1928), de Carl Dreyer, e o Rei dos Mendigos da *L’Ópera de Quat’sous* de Pabst (1930), de Georg Pabst. No palco, esteve, desde 1920, nos elencos das companhias *L’Oeuvre* e *Théâtre de L’Atelier*, e representou, designadamente, o Rei Basílio de *A Vida É um Sonho* (1922), de Calderón, Carlos Magno do drama *Huon de Bordeaux* (1923), de Alexandre Arnoux, para o qual queria uma entrada do imperador a quatro patas em direcção ao trono, e o androide revoltado de *O Senhor Pigmaleão* (1925), de Jacinto Grau que, em determinado momento, continuou a representar depois do palco.

*Artaud foi um actor na vida como de um peça imaginada por ele próprio*⁵², de acordo com uma espécie de empenho antiplatónico de estreitamento da vida e da arte, daquele que quer viver integralmente o seu pensamento. Confundir-se no seu pensamento, no *Outro*, no *Duplo*,

50 Kaira M. Kabañas, in RODRÍGUEZ, Mafalda – *Espectros de Artaud*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia, 2012. ISBN 978-84-8026-460-0. p. 19. Remetemos, também, num sentido complementar a estas observações, para o conceito de *Hantologia* proposto por Jacques Derrida na sua obra *Spectres de Marx* (1993). A ideia do filósofo francês sugere que o presente existe apenas em relação a um passado e que, depois do fim da história, a sociedade começará a orientar-se na direcção de ideias e estéticas consideradas rústicas, bizarras ou “antiquadas”, isto é, orientadas em direcção ao “espectro” do passado. Poder-se-á consultar a obra em: DERRIDA, Jacques – *Specters of Marx*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0415389570.

51 Para uma análise mais completa a propósito da extensão das irradiações do percurso de Artaud, remetemos para o capítulo 5 do ensaio *Artaud e o Teatro* (1970), de Alain Virmaux, designado *Das Repercussões Imediatas à Fecundidade Póstuma*, disponível em: VIRMAUX, Alain – *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. [n.d]. pp. 219 a 276.

52 RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 121.

é trabalho para actor, contudo, o actor Artaud não fez o papel de Artaud: *Experimentado na interpretação secreta de dramas mentais da sua autoria, permanece fora a assistir ao seu desempenho, e a reafirmar o Je est un outre de Rimbaud*⁵³.

O teatro não foi, efectivamente, no quadro da sua *ars poética*, um elemento entre outros, ele *ocupe une place centrale dans l'oeuvre et dans la biographie d'Artaud et qu'il est impossible parler de l'écriture d'Artaud sans de quelque façon parler de théâtre*⁵⁴. Os eventos decisivos do seu percurso teatral são, em 1927, a fundação com Roger Vitrac e Robert Aron do *Théâtre Alfred Jarry*, e, em 1939, a criação de *Les Cenci* no Théâtre des Folies-Wagram e a publicação de um conjunto de ensaios relativos ao seu projecto de um *teatro da crueldade*⁵⁵ sob o título *Le Théâtre et son Double*, nas palavras da poeta portuguesa Fiamma Hasse Pais Brandão (1938-2007) *um dos pontos máximos e mais perturbadores das teorias e prácticas que, por essa Europa de oriente a ocidente, vinham a exacerbar o espectáculo no seu todo como o ser e o estar verdadeiro do Teatro*⁵⁶.

O espaço teatral de Artaud é um espaço de acção e não de representação. A crítica que o autor move ao teatro clássico europeu, um teatro *sob a ditadura exclusiva da fala*⁵⁷, começa na afirmação de que *o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta*⁵⁸. Esta é uma linguagem física, solidificada, materializada, destinada a actuar sobre os sentidos e independente do discurso, promovendo a *substituição duma poesia da linguagem por uma poesia no espaço*⁵⁹, contígua, designadamente, a um teatro de matriz oriental. Atente-se no argumento de Artaud:

*No teatro oriental, de tendências metafísicas, em oposição ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo este vasto complexo de gestos, sinais, atitudes e efeitos sonoros que constitui a linguagem do palco, esta linguagem que desenvolve todos os seus efeitos físicos e poéticos, em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente a adoptar atitudes profundas que se poderiam designar por metafísica-em-acção.*⁶⁰

Esta ideia de um teatro total, descoberta e amadurecida pelo autor a partir da revelação do teatro Cambodjano em Marselha, em 1922, e do Teatro de Bali na Exposição Colonial de Paris, em 1931, deixa-se contaminar pela dança, o canto, a música, a arquitectura, a pantomima ou a mímica numa espécie de expressão central e sem vantagens para qualquer dessas artes em particular, em favor de uma linguagem activa, anárquica, heteróclita, assimétrica, que, de facto,

53 Ibidem.

54 Marcelin Pleyne citado por António Rodrigues, in Ibid. p. 122.

55 Para uma análise aturada da concepção teatral de Artaud, no âmbito do seu teatro da crueldade, não podemos deixar de remeter para uma consulta integral do ensaio *O Teatro e o Seu Duplo*, disponível em: ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8.

56 ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 9.

57 Ibid. p. 45.

58 Ibid. p. 42.

59 Ibid. p. 43.

60 Ibid. p. 49.

quer ter o poder *não de definir pensamentos, mas de fazer pensar*⁶¹. Do que este teatro parece viver (e dar a ver) não é, pois, de intrigas sociais ou psicológicas, *mas sim de exprimir objectivamente determinadas verdades secretas, trazer à luz do dia, por meio de gestos activos, a parcela de verdade sepultada sob as formas ao defrontarem o Devir*⁶². O teatro assemelha-se, então, a um rito, um espectáculo de movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gestos e sinais organizados no espaço cénico, recolocando, nomeadamente, no centro das suas preocupações o problema da eficácia intelectual da arte. Artaud pretende restituir ao teatro o poder da fala não falada, recuperar *o seu mais alto grau de eficácia como força dissociativa que se aplica a aparências físicas, e a todos os estados em que o espírito se sente estabilizado e tende para o repouso*⁶³. Trata-se, esclarecendo, de uma acepção particular de “fala”, distante da de um teatro ocidental que não a emprega como uma força activa, *a brotar da destruição das aparências para atingir o próprio espírito, mas, pelo contrário, como uma fase completa do pensamento que se perde justamente no momento em que é exteriorizada*⁶⁴. Percebe-se, deste modo, como Artaud procura repor numa necessária dimensão totalizante a ideia de morte na arte, como condição do seu teatro⁶⁵. Por outro lado, o exercício comparativo a que se devotou, em determinada momento, colocando em paralelo a acção do teatro e a da peste, parece elucidar-nos, definitivamente, quanto à substância (e aos propósitos) do seu teatro da crueldade:

*A peste apodera-se de imagens que dormem, de uma desordem latente, e leva-as por uma forma inesperada até aos gestos mais extremos; e o teatro, também ele, se apodera dos gestos e leva-os a ficar fora de si: tal como a peste, refaz a cadeia entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.*⁶⁶

Trata-se, assim, em Artaud, de um espaço teatral de liberdade absoluta⁶⁷, precursor de uma consignação est-ética que se confunde, de certo modo, com uma acção epidémica de imensa liquidação, e cujo efeito contagioso se pretende redentor:

(...) levando os homens a verem-se tais como são faz cair a máscara, põe a mentira à mostra, e a baixeza, a hipocrisia; sacode a inércia asfixiante da matéria que tudo ganha até às mais claras certezas dos sentidos; e revelando às colectividades o seu poder sombrio, a sua força

61 Antonin Artaud citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 123.

62 ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 77.

63 Antonin Artaud citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 122.

64 Antonin Artaud citado por António Rodrigues, in Ibidem.

65 Poder-se-á consultar, a propósito de uma ideia de morte na arte, na acepção particular de Artaud, o seguinte ensaio: ARTAUD, Antonin – *A Arte e a Morte*. Lisboa: Hiena Editora, 1993. [n.d].

66 ARTAUD, Antonin – *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora, 1988. [n.d]. p. 36.

67 Permitimo-nos reenviar o argumento para a peça *Annabelle* (1629) do dramaturgo inglês John Ford (1586-1639), tratada pelo próprio Artaud nos seguintes termos: *Se procurarmos um exemplo de liberdade absoluta na revolta, a Annabella de Ford oferece-nos esse poético exemplo associado à imagem do perigo absoluto*. Ibid. p. 36.

*oculta, convida-as a assumir perante o destino uma atitude heroica e superior que, sem o teatro, nunca teriam tido.*⁶⁸

Configura-se, deste modo, uma das mais decisivas/incisivas alternativas europeias à teatrologia clássica ocidental. O teatro da crueldade é um teatro da acção violenta. *Tudo que é acção é crueldade*, escreveu Artaud. Poderíamos, no entanto, e num determinado sentido, relacionar a afirmação do autor com uma observação lapidar do teórico anarquista Mikhail Bakounine (1814-1856): *a volúpia de destruir é, simultaneamente, uma volúpia criadora*⁶⁹. De facto, a atitude disruptiva/destrutiva de Artaud parece oferecer ao teatro (e ao pensamento) o éter de um novo espaço, cuja natureza *deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites habituais da arte e da fala, para realizar activamente (...) uma espécie de criação total onde nada mais resta ao homem senão retomar o seu lugar entre o sonho e o acontecimento*⁷⁰.

Dir-se-ia que um apetite voraz de viver parece subjazer à concepção teatral de Artaud, fazendo do Gesto o recurso material e mental de uma linguagem por vir, que todavia se expande em toda a extensão do espaço enquanto emanações de determinadas forças: *sempre pela NECESSIDADE dum fala mais do que por uma fala já constituída*⁷¹. Percebe-se, pois, no âmago de tal concepção do espaço teatral, uma omnipresença do corpo, restituído, pelo gesto, às origens activas, plásticas e respiratórias da linguagem. O actor do teatro da crueldade é, assim, um corpo em palco que sabe soltar um grito⁷² e não o instrumento de fala do teatro da representação. Numa determinada acepção, poder-se-ia referir uma *linguagem cutânea*, uma *pele linguística*⁷³, evocando as expressões de Gonçalo M. Tavares. *É através da pele*, escreve Artaud, *que a metafísica poderá novamente entrar nas nossas mentes*⁷⁴. Somos, assim, conduzidos a um espaço de intensidade máxima da não distinção entre linguagem e corpo, onde ma-

68 ARTAUD, Antonin – **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1988. [n.d]. p. 40.

69 CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHE, Jacques – **3 histórias 3/ Cravan, Rigaut, Vache**. Lisboa: Antígona, 1980. [n.d]. p. 9.

70 Antonin Artaud citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – **Álvaro Lapa/ Voz das Pedras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 127.

71 Ibidem.

72 A temática do “grito” cumpriu, ao longo do século XX, inúmeras e cúmplices acepções que se presentificam, a título de exemplo, nas obras de Eduard Munch (*O Grito*, 1893), Alan Berg (*Lulu*, 1895) Sergei Eisenstein (*O Couraçado Potemkine*, 1925), ou Francis Bacon (*Estudo a Partir do Retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez*, 1953; *Estudo para a Ama no filme “O Couraçado Potemkine”*, 1957). A propósito de Bacon, o problema parece colocar-se em termos não muito distantes dos considerados por Artaud. Evoquemos, de passagem, a análise de Gilles Deleuze nesse sentido: *Bacon nunca deixou de querer eliminar o “sensacional”, ou seja, a figuração primária daquilo que provoca uma sensação violenta. É esse o sentido da fórmula: “quis pintar o grito, mais do que o horror”. Quando pinta o papa que grita, não há nada que cause horror, e a cortina à frente do papa não é apenas uma maneira de o isolar, de o subtrair aos olhares, é muito mais o modo de o próprio papa nada ver e de gritar frente ao invisível: neutralizado o horror é multiplicado, porque é concluído a partir do grito, e não o contrário.* DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon/ Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9. p. 85.

73 M. TAVARES, Gonçalo – **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4. p. 148.

74 ARTAUD, Antonin – **O Teatro e o Seu Duplo**. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 144.

téria e signo se confundem⁷⁵. *Os substantivos ganham nova autonomia, substantivos com tarso, metatarso e dedos; verbos que são músculos, verbos que se transformam verdadeiramente em carne que age*⁷⁶.

Deste modo, longe de advogar um irracionalismo fácil que polarizasse razão e sentimento, Artaud parece imaginar o teatro como o lugar onde o corpo renascia com o pensamento e o pensamento renascia no corpo⁷⁷. Tratar-se-ia, então, de restaurar a cisão entre carne e linguagem, deslumbrante metáfora para a vida carnal, espontânea e inteligente do espírito, definindo o substrato vital de um teatro que se propõe como uma espécie de géstica do pensamento, para a reunificação da mente e do corpo, veículo de uma relação alternativa, não hierárquica, com a mente.

Um dos textos fundamentais de *O Teatro e o Seu Duplo* é aquele cujo título designa, desde logo, uma programa e uma ideia angular: um *atletismo afectivo*. Atentemos no primeiro parágrafo desse texto: *Tem de se reconhecer no actor uma espécie de musculatura afectiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos*⁷⁸. Aqui, somos imediatamente instalados num outro universo: o actor é um atleta do coração. Para contrabalançar o predomínio da linguagem verbal, Artaud propõe o treino dos actores a par com o treino dos dançarinos, dos palhaços e dos atletas. Um actor como um atleta, um praticante de uma modalidade desportiva ou, mais rigorosamente, de uma modalidade do corpo que é a expressão de sentimentos. Assim, quando falamos em sentimentos ou até em paixões, estamos, para Artaud, exclusivamente no domínio do material, da carne, da musculatura: *saber que uma paixão é material, que está sujeita às variações plásticas de tudo o que é material, possibilita-nos exercer sobre as paixões uma autoridade que vem alargar o nosso domínio*⁷⁹.

Percebe-se uma analogia entre o movimento que sustenta o atleta e o actor: a base orgânica; com a diferença de que o movimento do actor é inteiramente interior e inverso: *por exemplo, ao respirar, o corpo do actor é sustentado pela respiração enquanto que a respiração do atleta é sustentada pelo corpo*⁸⁰.

O conceito de respiração, oriundo da Cabala, transforma-se, neste particular, numa matéria essencial; uma matéria que a vontade do actor pode trabalhar, direccionando-a. Existe, para Artaud, uma respiração adequada a cada sentimento, a cada movimento do espírito, respiração

75 Neste particular, seria interessante reequacionar o problema no âmbito do teatro-dança (*Tanztheater*) de Pina Bausch, a partir daquilo a que se chamou o método de trabalho da autora: *um método das improvisações estimuladas pelas perguntas, já que nele se estabelece algo fundamental: uma relação inequívoca entre linguagem e movimento*. Concepções que se poderiam afirmar na descendência das práticas e teorias de Artaud. Consulte-se, a este respeito, o ensaio de Gonçalo M. Tavares *Atlas do corpo e da Imaginação*, disponível em: M. TAVARES, Gonçalo – *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4. pp. 258 a 281.

76 Ibid. P. 148.

77 Neste aspecto, justifica-se aproximar as teorias de Artaud e a análise de Gilles Deleuze a propósito de um cinema do corpo: *Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, a sua capacidade, as suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e já não por intermédio do corpo) que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento*. DELEUZE, Gilles – *A Imagem-tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0. p. 243.

78 ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 147.

79 Ibid. p. 149.

80 Ibid. p. 148.



figura 5. *The Eye Above the Well* (Johan van der Keuken, 1988)

essa que tem os seus tempos próprios e são esse tempos que dão ao coração humano uma forma, e aos movimentos da paixão, um sexo⁸¹. O teatro actuará, então, como uma espécie de medicina da alma, próximo da acupuntura chinesa, atingindo pontos e centros precisos: pontos de cólera, de heroísmo, de sarcasmo ou de sublime. Para isso utilizar-se-ão os sons, as cores, as formas e o espaço inteiro; toda uma ciência precisa e quase matemática que faz da encenação uma gigantesca terapia⁸².

Artaud voltará mais tarde, nas cartas que escreveu durante o internamento no asilo psiquiátrico de Rodez, a esta noção de *atletismo afectivo*. Servir-se-á dela nessa altura para designar o conjunto de rituais – salmodia, arrotos, tosse, mastigação, gestos repetitivos, etc. – aos quais recorre e que chocam frequentemente os que o rodeiam: *Recuso-me a ser tratado como um lou-*

81 Ibidem.

82 Aqui, parece pertinente referir as concepções sobre o espaço cénico do dramaturgo Nikolai Ievréinov (1879-1953), um dos nomes mais salientes do teatro russo do início do século XX, ao lado de Vsevolod Maierhold ou Sergei Eisenstein, e não totalmente distante, em muitos aspectos, de Artaud: *Diz Iévreinov, e suas palavras parecem saídas das páginas de O Teatro e a Peste ou O Teatro da Crueldade: É como um purgatório ao qual a alma é levada – e no qual o homem vê inteiramente a nu secretos temores e paixões tão antigos quanto o mundo. É um sonho, uma exibição, em que a atuação dá saída a forças elementares da natureza que estavam escondidas na alma humana sob a organizada estrutura da cultura, dos sistemas de regras na sociedade e do verniz da decência.* GUINSBURG, Jacó – *Stanislávski, Meierhold & Cia.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. [n.d]. p. 140.

co ou agitado quando aqui trabalho, seja em gestos, em cantos, em marchas, seja em atitudes do meu atletismo afectivo⁸³.

Encontramos nestas observações o alimento futuro, na sua dimensão médica e moral, do Teatro Laboratório de Grotowski⁸⁴ ou do Living Theatre⁸⁵, mas, também, o substrato de algumas iconografias cinematográficas, designadamente de carácter documental, que, ao longo da segunda metade do século XX e até à actualidade, de Johan van der Keuken⁸⁶ a Jean-Daniel Pollet ou Jean-Luc Godard, de Chantal Akerman⁸⁷ a Pedro Costa, Wang Bing⁸⁸ ou Apichatpong Weerasethakul⁸⁹, entre outros, pareceram situar, de diferentes modos, a relação da câmara com o *outro* no âmbito de um atletismo afectivo. Centremo-nos, neste particular, no exemplo paradigmático do realizador português evocando a análise do ensaísta italiano Paolo Spaziani, a propósito do filme *No Quarto da Vanda*:

*Pedro Costa filma uma condição interior, um tónus muscular que não é apenas dor ou doença, mas talvez uma narcose de fim. (...) Vanda faz aquilo que um filósofo em acção poderia ter o prazer de fazer, se tivesse coragem: fazer voltar a linguagem à estaca zero, reduzi-la a simulacro e a pretexto, organística, grito, percussão para acompanhar o ritmo do rebuliço da rua.*⁹⁰

83 Antonin Artaud citado por Vasco Tavares dos Santos, in ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 174.

84 Jerzy Grotowski (b. 1933), Polish diretor, founded his Theatre Laboratory in 1959. From research of the kind suggested here, a small number of productions issued, and it was these, first taken outside Poland in 1966, wich electrified the theatre world, and established Grotowski in the eyes of many as its new prophet and teacher. DRAIN, Richard – *Twentieth Century Theatre*. New York: Routledge, 1995. ISBN 0-415-09619-7. p. 280.

85 O único grupo que teve até aqui coragem de aplicar as ideias de Artaud seria o Living Theatre, segundo Jean-Jacques Lebel. E de fato, Julian Beck e Judith Malina, os fundadores-incentivadores do Living Theatre de Nova York, proclamaram constantemente a sua ligação com Artaud. VIRMAUX, Alain – *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. [n.d]. p. 245.

86 Citemos o admirável exemplo do filme *The Eye Above the Well* (1988), de Johan van der Keuken, designadamente a sequência relativa ao teatro de bali (figura 5), fundacional, como vimos, no amadurecimento das teorias de Artaud. Note-se, a este respeito, a análise de Serge Meurent: *A aprendizagem da dança e do teatro exige um controlo absoluto do corpo, dos gestos e das expressões do rosto cuja máscara surge como uma condensação. “Mexo as sobrancelhas, mantém as mãos imóveis, mexo o pescoço, mostra o teu orgulho, como um elefante, como a água...” ordena o mestre de dança. A câmara obedece, com a mais rigorosa das precisões, a cada uma destas ordens*. Consulte-se: Serge Meurent, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia das Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 106.

87 *No sítio ou no espaço, o corpo de uma mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar as eras, as situações, os lugares (era o segredo de Virginia Woolf em literatura). Os estados do corpo segregam a lenta cerimónia que liga as atitudes correspondentes, e desenvolvem um gestus feminino que capta a história dos homens e da crise do mundo. É este gestus que reage sobre o corpo ao dar-lhe um hieratismo como uma austera teatralização, ou melhor uma “estilização”. Se é possível evitar o excesso de estilização que tende, apesar de tudo, a fechar sobre si mesmo o filme e personagem, é o problema que Chantal Akerman coloca ela própria*. DELEUZE, Gilles – *A imagem Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0. p. 256.

88 Destacamos, a respeito do realizador chinês, os filmes *Three Sisters*, de 2012, e *Till Madness* do us apart, de 2013, ambos estreados e premiados no festival português de documentário Doclisboa, nas edições de 2012 e 2013, respectivamente.

89 A propósito do realizador tailandês poder-se-á consultar, desde logo, o filme *O Tio Boonmee Que se lembra das suas vidas passadas*, disponível em: Simon Field & Apichatpong Weerasethakul. 2010. *O Tio Boonmee Que se lembra das suas vidas passadas*. Lisboa: Midas filmes.

90 Paulo Spaziani, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 188.



figura 6. *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000)

Dir-se-ia que há motivos de sobra, nas palavras de Spaziani, para se pensar uma leitura de Pedro Costa à luz das práticas e teorias de Artaud. De facto, a imagem de um filósofo em acção parece corresponder à ideia artaudiana de uma metafísica-em-acção, de *uma mímica de gestos que medem, reduzem ao estritamente necessário, determinam, separam e subdividem, sentimentos, estados de alma e ideias metafísicas*⁹¹. Escreve Spaziani:

*Vanda e a sua cúmplice gesticulam na cama, Vanda folheia a lista telefónica, as páginas amarelas, para ver se descobre restos de heroína, fuma através do papel de alumínio, gesticulam, as mãos chegam quase até ao local onde Costa se posiciona, rompendo a imobilidade de pintura negra na penumbra, Vanda tosse, fuma, histórias absurdas de detenções, Clímax é o nome de um duro, continuam a fumar.*⁹²

Percebe-se, deste modo, a intenção primeira do cinema de Pedro Costa: promover um contacto com a natureza de um corpo ou, mais exactamente, inscrever um espaço original/originário

91 ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 73.

92 Paulo Spaziani, in Ricardo Matos Cabo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 189

e a marca exibida do corpo que o habita. Aqui, Costa e Artaud nunca estiveram tão próximos, ambos parecem formular um pergunta central: o que pode um corpo⁹³? No sono, na ebriedade, nos seus esforços e resistências. Deste modo, filmar não se confunde com a ilustração de uma história ou de um tema, trata-se, inversamente, de um processo de recolha e organização coreográfica das posturas e atitudes de uma musculatura afectiva. Um cansaço, uma expectativa, um simples bocejo, às vezes, ou um espirro. Neste sentido, e a propósito de *No Quarto da Vanda*, o crítico americano Andy Rector escreveu:

*Bocejar e tossir são registos ausentes do corpo do cinema. Expulsões do interior e do exterior, durações, conversas, o fumo e as paredes tornam-se abstractos, ecoam e ressoam – regressam imediatamente ao presente pela tosse, pelo espirro, pelo bocejar, pelo ofegar – pelo presente violento.*⁹⁴

Dir-se-ia que uma estruturação clássica da ordem filmica supõe um espaço em que se distribuem os fins, os obstáculos, os meios, as subordinações, o principal e o secundário, as prevalências e as repugnâncias: todo um espaço a que poderíamos chamar, em termos deluzianos, hodológico⁹⁵. Assim, face ao cinema de Pedro Costa, poder-se-ia falar, inversamente, de um espaço pré-hodológico, em que o corpo não se deixa determinar em relação a fins e a meios que unificariam o conjunto das suas posturas, visando alcançar, por exemplo, um qualquer interior psicológico, mas dispersa-se numa pluralidade de maneiras de estar presente no mundo, de pertencer a conjuntos, a agenciamentos sociais, familiares, burocráticos, etc., todos incompatíveis e, no entanto, coexistentes. Deste modo, no que relativo a este cinema, poder-se-ia questionar o que acontece, finalmente, neste processo de desfiguração das histórias, que não é espectáculo nem representação? Que “algo” é este que resta ao espaço cinematográfico, uma vez deposto, por assim o afirmar, o reino de uma sujeição das imagens do cinema a uma intriga previamente concebida? Dir-se-ia, a este respeito, que o cinema de Pedro Costa parece passar-se algures do lado corpos que o autor acompanha (ou que desposa), apanhados no seu jeito, plano após plano, na sua postura solitária. *Lá dentro, tudo está nu. Nenhuma pele para proteger ou conter o sangue que ferve*⁹⁶. A única lei parece ser a da autoridade intransigente do poético como encaminhamento transpositivo do conhecido ao desconhecido ou, dito de outro modo, a energia poética que vai dum silêncio sufocado até à expressão impetuosa de um espasmo, todo um

93 Gilles Deleuze propõe, neste particular, uma divisão do cinema moderno entre um cinema do corpo e um cinema do cérebro: *Godard funda um cinema do corpo, Resnais um cinema do cérebro. Corpo ou cérebro é o que o cinema reclama que se lhe dê, é o que se dá de si mesmo, é o que ele próprio inventa para construir a sua obra (...)*. DELEUZE, Gilles – *A Imagem-tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0 pp. 261, 262.

94 Andy Rector, in COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy – *Um Melro Dourado/ Um Ramo de Flores/ Uma Colher de Prata/ No Quarto da Vanda/ Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6. p. 110.

95 Conceito expandido em: DELEUZE, Gilles – *A Imagem-tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0. p. 260.

96 Philippe Azouri, in COSTA, Pedro – *Casa de Lava – Caderno*. Germany: Pierre von Kleist editions, 2013. ISBN 978-989-97763-3-3. p. 13.

atletismo afectivo, portanto, em Pedro Costa como em Artaud: *Él cuerpo humano, elevado a la dignidade del signo*⁹⁷.

Toda a obra de Pedro Costa, por outro lado, parece questionar-se se o cinema possui porventura uma linguagem própria, se será ou não uma perfeita fantasia considera-lo uma arte independente e autónoma, ao mesmo nível da música, da dança, da pintura etc. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o autor se situa, por preferência, numa experimentação das origens do fenómeno expressivo: grau o ponto zero da visão em que o seu cinema se reconhece, e a cuja essencialidade se impõe organicamente o referir-se.

*Acredito profundamente na presença de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir ainda de mais longe, das origens do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele. (...) E é preciso que exista ali, pois é sempre ele que desenha e organiza o espaço. De tal modo que não sei pensar, nem enquadrar, se não tenho o chamado género humano em frente da câmara. Tenho o desejo e a convicção de que tudo começa aí, pela presença inteira de alguém num espaço bem visto, bem esquadrihado.*⁹⁸

Estamos, assim, no centro de um outro espaço cinematográfico, ou, de modo mais específico, no âmago de um ideia precisa de cinema que se realiza, enquanto obra, como realidade processual e indefinida, isto é, como experiência que não procede pela invenção de personagens, de “criaturas” sujeitas à ditadura de um texto e de uma representação. De facto, a palavra (ou a fala), parece constituir, em *No Quarto da Vanda* com em quase todos os filmes de Pedro Costa, um mundo de prejuízo, de agravo e de malogro, um regime, uma opressão, se se quiser, a descircular. Fala-se pouco, quase nada, *de um mundo que ainda julgamos português, mas que já é qualquer outra coisa. Coisa que já é somente “mundo” – coisa nenhuma*⁹⁹. Dele dimana o imperativo: “faz a gente”, “faz”. É um espaço de verdadeira ditadura da imagem em plena e indiscutível democracia. Não há origem social nem linguística, apenas a verticalidade de um instante, um presente, uma imagem tornada absoluta, centrada, dir-se-ia, no reconhecimento da pessoalidade das experiências, da individualidade radical das situações e da materialidade fundamental da vida e da morte, entendida, na esteira de Artaud, como uma espécie de omnipresença do corpo – um corpo afectivo sem o qual não há mediação para nenhum sentido, por mais imaterial que seja, ou por mais que esse sentido seja o de uma sempre renovada passagem ao lado do sentido.

Encontramo-nos, deste modo, cumprida uma indispensável deriva historiográfica, ao nível das mais profundas motivações do filme documentário *A Palavra*. Aqui, o exercício do cinema

97 RODRIGUEZ, Mafalda – *Espectros de Artaud*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia, 2012. ISBN 978-84-8026-460-0. p. 20.

98 COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy – *Um Melro Dourado/ Um Ramo de Flores/ Uma Colher de Prata/ No Quarto da Vanda/ Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6. p. 26.

99 Ibid., p. 159.

parece converter-se em possibilidade de conformação espacial de um lugar de acolhimento e irrupção de um corpo. Dir-se-ia que a índole do seu projecto cinematográfico o situa, assim, no terreno do teatro da crueldade, definindo-se, este, desde logo, e para nos servirmos de uma expressão de Jacques Rancière, como um *e depois das histórias*¹⁰⁰, ou ainda, como um limite da representação: *o teatro da crueldade non é unha representación. É a vida mesma no que esta ten de irrepresentable. A vida é a orixe non representable da representación*¹⁰¹. De que nos fala, então, *A Palavra*? Ou ainda: para onde se dirigem os seus planos? Poder-se-ia dizer que se dirigem às origens dos estados do corpo/corpos que se escolheram filmar, procurando reconciliar, a cada plano, o homem como instante, como expansão/contração intensa de uma *musculatura afectiva*, zona após zona, correspondendo à localização física, tão precisa quanto enigmática para nós que apenas vemos e escutamos de fora, das suas sensações e sentimentos. Tiago é, neste particular, a *presença* central do filme, parecendo mover-se como um sismógrafo, registando todos os abalos da terra, viajando através de experiências intensivas, estados intensivos, que não coincidem com o código (a expectativa) social, que o descircuitam. Tudo, com Tiago, *é através da pele*, tudo se passa no corpo. Esse corpo, enquanto unidade pessoal, parece centrar-se na sua permeabilidade cognitiva, afectiva, genésica; expandir-se desde o seu mais íntimo resíduo, partindo para o domínio, a vigilância do espaço, no que este significa ser extensão, largura, altura, etc. Os movimentos instituem a experiência do lugar, a consciência do local, para reconhecimento e posse, interiorizados pelo próprio, definindo-se, assim, a sua cumplicidade para com a envolvência abstracto-concreta do território, para com tudo que no mundo é especificamente material, táctil. Então, dir-se-ia que não é uma questão de espaço, propriamente, que parece estar em causa, mas de carne e de calor. Neste particular, poder-se-ia afirmar, recuperando o argumento do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que *uma casa habitada deixa de ser um espaço para passar a ser aquilo que rodeia um corpo (...)* *A casa é uma ampliação da anatomia; um anexo anatómico*¹⁰². A única lei do corpo pleno de Tiago parece ser a de uma radical intermitência, que expressamente indefine, ao exercer-se, qualquer possibilidade de aproximação unívoca, tal como qualquer espécie de fórmula que o procure fixar numa definição. No limite, tudo parece convergir para a palavra de Artaud: *só a carne fornece uma compreensão definitiva da vida*¹⁰³.

Justifica-se, neste momento questionarmo-nos sobre o que seja, propriamente, um “estado

100 Num ensaio dedicado ao cinema de Béla Tarr, Jacques Rancière oferece, neste aspecto, uma análise que parece convir ao nosso argumento: *O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o desastre do esperado. É o tempo do e depois das histórias, o tempo em que o interesse recai directamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus carreiros entre um fim projectado e um fim advindo. Não é o tempo em que se fazem belas frases ou bonitos planos para compensar o vazio de toda a espera. É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa.* RANCIÈRE, Jacques – *Béla Tarr/ o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. ISBN 978-989-8327-30-7. p. 96.

101 Jacques Derrida citado por Fernando Castro Flórez, in BUSTO, M^a Xésus; DÁVILA, Mela– *A Estética do Nihilismo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1996. ISBN 84-453-1751-2. p. 166

102 Gaston Bachelard citado por Gonçalo M. Tavares, in M. TAVARES, Gonçalo – *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN . p. 414

103 Antonin Artaud citado por Vasco Tavares dos Santos, in ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 172.

intensivo” do corpo. O que é uma *sensação*, na acepção particular aqui considerada, e como é que ela se articula no âmbito de uma ideia especificamente cinematográfica? Veremos, no próximo capítulo, em que consiste, pois, a *lógica da intensidade* em que se consubstancia o movimento de desfiguração do espaço representativo a que o filme documentário *A Palavra* parece propor-se. Depreende-se, desde já, e após tudo quanto se disse até aqui, que longe de se apresentar como uma realidade estática e fechada que se encaminhe, segundo fins precisos, para uma unidade que plasme uma ideia ou uma tese previamente formulada, o funcionamento interno do filme, nas relações que estabelece com o mundo e com o receptor, parece pretender afastar-se de qualquer possibilidade nesta direcção. Assim, dir-se-ia que *A Palavra* poderá ser lida como a palavra de um recomeço que parece marcar, a cada plano, o espaço habitado de um errância permanente, ainda que uma errância em circuito fechado. O realizador, as personagens, o espectador, são três pontos de um conflito e de uma deriva feita de formas, gestos, vozes, gritos, silêncios, desapareições, ou de um tráfego metamórfico de sensibilidades, negando, idealmente, a estaticidade e a apreensibilidade de um pensamento conformado, de uma mensagem. Isto significa que talvez não se possa já aspirar a ler e articular pedaços de uma intriga, de uma continuidade linear que tenda à unidade quando a emergência desta palavra, ou do seu correlato não linguístico, a imagem, parece intervir, a cada momento, para se fazer ouvir através de múltiplas reverberações e encarnações, quando a história se constrói por fragmentos de infra-histórias, por intervalos, por desintegrações, numa multiplicidade de pontos diversos. Percebemos, neste sentido, a opacidade de um silêncio impossível, dissolvendo-se no momento de experimentar a nossa convivência com a obra e com o mundo. O silêncio inerente à opacidade de sentidos que não podemos decifrar.

Lógica da intensidade

Em geral, o cinema conta mal a história. E, nele, a “ação dramática” equivale a erro. O drama em curso está já meio resolvido e resvala pela encosta curativa da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ameaça todos os rostos. Está na cortina da janela e na tranca da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florescer na ponta da esferográfica. Dissolve-se no copo de água. O quarto satura-se por inteiro de drama em todos os estados. O cigarro fuma ameaçadoramente na borda do cinzeiro. Poeira de traição. O tapete estende arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora, o sofrimento está em sobreposição. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal trágico que irá criar o bloco do drama caiu algures. A sua onda avança. Círculos concêntricos. Desliza de divisória em divisória. Segundos. O telefone toca. Está tudo perdido. Então faz mesmo questão de saber se eles se casam no final. Mas NÃO HÁ filmes que acabem mal e entra-se na felicidade à hora marcada. O cinema é verdadeiro. Uma história é uma mentira.¹⁰⁴

A citação é extensa e, simultaneamente, curta para reproduzir com justiça o pensamento do cineasta francês Jean Epstein (1897-1953), tal como a revolução artística de que, segundo o autor, o cinema seria portador. Contudo, estas linhas, datadas de 1921, não obstante algum excesso retórico e idealista, que não pode ser dissociado do seu contexto epocal preciso, permitem identificar, desde já, uma questão de fundo. Aqui se postula, cristalina, a necessidade de ultrapassar, através do cinema, as convenções da “ação dramática”, essa lógica orientada segundo a necessidade ou verosimilhança que definia não apenas o poema trágico, no sentido aristotélico, como a própria ideia de expressividade da arte. Efectivamente, Epstein parece opor à racionalidade da intriga, a autonomia estética da arte, o efeito sensível do espectáculo, como núcleo mais íntimo do cinema¹⁰⁵. Note-se, a este respeito, o comentário de Jacques Rancière:

O Olho e a mão, que se esforçavam por reproduzir o espectáculo do mundo, o drama, que explorava os recursos secretos da alma, pertencem à velha arte, porque pertencem à velha ciência. A escrita do movimento pela luz remete a matéria ficcional para a matéria sensível.

104 Jean Epstein citado por Jacques Rancière, in RANCIÈRE, Jacques – *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu negro, 2014. ISBN 978-989-8327-39-0. p. 10.

105 Não estaremos, neste aspecto, muito distantes de uma ideia especificamente documental, ou, rigorosamente, distantes do ponto preciso em que se articulou, na mesma altura, a discussão à volta deste tipo de abordagem cinematográfica que, *em ruptura com convenções de representação da sua época, postulou o interesse, e o risco, e o potencial regenerador, numa relação mais directa com as coisas, buscando a anulação do filtro das convenções de representação, narrativas ou ficcionais existentes*. José Manuel Costa, in Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia das Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 330. Assim, não surpreende que, em meados da década de trinta, no apogeu do movimento documentarista britânico, um cineasta como Alberto Cavalcanti pretendesse afastar o documentário de qualquer tipo de convenção dramática, narrativa ou de outra ordem, colocando a tónica na experimentação, configurando o documentário, de modo mais ou menos explícito, como um fazer insistentemente questionado e relançado: *the prestige of the documentary film has been acquired solely by experimentation. Without experimentation, the documentary loses its value; without experimentation the documentary ceases to exist*. Alberto Cavalcanti citado por Richard M. Barsam, in M. BARSAM, Richard – *Non-Fiction Film/A Critical History*. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0-253-20706-7. p. 102.

*Remete o negrume das traições, o veneno dos crimes ou a angustia dos melodramas para a suspensão dos grãos de pó, para o fumo de um cigarro ou para os arabescos de um tapete.*¹⁰⁶

O pensamento/visão de Epstein é, de facto, de um momento histórico diferente do actual. Existem, porém, diferentes formas de medir a distância. Neste sentido, poder-se-iam propor dois modos de não ler Epstein: um nostálgico, outro condescendente. O primeiro conduzir-nos-ia a remeter o sonho do cineasta francês para a esfera de uma qualquer essência ou paraíso perdido, e a afirmar que a realidade do cinema traiu, desde há muito, salvo um ou outro produto da fiel fortaleza do cinema experimental¹⁰⁷, a bela esperança de uma arte (e de uma escrita) de luz que opusesse a presença íntima das coisas à mera ilustração de argumentos, visando a rentabilidade comercial fundada na estandardização de intrigas e na identificação com personagens¹⁰⁸.

Por outro lado, o modo condescendente de considerar Epstein, dir-nos-ia que hoje, de facto, estamos longe desse sonho, mas apenas porque ele não era senão o produto acabado de uma utopia inconsistente, consentânea com as grandes utopias desse tempo, com o sonho estético, científico e político de um admirável homem/mundo novo, onde todas as densidades materiais e históricas se encontrariam dissolvidas no reino da energia luminosa.

Permitimo-nos, justificadamente, afastar de ambas as leituras, na convicção de que se pode pensar, objectivamente, um diálogo possível entre Jean Epstein e a sua posteridade cinematográfica segundo a questão de fundo que temos tratado neste ensaio, e que se apresenta, como vimos, com laminar clareza no discurso do autor: a des-figuração dos aspectos narrativos tradicionais, de modo a compor uma outra dramaturgia, uma “tragédia em suspenso”, um outro sistema de esperas, de acções e de estados.

Dir-se-ia, desenvolvendo, que a tragédia em suspenso de Epstein, procurando, por assim o afirmar, revelar a textura íntima das coisas, conformava, de um ponto de vista teórico, uma oposição fundamental entre a arte nascente do cinematógrafo e a teatrologia clássica ocidental. Contudo, foi, precisamente, do teatro que o cinema herdou o problema. Foram os dramaturgos, de Maurice Maeterlink (1862-1949) a Edward Gordon Craig (1872-1966), de Adolphe Appia (1862-1928) a Vsevolod Meyerhold (1874-1942), para nos atermos apenas a alguns dos casos mais relevantes, quem primeiro pretendeu opor o suspense íntimo do mundo à dramaturgia de

106 Ibid. p. 10.

107 Epstein manifestava, de resto, uma acentuada desconfiança face a um cinema experimental, tal como praticado pelos futuristas e surrealistas do seu tempo: *If this abstract cinema delights a few, they should buy a kaleidoscope, a toy for second stage of childhood, upon which a very simple device could impress a regular and forever variable rotation of speed. For my part, I believe that the age of kaleidoscope-cinema has passed.* Jean Epstein citado por Nicole Brenez, in KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. – *Jean Epstein/ Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: S. Keller & J.N. Paul – Amsterdam University Press, 2012. ISBN 978-90-8964-292-9. p. 230.

108 Jacques Rancière propõe, neste particular, uma leitura da história do cinema enquanto *fábula contrariada*. Consulte-se, a este respeito, o ensaio RANCIÈRE, Jacques – *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu negro, 2014. ISBN 978-989-8327-39-0. pp. 7 a 38. Décadas antes, o semiólogo Christian Metz parece traçar, de certo modo, as bases gerais do argumento de Rancière: *Desde o seu nascimento, o cinema foi como que perseguido pela tradição ocidental e aristotélica das artes de ficção e de representação, da diéxis e da mimésis, para qual os espectadores estavam preparados – preparados em espírito, mas também sob a forma de pulsão – pela experiência do romance, o teatro, da pintura figurativa e, portanto, seguir essa tradição era o passo mais rentável para a indústria do cinema.* Christian Metz citado por Marcel Martin, in MARTIN, Marcel – *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005. [n.d]. pp. 299, 300.

matriz aristotélica. Neste particular, parece oportuno aproximar a *tragédia em suspenso* epsteiniana da ideia de uma “tragédia imóvel”, tal como proposta por Maeterlink, num texto de 1896, intitulado *Le Tragique quotidien*:

Dei por mim a acreditar que um velho, sentado na sua poltrona, limitado a esperar sob uma lâmpada, escutando, sem saber, todas as leis eternas reinantes em torno da sua casa, interpretando, sem compreender, o que há no silêncio das portas e das janelas ou na vozinha da lâmpada (...) dei por mim a acreditar que esse velho imóvel levava, na realidade, uma vida mais profunda, mais humana e mais geral do que o amante que estrangula a sua amada, o capitão que obtém uma vitória ou o “esposo que vinga a sua honra”¹⁰⁹.

O que aqui se poderá jogar, porém, não é uma questão de influências artísticas, mas a conformação de um regime lexical e conceptual particular, que compreende Epstein e Maeterlink. No centro deste universo percebe-se toda a lógica de um regime da arte. Uma lógica que se distancia do modelo representativo das acções encadeadas e dos códigos expressivos, apropriados aos temas e às situações, em favor de uma potência originária da arte. Na verdade, trata-se de um regime que ultrapassa largamente o perímetro das obras de Epstein e Maeterlink, o cinema e o teatro, para se expandir a todos os domínios da expressão artística e do pensamento.

A arte da era estética pretende identificar o seu poder incondicionado com o seu contrário: a passividade do ser sem razão, a poeira das partículas elementares, o surgimento originário das coisas. Flaubert sonhava, como se sabe, com uma obra sem tema nem matéria, que não assentasse em nada além do “estilo” do escritor. Mas esse estilo soberano, expressão pura da vontade da arte, só podia realizar-se no seu contrário: a obra franqueada de qualquer vestígio da intervenção do escritor, apresentando a indiferença dos flutuantes grãos de poeira e a passividade das coisas sem vontade nem significado.¹¹⁰

Gilles Deleuze, designadamente, parece retomar o problema nos dois livros que dedicou ao cinema, a partir da análise de algumas das mais relevantes cinematografias do século XX. A necessidade de regressar ao quotidiano, ao ínfimo intervalo escavado no seio da lógica representativa, para aí reencontrar situações ópticas e sonoras puras, tal como vimos em Epstein e Maeterlink, parece percorrer, na análise deleuziana, o cinema de Yasujiro Ozu:

A obra toma uma forma balada, viagem de comboio, de táxi, excursão de auto-carro, trajecto de bicicleta ou a pé: ida e volta dos avós da província até Tóquio, as últimas férias de uma filha com a mãe, a escapatória de um idoso... Mas o objectivo é a banalidade quo-

109 Maeterlink citado por Jacques Rancière, in *ibid.* p. 17.

110 *Ibid.* p. 20.

tidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. (...) Ozu modifica o sentido do processo, que se manifesta agora pela ausência de intriga. A imagem-acção desaparece em benefício da imagem puramente visual daquilo que é uma personagem, e da imagem sonora daquilo que ela diz, natureza e conversa completamente banais constituindo o essencial do argumento.¹¹¹

O ensaísta norte-americano Donald Ritchie, num sentido complementar a estas observações, escreveu que *no momento de atacar a escrita do argumento, forte no repertório de temas, Ozu interrogava-se raramente acerca de que história se iria tratar. Interrogava-se antes acerca de que pessoas ia ser povoado o filme¹¹²*. Estamos, pois, no âmago de um regime artístico e cinematográfico específico, que parece encontrar o seu traço genealógico na *tragédia em suspenso* de Epstein. Os corpos e as figuras que percorrem o cinema de Ozu parecem, nesse sentido, estar disponíveis como pura *presença*, puros blocos de perceptos e afectos, sensações e instintos, uma realidade nua, dir-se-ia, ornada com o novo esplendor do insignificante¹¹³.

Deleuze, num estudo consagrado a Francis Bacon, e a propósito do problema da figuração na pintura, ou mais exactamente, no âmbito de uma pintura que rejeita o acto pictural segundo os imperativos de uma história que houvesse de ser contada, próxima, portanto, e neste sentido, do cinema de Ozu, reequaciona, aprofundando, o problema, propondo dois modos/modalidades de desfigurar o espaço representativo, de ultrapassar o ilustrativo: ou em direção à forma abstracta; ou em direção à Figura. Na pintura, Bacon, tal como Cézanne antes dele, oferece uma designação simples a esta via da Figura: a sensação. Dir-se-ia que a Figura é a forma sensível na sua relação com a sensação; age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é carne. Inversamente, a Forma abstracta dirige-se ao cérebro, mais aproximado ao osso. Considere-se, para um conceito de sensação, o argumento de Deleuze:

A sensação é o contrário do fácil e do já pronto, do cliché, mas também do “sensacional”, do espontâneo, etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face virada para o objecto (o “facto”, o lugar, o acontecimento). Ou, dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-no-mundo(...).¹¹⁴

111 DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. p. 27.

112 Donald Ritchie citado por Gilles Deleuze, in *Ibid.* p. 27.

113 O cineasta franco-alemão Jean-Marie Straub (n.1933) parece debater-se, precisamente, com esta ideia de *insignificante*. Note-se o comentário seguinte: *Penso que devemos fazer filmes sem nenhuma significação, pois do contrário só se faz porcaria (...)* um filme, digamos um filme que eu não vi, como *Z*, por exemplo, estou convencido de que é um filme que significa alguma coisa e por este motivo só pode ser uma porcaria, porque conforta as pessoas nos seus clichés. É preciso que um filme destrua a cada minuto, a cada segundo, aquilo que dizia no minuto precedente, porque estamos a sufocar sob os clichés e é preciso ajudar as pessoas a destruí-los. Neste sentido, o último plano de *Othon* não significa nada, é o que espero. Jean-Marie Straub in, RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. Lisboa: cinemateca Portuguesa Museus de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X. p. 82.

114 DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9. p. 79

Deste modo, simultaneamente, eu devenho na sensação e algo acontece pela sensação, uma espécie de submersão homeostática de uma coisa noutra coisa, o domínio de uma sobre a outra em conflito fluido. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e que a recebe, simultaneamente sujeito e objecto.

A lição de Cézanne é a seguinte: não é no jogo “livre” ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação; pelo contrário ela está no corpo, ainda que seja no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo (...) A sensação é o que é pintado. O que está pintado dentro do quadro é o corpo, não na medida em que é representado como objecto, mas na medida em que é pintado experienciando uma determinada sensação (aquilo a que D. H. Lawrence chamava “a maçanidade da maçã”).¹¹⁵

A forma na sua relação com a sensação (Figura) é, então, o contrário da forma na sua relação com um objecto que ela supostamente representa. Adoptando uma expressão de Paul Valéry, dir-se-ia, desenvolvendo, que a sensação é o que se *transmite directamente*¹¹⁶, ou, rigorosamente, é o teatro de uma metamorfose, de uma *crueidade*, diria Artaud, do corpo (sobre o corpo) atravessando ordens de variação sensível. Tratar-se-ia, então, de desvelar uma força, um agente de deformações do corpo¹¹⁷, de uma sua dilatação, curvatura, etc. Eis, pois, em Bacon, o que faz imagem, o que acontece, o que tem lugar, nos limites de uma obra que se esforça por conjurar toda a lógica representativa, o desvio de uma história a explicitar. Não se trata, contudo, de uma ordem pictural de tendência abstratizante, ou até conceptual. Objectivamente, alguma coisa é figurada, apesar de tudo. Por exemplo, um papa que grita¹¹⁸. Porém, essa figuração secundária, se assim a podemos designar, repousa sobre a neutralização de toda a figuração primária. Bacon nunca deixou de querer eliminar o “sensacional”, ou seja, a figuração primária daquilo que pro-

115 Ibid. pp. 80, 81.

Também por isto pôde Jean-Marie Straub afirmar que: *quando olhas para uma tela de Cézanne (...) vês nesta tela sensações materializadas*. Jean-Marie Straub, in RODRIGUES, António – **Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museus de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X. p. 91.

116 Paul Valéry citado por Gilles Deleuze, in DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon/ Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9. p. 82.

117 Num ensaio intitulado *A Pintura do Corpo* (1994), Álvaro Lapa afirma: *A pintura e todas as outras técnicas de pesquisa e expressão se consomem a partir da glorificação do corpo*. E, mais à frente, em termos que se poderiam afirmar próximos dos de Bacon, o autor fala-nos de um corpo real, físico, vulnerável no funcionamento dos seus órgãos: *que é o corpo? 2 vias: perguntá-lo à pintura, à poética, à música, ao cinema (...) A imagem mental do corpo é, que eu saiba, que o meu corpo se lembre 1) um esqueleto muito vulnerável, por pouco utilizado, referido a um fígado muito precário, viscera mole e espessa, tenebrosa; 2) uma orelha, a esquerda, contendo o mundo percepcionável, o possível, e indo em tamanho, em intensidade, até incluir o coração (esquerdo); 3) “eu-próprio” enquanto o corpo-meu, com um círculo umbilical, cujo cordão, muito fino, cresce como raiz “para o lado de dentro”, as órbitas do meu corpo, capaz de apenas olhar mais naquilo que aparece no aro dessa órbitas; 4) uma carne móvel, sujeita a visões, enrolada pelo esperma à terra móvel da carne de outrem; 5) um silêncio intemporalizável; 6) uma cabeça em corpo apropriado (mas de forma indiferente) em que decorrem visões (as mesma do corpo orgástico de 4) como “sequência” ou como slides, imagem momentânea*. Álvaro Lapa citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – **Álvaro Lapa/ Voz das Pedras**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 224

118 *Estudo a Partir do Retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez*, 1953.

voca uma sensação violenta¹¹⁹. É este o sentido da fórmula *pintar o grito, mais do que horror*¹²⁰. Assim, as forças que engendram o grito não se confundem com o espectáculo visível/audível diante do qual se grita. A violência que poderá existir em Bacon, não se relaciona com a violência do representado, mas com a violência da sensação agindo directamente sobre o sistema nervoso: *tudo se passa como em Artaud: a crueldade não é aquilo que se acredita, e depende cada vez menos daquilo que é representado*¹²¹. Efectivamente, Bacon e Artaud nunca estiveram tão próximos. Se, a título de exemplo, colocarmos o problema em termos de movimento, ou mais rigorosamente, em termos de uma hipótese motriz, face à pintura de Bacon, percebemos que não é exactamente o movimento que lhe interessa, ou, pelo, menos, tal como é decomposto pelo cubismo, ou pelo *Nu Descendo Escada (1912)*, de Marcel Duchamp. O movimento, em Bacon, é um movimento no mesmo lugar, um espasmo, por vezes, dando testemunha de um problema bem diferente, que se poderia postular no âmbito de um *atletismo afectivo*, à maneira de Artaud, ou ainda, em termos baconianos, de acordo com *a acção de forças invisíveis sobre o corpo*¹²².

No âmbito de uma análise de teor fenomenológico, poder-se-ia falar, neste aspecto, de níveis (ou domínios) intensivos da sensação remetendo para os diferentes órgãos dos sentidos. *Entre uma cor, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “pathico” (não representativo) da sensação*¹²³. Tratar-se-ia, deste modo, de uma lógica dos sentidos, não racional, não cerebral, uma unidade rítmica, intensa, dos sentidos, do que se sente e do é sentido, uma lógica da sensação.

Tudo isto, por outro lado, ainda que diga respeito a um problema propriamente pictórico, o problema da figuração na pintura, conforma um regime est-ético de algum modo permeável a uma transposição para o universo do cinema. De facto, o problema da sensação, ou mais rigorosamente, o problema de pintar a sensação, em Bacon, parece poder ser reequacionado

119 Poder-se-ia, por exemplo, desdobrar a natureza de tal estratégia, em Bacon, em termos de um isolamento da *Figura*, ou ainda, em termos de uma exclusão do espectáculo e até do espectador. É algo deste género que parece observar-se nos seus estudos para *Corrida de Touros*, 1969. Numa primeira versão a grande superfície lisa comporta ainda um painel aberto no qual nos apercebemos de uma multidão que observa, por outro lado, numa segunda versão, Bacon parece progredir no sentido de um isolamento/focagem das duas Figuras do touro e do toureiro, desaparecendo a faixa cor de malva que ligava os espectadores àquilo que ainda era espectáculo. Poder-se-ia, num certo sentido, aproximar o quadro de Bacon, no que este conserva de espessura ética e artista, a um plano do filme *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet, em que o autor enquadra, precisamente, um touro e um toureiro na arena, remetendo para as franjas do fora de campo, a presença informulada de um espectador possível, de um espectáculo possível. Filme disponível em: [n.d], & Jean-Daniel Pollet [n.d.] *Méditerranée/Bassae/L'Ordre*. Montreuil: p.o.m. films.

120 DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9. p. 85. A este respeito, Deleuze acrescenta ainda, mais à frente: *Não se trata de uma frase feita quando Bacon afirma que é cerebralmente pessimista, mas nervosamente optimista, de um optimismo que crê apenas na vida. (...) A fórmula adequada a Bacon seria: figurativamente pessimista, mas figuradamente optimista?* Ibid. p. 92.

121 Ibid. p. 86. Recordemos, neste aspecto a invectiva do próprio Antonin Artaud: *Com a mania que todos temos de tudo amesquinhar, mal eu proferir a palavra “crueldade”, logo todos suporão que com essa palavra significo “sangue”*. ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8. p. 87.

122 Ibid. p. 90. Wittgenstein, designadamente, parece direccionar o âmbito das suas reflexões filosóficas neste sentido quando pergunta: *ao falar-se interiormente os músculos da laringe são inervados?*, ou ainda, *o que acontece fisiologicamente durante o cálculo mental?* Wittgenstein citado por Gonçalo M. Tavares, in TAVARES, Gonçalo M. – *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4. p. 446.

123 Ibidem.

na órbita das relações entre cinema e sensação¹²⁴. Jean Epstein, designadamente, no quadro da sua produção teórica, parece confrontar-se com o problema. Neste sentido, o investigador norte-americano Christophe Wall-Romana propõe uma aproximação crítica à obra de Epstein no âmbito de um cinema corpóreo, ou ainda, em termos de uma visão corpórea do cinema:

*I will argue that Epstei's cinematic vision is corporeal (...) because cinema's mode of vision and spectatorship is tightly intertwined for Epstein with bodily affects and non-visual sensations, especially what he calls "coenaesthesia", the inner sensations that the body has of itself.*¹²⁵

Mais à frente, no mesmo ensaio, servindo-se das palavras do próprio autor, Wall-Romana acrescenta:

*The inconstancy and fuzziness of lived time are due to the fact that the ego's duration is perceived by a complex, obtuse, imprecise inner sense: coenaesthesia. It constitutes the general feeling of living, in wich a host of indistinct sensations coalesce and fuse, collected by the very imperfectly conscious sensibility of our viscera. A primitive, fetal, and very much animal sensibility.*¹²⁶

De facto, Epstein parece colocar-se, face às possibilidades do cinema, em termos não muito distantes dos que Francis Bacon viria mais tarde a formular, como vimos, no que relativo ao acto pictórico, ou melhor, no que relativo ao perímetro específico do seu projecto pictural, no que este conserva de tessitura ética e artística, enquanto lógica da sensação. Por outro lado, o espaço restrito de tal lógica (ou regime), não racional, visando o sistema nervoso, parece poder relacionar-se com o postulado que Antonin Artaud, nos seus comentários sobre cinema, havia proposto, anos antes: *atingir directamente o sistema nervoso, sem passar pela mediação de uma intriga conduzida por personagens que exprimam sentimentos*¹²⁷.

Ora, reconsiderando o objecto principal deste estudo, o filme-documentário *A Palavra*, tratar-se-ia, à luz da paisagem referencial que fomos cartografando, de impedir, antes de mais, que o dispositivo cinematográfico assentasse, face aos corpos e figuras que percorrem o filme, na exploração de um tema: o autismo, a família, o casamento, etc. Inversamente, o filme parece pretender habitar os interstícios de um repertório temático, escavar o espaço das suas imagens nos intervalos de uma intriga rarefeita, ou ainda, como vimos em Ozu, na banalidade quo-

124 Tarkovsky, designadamente, e numa acepção não totalmente convergente com a que aqui se explicita, tentou uma aproximação neste sentido, tomando por Figura aquilo que exprime o "típico", o único, uma singularidade pura da "matéria" cinematográfica. Consulte-se, a este respeito, DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. p. 63.

125 Christophe Wall-Romana, in KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. – *Jean Epstei/ Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: S. Keller & J.N Paul – Amsterdam University Press, 2012. ISBN 978-90-8964-292-9. p. 52.

126 Jean Epstein citado por Christophe Wall-Romana, in Ibid. p. 52.

127 RANCIÈRE, Jacques – *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu negro, 2014. ISBN p. 46.



figura 7. *A Flor do Equinócio* (Yasujiro Ozu, 1958)

tidiana¹²⁸. Face à questão autismo, a título de exemplo, e recuperando a figura de Tiago, tratar-se-ia, como ponto de partida, de procurar negar o papel cristalizador de um sujeito constituído de modo estável e auto-reiterado, segundo um determinado quadro clínico de referência, para, inversamente, aceitar as múltiplas formas de transformação (deformação, expansão, contração...) que a sensação desencadeia. Dir-se-ia que o corpo, fixado na assunção sensível de estados intensivos por que passa, nos gestos e atitudes do seu *atletismo afectivo*, é o agente de uma desfiguração do espaço representativo, a potência de desligação por excelência dos códigos expressivos de uma acção dramática, de uma história a contar. A intensidade de um estado do corpo é, aqui, o elemento (a *Figura*, em termos baconianos) fundacional de uma imagem, de um plano, de um espaço-tempo circunstancialmente definido, ou ainda, a condição de facto (ou endocondição) de tal projecto, enquanto possibilidade de cinema. Assim, do que o filme poderá viver (ou dar a ver) é da conservação dessa espécie de potência vital que atravessa o corpo, uma

128 Poder-se-ia, neste aspecto, aproximar o nosso argumento das seguintes observações do cineasta italiano Michaelangelo Antonioni (1912-2007): *Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois. (...) A narrativa só pode ser lida em filigrana, através das imagens que são consequências e já não acto.* Michaelangelo Antonioni citado por Gilles Deleuze, in Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. p.20.

espécie de devir que se conserva e que sobrevive a quem o experimenta, constituindo o essencial da imagem fílmica. Nesse sentido, e deslocando do seu contexto original um comentário de Deleuze sobre a obra de Franz Kafka, poder-se-ia, finalmente, aventar que:

*As imagens formam exclusivamente uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que se podem percorrer num sentido ou noutro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir.*¹²⁹

Efectivamente, a fórmula deleuziana de um *circuito de intensidades* parece-nos, aqui, paradigmática. O que poderá estar em jogo, neste particular, é uma autonomia da imagem cinematográfica, subtraindo-se à narração/diegese tradicional ao procurar despromover todas as formas convencionadas da relação entre situação narrativa e expressão emocional, para libertar puras potencialidades intensivas carregadas pelos rostos e pelos gestos. Dir-se-ia, neste sentido, que uma autonomia da imagem se confunde, aqui, com a conformação, se assim o podemos afirmar, de um espaço literal, puramente óptico e sonoro, mas também epidérmico, ou ainda, de um espaço háptico. De resto, a ideia de uma vocação háptica da imagem cinematográfica, arrisca-se a desempenhar, a este respeito, um papel decisivo, pelo que nos deve merecer uma análise mais aturada. Começemos por recorrer, numa perspectiva historiográfica, ao comentário do professor e investigador português Paulo Viveiros:

*Há duas grandes abordagens do cinema: uma instrumental, que faz do cinema um meio para atingir um determinado objectivo, e outra que tem a ver com mediação, isto é, onde o cinema é um puro meio para se pensar a si próprio.*¹³⁰

Dir-se-ia, em traços bastante gerais, que a primeira destas abordagens se gerou em torno do desenvolvimento da indústria, a partir da optimização dos processos de fabrico e de uma especialização das funções que cada elemento exerce no seio da equipa de produção. Esta vertente atingiu o seu apogeu no cinema clássico americano, progredindo, de um ponto de vista genealógico, a partir das descobertas de D. W Griffith no que relativo à escala dos planos, movimentos de câmara ou técnicas de *raccord*, tal como a uma sistematização de um código narrativo/regulativo preciso, linear, inspirado na literatura, na tragédia clássica e na pintura narrativa do Renascimento, tendo como objectivo, na análise de Viveiros, *prender o espectador ao ecrã*¹³¹. Por outro lado, no espaço de uma outra abordagem, dir-se-ia que é possível pensar o cinema a partir, designadamente, da sua matéria prima: as imagens. Aqui, poder-se-iam fazer desfilar algumas iconografias, de Yasujiro Ozu a Pedro Costa, de Chris Marker a Jean-Luc Godard ou

129 DELEUZE, Gilles – *Kafka/ Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0793-4. p. 47.

130 Paulo Viveiros, in OLIVEIRA, Luís Miguel – *Godard/ 1985 1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1999. ISBN 972-619-176-9. p. 89.

131 Ibid. p. 91.

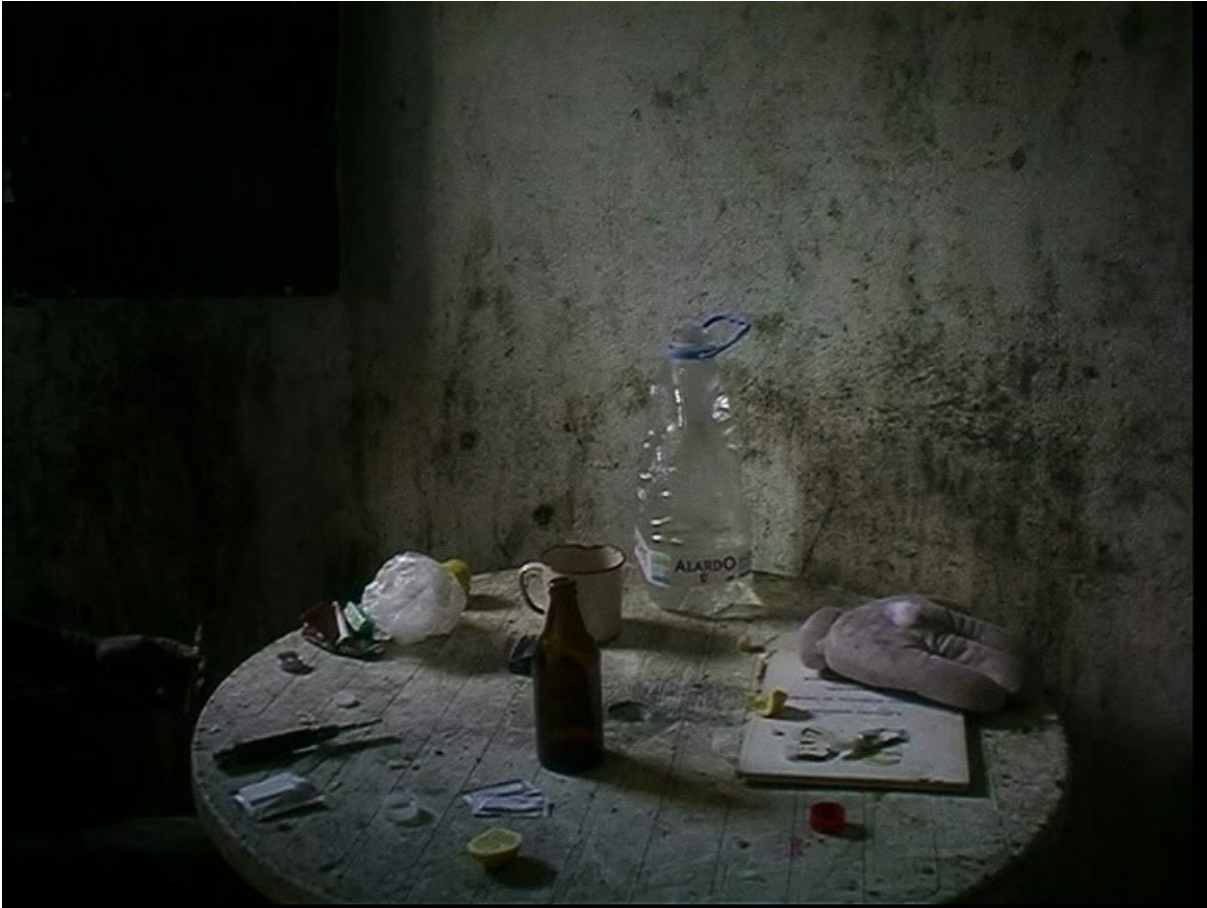


figura 8. *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000)

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, que se inscrevem, de diferentes modos, neste registo, através de duas questões essenciais: a tactualidade da imagem, isto é, a sua vocação háptica, e a montagem. Ambas as questões se mesclam e se confundem:

É devido à intensidade interna das imagens, que já não tem por objectivo a representação do mundo à maneira da perspectiva renascentista, que a montagem nasce de forma orgânica, isto é, como condição de possibilidade do cinema, a partir do momento em que são as imagens a desencadear a montagem e não a necessidade de contar uma história linear.¹³²

Estamos, de um ponto de vista do estatuto da imagem, ou melhor, das suas propriedades, no âmago de um processo histórico que se relaciona com uma perda de profundidade óptica, que teve início no baixo-relevo da arte egípcia, renasceu com Manet e com o impressionismo por acção da cor em oposição ao desenho, após o interregno renascentista, para se prolongar com o cubismo, em favor de uma espécie de achatamento da profundidade, que opera não tanto para

132 Ibid. p. 93.

tornar possível a distinção de formas quando para discernir texturas. Assim, e no caso específico da pintura, a imagem parece readquirir proporcionalmente em qualidade de superfície aquilo que perdeu em profundidade. Poder-se-ia, neste particular, estabelecer um paralelo dentro da história da imagem em movimento, designadamente, a partir do surgimento do vídeo:

A tecnologia vídeo veio acentuar a precariedade da visão e a crise da representação formulada pelo cubismo. O vídeo fomentou a colagem através das incrustações de imagens provenientes de várias origens na mesma imagem, numa espécie de mosaico, contribuindo para uma fragmentação do real. (...) Por outro lado, o vídeo é também uma tecnologia pictórica que permite uma utilização da cor mais variada do que o suporte em película permitia. E nessa linha, ela representa para a imagem em movimento o mesmo que o óleo e o acrílico tiveram na pintura. O vídeo veio permitir a todos aqueles que, situados nas margens da indústria, pudessem voltar a pensar o cinema através dele.¹³³

A análise de Viveiros parece traçar um espaço cinematográfico em que se poderia discernir, desde logo, o filme *Histoire(s) du Cinéma* (1989-98), de Jean-Luc Godard. Todavia, não parece tratar-se de um modelo formal que importe resgatar, a esse título, no âmbito de uma análise do filme documentário *A Palavra*. Ora, em que sentido, então, se poderia falar de uma vocação háptica das imagens que o filme propõe? Dir-se-ia que a visualidade háptica se relaciona, aqui, com uma reconfiguração do olhar, com um desejo de *presença*, ou, mais completamente, com uma busca de restabelecer um contacto sensível com os corpos, os objectos e com as imagens em si mesmas. Nessa perspectiva, a visualidade háptica define um determinado tipo de experiência que se distancia dos domínios da representação e do simbólico, em favor de uma experiência física, concreta, materialmente definida, dos sujeitos e objectos que percorrem o filme. Configura-se, deste modo, um espaço que se poderia designar de literal¹³⁴, não metafórico, um espaço de superfície(s)¹³⁵, corpos, objectos, cores, texturas, campos de forças, permitindo o máximo de diferença enquanto diferença de intensidade. Vimos, a propósito do cinema de Ozu, como as suas imagens se constroem sob uma determinada hapticidade, uma nudez (ou crueza) fundamental, no que relativo aos corpos e figuras que nelas se dispõem. Dir-se-ia, em termos deleuzianos, que a imagem de Ozu não se prolonga em acção, nem é induzida por uma acção, *faz apreender*¹³⁶. Neste particular, parece oportuno reintroduzir na nossa análise a obra de Pedro

133 Ibid. p. 105.

134 Neste aspecto, e a propósito das imagens do filme *Ana* (1984), a co-autora Margarida Cordeiro propõe a seguinte leitura: *as cenas valem pelo que valem. (...) Penso que mostramos imagens literais, imagens de uma visão imediata e suficiente. Depois, o espectador dá o que tiver dentro de si.* Margarida Cordeiro citada por Yann Lardeau, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. pp. 241 e 243.

135 Somos tentados a alargar a discussão introduzindo, numa lógica não muito distinta da que aqui se considera, a ideia de uma “profundidade da superfície”, de acordo com o seguinte comentário de Álvaro Lapa: *não é evidente, talvez não seja verdade que o profundo seja mais válido que o superficial. É o Deleuze que põe a hipótese – a profundidade da superfície.* LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1163-9. p. 156.

136 DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 32.

Costa. Um comentário de Paulo Spaziani, a propósito de *No Quarto da Vanda*, do autor português, poderá lançar, neste sentido, algumas pistas:

A garrafa de plástico no centro da mesa redonda, arranhada na penumbra, atentamente inconsciente de o estar a ser; para que as raras luminescências do beco, oportunamente invisível, façam vibrar deliciosamente a água, passando de través por uma enorme e inútil janela aberta. (...) Tudo é.¹³⁷

O sopro da pensamento de Kafka parece percorrer estas imagens, figurando o espaço em que se joga um elementar materialismo cinematográfico: “*Agarrar o mundo*” em vez de *lhe extrair impressões, trabalhar nos objectos, nas pessoas e nos acontecimentos, no próprio real e não nas impressões*¹³⁸. Nada, de facto, em Pedro Costa, parece representar uma função, um agenciamento dramático, *tudo é*, subsistindo apenas, no limite, *uma despreocupação radical, uma ausência de projecto que devolve, dialeticamente, a vida a uma mera imanência estética*¹³⁹.

De um determinado ponto de vista, está em causa, designadamente, uma experiência cinematográfica que procura reconfigurar a recepção estética, ou, rigorosamente, distanciar-se de uma produção filmica que se apresenta ante o espectador em termos meramente retinianos, por assim o afirmar. Dir-se-ia, neste aspecto, que se propõe ao espectador um outro tipo de experiência, que não se atém, exclusivamente, a uma solicitação da sua visão/auscultação (ou atenção cerebral), mas que o procura envolver fisicamente, ao nível de todos os órgãos dos sentidos. Num comentário a propósito do cinema de Chantal Akerman, a ensaísta norte-americana Irma Klein parece aproximar-se do nosso argumento:

I remember what one woman in the audience said at a conference on Chantal Akerman in New York. She said that Akerman’s cinema reminds us that we exist. That exactly how she described what she experienced during and after Akerman’s long take. It is an interesting formulation, since it suggests that up to that point we did not remember it. That is, in more

137 Paulo Spaziani, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 188.

138 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *Kafka/ Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. O próprio Pedro Costa, a propósito da materialidade do seu cinema, afirmou, em conversa com o escultor Rui Chafes: *Não é fácil chegar a essa materialidade de que fala o Rui. Ou seja, fazer com que as coisas, as pessoas, os sítios, as emoções tenham uma existência sensível no ecrã, uma certa conta, peso e medida que vá para além do estereótipo, que as faça ser um pouco mais concretas e inteiras e não apenas sonhos de coisas ou fantasmas de pessoas*. Pedro Costa, in FERNANDES, João – *FORA OUT!/ Pedro Costa/ Rui Chafes*. Porto: Fundação de Serralves, 2007. ISBN 978-972-739-171-4. p. 61.

139 Paulo Spaziani, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 189. Poder-se-ia referir, na mesma linha, o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Serge Daney, designadamente, a propósito de *Dalle Nube Alla Resistenza* (1979), parece discernir, precisamente, a mesma vocação háptica que vimos considerando: *A fabricação do plano straubiano reside totalmente numa prática do enquadramento que quebra o que é longínquo, que ensina a olhar “de perto” (...) É esta recusa de um “arrière-monde”, de um além, de um “arrière plan”, que dá a Dalla Nube Alla Resistenza esta sensualidade imediata, patética, na qual esta lembrança de um mundo no qual estaríamos em casa, em intimidade com as coisas, é confiada aos sentidos que estão mais ligados à periferia dos corpos: ao ouvido, ao tacto. Não ao olhar*. Serge Daney, in RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. LISBOA: cinemateca Portuguesa Museus de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X. p. 129.

*conventional cinema, we almost never reach a state wherein we remembre and sense our physical-concrete existence as viewers, as historical creatures watching a film.*¹⁴⁰

Percebe-se, pois, o que poderá estar em causa neste tipo de proposta, ou ainda, que tipo de focagem aqui se explicita face à ideia de uma visualidade háptica no cinema. Estamos, de certo modo, e recuperando o início deste artigo, no âmago de uma releitura possível da *tragédia em suspenso* de Epstein, procurando revelar a textura íntima das coisas, numa espécie de fio de Ariadne que ligaria o pensamento de Epstein e os cinemas de Ozu, Reis, Cordeiro, Straub, Huillet, Akerman e Costa, definindo a paisagem referencial do objecto fílmico em análise. Por outro lado, a autonomização da imagem cinematográfica, tal como a vimos considerando, obriga-nos a perguntar, face ao filme *A Palavra*, como se conjugam as suas imagens? Como se ligam os seus planos? Se, por um lado, nos preocupamos, até aqui, por tentar desdobrar, nas suas características, a imagem que o filme apresenta, de acordo com a lógica da sensação que lhe subjaz, conformando, se assim o podemos designar, uma consignação existencial do acto cinematográfico¹⁴¹, distante, como vimos, dos imperativos de uma história a haver, podemos, doravante, questionarmo-nos sobre a ideia de montagem que poderá estar em jogo. Começemos por evocar, neste sentido, o argumento do crítico francês de cinema Yann Lardeau a propósito do filme *Ana*, de António Reis e Margarida Cordeiro, cujo alfabeto visual parece representar, aqui, um contexto germinativo, uma pedagogia por inteiro:

*Cada um destes planos constitui uma unidade autónoma, ligando-se aos outros por toda uma rede de correspondências discretas de cores, formas, materiais que, entre os nomes e as imagens, envolve os seres e as coisas numa continuidade ténue de sinais, autêntica alquimia do mundo.*¹⁴²

A ideia de uma imagem enquanto unidade autónoma parece sugerir, desde logo, que a montagem se deva apoiar nas características intrínsecas de cada plano. Efectivamente, trata-se, em *A Palavra*, de um cinema do plano fixo, do plano-sequência, e por conseguinte um cinema do plano e não da sequência: a sua unidade de medida é o plano, não a sequência. Assim, o plano deve ser já uma montagem em potencia, ou ainda, deve condensar um *todo* em potencia. Gilles

140 Irma Klein, in GITAI, Amos – *News From Home*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Köln, 2006. ISBN 3-86560-059-x. p. 357.

Ivone Margulies, num ensaio dedicado ao cinema de Akerman, fala-nos, a este respeito, de uma *consciousness of the corporality of the viewer*, como algo que a cineasta belga teria herdado dos designados minimalistas americanos, como Andy Warhol, Michael Snow, Donald Judd ou Robert Morris: *Instead of an “abstract spectatordom”, minimalism proposes an experience exercised by a subject whose “corporeal density both guaranteed and was made possible by the interconnectedness of all its sensory fields*. MARGULIES, Ivone – *Nothing Happens: Chantal Akerman Hyperrealist Everyday*. North Carolina: Duke University Press, 1996. ISBN 0-8223-1723-0. p.48.

141 Serge Daney, a este propósito, parece oferecer-nos uma fórmula luminosa: *restituir as imagens aos corpos sobre as quais foram tomadas*. Serge Daney citado por Gilles Deleuze, in DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. p. 249.

142 Yann Lardeau, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 234

Deleuze, a propósito das relações entre o “cinema moderno” e a “imagem-tempo”, para nos servirmos da sua terminologia, propõe uma análise que parece convir ao nosso argumento:

Observou-se frequentemente no cinema moderno que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a montagem. Já não há alternativa entre a montagem e o plano (em Welles, Resnais ou Godard). Ora a montagem passa na profundidade da imagem, ora se submete: já não pergunta como é que as imagens se encadeiam mas “o que é que mostra a imagem?”.¹⁴³

A formulação do filósofo francês parece indicar, precisamente, uma autonomia da imagem, desligando-se, pelo *todo* que se esforça por condensar, de uma linha de universo que ligue momentos decisivos, continuidades dramáticas, por assim o afirmar. Dir-se-ia que um plano não é apenas um elo articulável mediante um conjunto possível, horizontal, previamente projectado, uma distribuição filmica de réplicas e agenciamentos necessários à explicitação de uma intriga, de um centro perceptivo formal e linear. Inversamente, cada plano, neste contexto, parece habitar o espaço de uma escrita que se propõe, directamente, como condensação e intensidade, blocos (ou fragmentos) de tempo em estado puro, sensações e instintos, desvelando, a cada momento, a *presença* flagrante e afirmativa de um corpo, um pedaço de carne que vibra, ou uma simples natureza morta, um objecto, um copo, por hipótese, longamente enquadrado, fixando o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos, definindo a verticalidade de um instante infinito. Dir-se-ia, num certo sentido, que cada plano é um *continuum* feito das modificações íntimas de um corpo. Assim, se o plano sequência é a unidade de base dessa construção, é porque é ele quem respeita a natureza da duração vivida, o tempo dos corpos, das suas sensações e misturas, dos seus acidentes como efectuações dos acontecimentos, onde as expectativas se conjugam ou se separam, e onde elas reúnem ou opõe os seres.

Percebe-se, deste modo, que a ideia de montagem que se poderá considerar, aqui, não remete para uma modelação rítmica das etapas pelas quais os indivíduos atingem os seus fins,

143 DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. p. 62. Jacques Rancière parece posicionar-se em termos bastante próximos dos de Deleuze quando escreve, a propósito do cinema de Béla Tarr: *se a montagem, enquanto atividade separada, tem tão pouca importância nos seus filmes, é porque ocorre no seio da sequência, que não pára de variar em si mesma: num só take, a câmara passa de um grande plano sobre uma salamandra ou um ventilador para a complexidade das interações no salão de uma taberna; sobe de uma mão até um rosto antes de abandonar de seguida para alargar o enquadramento ou para passar em revista outros corpos. Passa por zonas de escuridão antes de iluminar outros corpos apanhados agora numa nova escala (...)* E ainda, mais à frente, num comentário que parece convir especialmente ao filme documentário *A Palavra*, o autor escreve: *A sequência pode absorver na sua continuidade tanto o fora de campo como o contracampo. Nada de passar de um plano para outro, de modo a ir do emissor de uma palavra até ao seu destinatário.* RANCIÈRE, Jacques – *Béla Tarr/ O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. ISBN 978-989-8327-30-7. Poder-se-á, ainda, a este respeito referir o exemplo luminoso do cinema de João César Monteiro, tal como considerado na análise de Sidónio de Freitas Branco Paes: *Na senda dos cineastas já citados, a montagem que pratica é menos entre planos do que dentro do plano, se possível plano-sequência, em regra com a câmara fixa e sem fundidos. A imagem impera, fascinante, enquadrada, alumiada e composta que é um regalo vê-la, com essa “felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas (...) intensa, atenta e acesa (como Sophia de Mello breyner diz da pintura de Amadeo, no documentário que ele dela fez).* Sidónio de Freitas Branco Paes, in NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN 972-619-224-2. p. 40.



figura 9. *Ana* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1982)

nem intervém como unidade soberana que restitua, finalmente, uma presença directa/indirecta do tempo, ou ainda, como corte racional que visasse esculpir o tempo de um plano, de um acontecimento. O tempo parece escoar-se em cada uma das imagens, habitando-as, definindo-lhes a substância, pelo que a montagem deverá responder a outro tipo de finalidade, ou ainda, buscar outro tipo de relações, um outro regime de continuidades, equivalências, analogias. Evoquemos, neste particular, a análise de António Reis, a propósito de *Ana*, em conversa com crítico francês Yann Lardeux:

Não há continuidade de uma cena para a outra, não há uma acção plenamente desenvolvida. São, antes, fragmentos, momentos. Ao mesmo tempo, cada uma delas é completa, inteira. (...) Não há psicologia no filme. Não há simbolismo. Tudo o que aparece no enquadramento forma uma textura. Se considerarmos que há narrativa quando há uma história entre pessoas, então o nosso filme não é narrativo. (...) Na realidade o filme só conta coisas sucintas. Neste sentido, as cores, as árvores, a luz, o tempo do filme, a sua duração, são elementos tão narrativos como os que as pessoas fazem, as suas atitudes.¹⁴⁴

144 António Reis citado por Yann Lardeau, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 243.

A este respeito, Margarida Cordeiro, co-autora do filme, acrescenta, mais à frente: *há continuidades, há várias continuidades que o António já referiu, das formas, das cores, dos tecidos*¹⁴⁵. Estamos, pois, ao nível de uma ideia de cinema (e de montagem) particular, que parece distanciar-se de uma narrativa clássica. As imagens de António Reis e Margarida Cordeiro não se entrelaçam linearmente, não se produzem linearmente. Antes, sobrepõe-se, engendrando um sistema de continuidades, de deslocamentos¹⁴⁶, ou, mais exactamente, um regime de correspondências entre sons, cores, gestos, como possibilidade (*alquímica*) de cinema, como referia Lardeau. Poder-se-ia falar, neste sentido, de um jogo rítmico entre esses elementos expressivos, ou ainda, que a coexistência desses elementos no plano formam o ritmo. Mas como compreender o código, se assim o podemos afirmar, desta sintaxe, desta montagem? Para o compreender, talvez fosse preciso, aqui, apelar a camadas muito mais profundas das intensidades que atravessam os espaços, os corpos e os espíritos que percorrem o cinema de António Reis e Margarida Cordeiro. Ainda assim, parece oportuno recuperar, deslocando-a do seu contexto, a seguinte argumentação de José Gil:

*Os ritmos de afecto interferem com os ritmos perceptivos e com os ritmos vitais. As sensações sentem-se como imagens e movem-se como pensamentos. Uma claridade azul escoia-se e associa-se a uma certa expansão do espaço, um fragmento de ruído a uma viscosidade no chão. Estamos ao nível daquilo que certos psicólogos (como Daniel Stern) chamam de “transformações amodais”. Joga-se a este nível o que há de mais primitivo na vida psíquica e corporal do indivíduo. Não existe semiótica nem retórica para o descrever e fixar-lhe os mecanismos.*¹⁴⁷

Tratar-se-ia, então, de estabelecer relações de associação para a qual não há regra universal. O que ligaria um elemento a outro, um plano a outro, seria um ritmo, ou ainda, uma força de afecto. Dir-se-ia que os planos se ligam afectivamente, que se alude afectivamente. Devemos precisar, no entanto, que o conceito de afecto, na acepção particular que parece estar em jogo, está aquém das “paixões” de um sujeito. Dir-se-ia que são afectos de sensações, de intensidades, aquém da esfera da afectação consciente, da emoção clara e distinta, implicando uma linha única de pulsação de ritmos que atravessam afectos, sensações, movimentos corporais vitais:

Há equivalências, analogias, uma progressão até (...) o fogo vermelho que vemos dentro da casa, vemo-lo depois declinar, em pimentos, uma grande mancha na paisagem, nos morangos que os aldeões comem à saída da igreja, nos lençóis cheios de sangue. Há uma progressão

145 Margarida Cordeiro citada por Yann Lardeau, in *Ibidem*.

146 Talvez não estejamos longe, neste aspecto, de um determinada consignação ética (e estética) que se poderia discutir, de certo modo, a partir da célebre fórmula de Jean-Arthur Rimbaud: *Le monde n’a pas d’âge. L’humanité se déplace, simplement*. RIMBAUD, Jean – *Iluminações/ Uma Cerveja no Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-0242-2. p. 164.

147 GIL, José – *A Alusão Rítmica*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2005. [n.d.] p.15.

*muito precisa das cores, principalmente do vermelho.*¹⁴⁸

Percebe-se, pois, nas palavras de Lardeau, que tipo de progressão afectiva parece postular-se no cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, ou ainda, qual o espaço operativo da sua montagem. Trata-se, de certo modo, de uma vida de ritmos (ou intensidades) originais, constantemente vivida pelas crianças. Neste aspecto, António Reis é lapidar: *Parece-me que este tipo de sensibilidade é mais típico de uma criança do que de um adulto*. Por outro lado, a ausência de uma continuidade formal, por assim o afirmar, de um plano para o outro, significa, entre outras coisas, que circulamos num espaço cinematográfico que assenta num recurso de estilo fundamental: a elipse. Carl Dreyer, em *Gertrud*¹⁴⁹, de 1964, parece ter dado ao cinema algo que os cineastas franceses Jacques Rivette (n.1928) ou André Téchiné (n.1943) aplaudiram: corpos que desaparecem no corte, que vivem e morrem de plano para plano, prosseguindo uma estranha semivida nos interstícios das bobinas, das sequências, dos planos, e até dos fotogramas. Dir-se-ia que algo da mesma estirpe parece passar-se no cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, não necessariamente idêntico, mas análogo, da mesma natureza (ou estranheza) enigmática e insondável. Recordemos, a este respeito, as palavras de Serge Daney:

*Já não são muitos, talvez, os filmes que nos dão vontade de murmurar, encantados, “onde estou eu?”. Menos por medo de estarmos perdidos, confusos, do que por reencontrarmos a emoção de quem está a dormir que, quando acorda, já não sabe de que plano está a sair, em que plano “cama” repousou, para que mundo é que está a acordar.*¹⁵⁰

As figuras que percorrem o cinema de Reis e Cordeiro parecem estar, pois, sujeitas a durações e elipses, intervalos que medeiam a irrupção sensível de um corpo no instante infinito de um plano. Poder-se-ia falar, a este respeito, da vida interior de um filme. Efectivamente, onde estaremos, de um plano para o outro? No mesmo local? À mesma luz? Na mesma estação? Cinematograficamente, e em termos especificamente deleuzianos, poder-se-ia dizer que estamos num espaço de falsos *racords*, de uma montagem *cut*¹⁵¹. Mas uma formulação dessa natureza, a este respeito, será suficiente? *Era preciso*, afirma Reis, *encontrar uma espécie de montagem real, relacionando todas as dimensões: afectivas, cromáticas, temporais, espaciais, etc*. Dir-se-ia que podemos encontrar, de um ponto de vista formal/clássico, cenas plenamente desenvolvidas, ou uma continuidade de acções que parecem transitar, pontualmente, entre planos, mas que um cesura, uma elipse, finalmente, aparece para relançar os dados dos persona-

148 Yann Lardeau, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital europeia da cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 237

149 Filme disponível em: [n.d.], & Carl Dreyer. 2009. *Gertrude*. Lisboa: Costa do Castelo.

150 Serge Daney, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 228.

151 Conceitos expandidos em: DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096. pp. 11 a 40

gens, do filme e, no limite, do cinema e do próprio real. Daney fala-nos, neste sentido, *de uma ruptura com uma concepção linear, gradualista da perda (da vista ou da memória) em benefício de uma concepção dinâmica, heterogénea, material*¹⁵². Algo nos está irremediavelmente vedado, tudo que passa pelas franjas do off parece susceptível de se tornar outro, dir-se-ia que o corte parece conservar um segredo, como que lembrando a velha fórmula de Ozu: *esconde aquilo que o espectador mais quer ver*¹⁵³. De um plano para o outro as mesmas figuras humanas regressam, de facto, mas sob que forma é que o fazem? O que terá acontecido no intervalo habitado de acidentes omitidos? Com António Reis e Margarida Cordeiro não poderemos, neste particular, senão tactear no escuro.

Concretizando: dir-se-ia estar em causa todo um conceito de cinema (e de montagem), disponível, de certo modo, para abandonar os constrangimentos formais/narrativos que afastem as suas imagens do duplo acto do puro gesto e da pura visibilidade. Poder-se-ia falar, como vimos, de um processo de libertação das imagens, funcionando, estas, como fragmentos de uma escrita que parece propor-se, de facto, como condensação e intensidade. Porém, é no momento em que a montagem filmica tem lugar, como lógica interna de um conjunto de imagens-fragmento, se assim o podemos afirmar, que uma *lógica da sensação*, como núcleo mais íntimo da imagem, parece conviver com uma *lógica da intensidade*, como engrenagem (ou regime articulativo) das imagens de um filme. E é nesse sentido que se poderá propor, efectivamente, a ordem filmica como um circuito de estados-imagens intensivos progredindo e contaminando-se afectivamente.

152 Serge Daney, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital europeia da cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 79.

153 Yasujiro Ozu citado por Andy Rector, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 206. Pedro Costa, designadamente, parece consubstanciar a sua prática artista na mesma formulação/abordagem cinematográfica. Consulte-se, neste sentido, o seminário que o autor leccionou em Tóquio, intitulado, *A closed door that leaves us guessing*, disponível em: www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. De resto, sabemos que o Pedro Costa foi aluno de António Reis na escola de cinema de Lisboa, de quem se reclama, não raro, discípulo.

II. METODOLOGIAS

investigação

Uma vez eleito o autismo¹⁵⁴ como espaço temático que importaria explorar, com especial focagem na idade infantil, a título de investigação cinematográfica, optou-se, inicialmente, por desenvolver uma abordagem (ou reconhecimento) de natureza empírica ou, mais exactamente, por promover um conjunto de percursos entre instituições especializadas, que, de certo modo, permitissem um contacto humano efectivo com o problema. Nesse sentido, cumpriu-se um itinerário possível entre vários núcleos da Associação Portuguesa para as Perturbações do Desenvolvimento e Autismo do Norte (APPDA/Norte), designadamente no Porto, mas também em Braga, Famalicão, Vila Real ou Alfandega da Fé, tal como de outras instituições atinentes ao problema, compreendendo, aproximadamente, um período de três meses, entre Maio e Agosto de 2013. Dir-se-ia, neste particular, que a flagrante diversidade geográfica e existencial de cada um destes contextos, desdobrados em devir histórico-social do problema, se assim o podemos designar, permitiu que se começasse a construir um arquivo de fragmentos videográficos/fotográficos de crianças, familiares, médicos e auxiliares no seu específico contexto de trabalho, tal como uma rede de contactos e testemunhos privilegiada. Assim, foi possível estruturar uma base de informação concreta, circunstancialmente definida, feita de entrevistas, conversas, lugares e encontros, em que se pôde, finalmente, consubstanciar uma determinada proposta filmica.

Dir-se-ia que uma abordagem desta natureza, no espaço restrito das suas motivações, se relaciona com um imperativo de vontade (e de inteligência), que se poderia postular em termos de uma necessidade elementar de promover um contacto directo com indivíduos que se enquadrassem no espectro do problema. A este respeito, nunca pareceu ajustado, de facto, definir um itinerário de incidência puramente conceptual, ou, rigorosamente, nunca interessou prometer a questão à dependência de uma entidade abstracta e inexpressiva, de uma categoria de pensamento, definidora, de um ponto de vista cinematográfico, de um espaço de pseudo-problemas que enfeudariam o cinema (e um determinado indivíduo, por hipótese) em princípios imutáveis e num conhecimento formal da verdade do autismo como instancia mística e auto-legitimadora. Numa palavra, dir-se-ia que nunca se formulou a questão “o que é o autismo?”, ou, mais exactamente, nunca interessou situar o problema neste ou naquele horizonte formal, comportamental, conteudístico, etc. Inversamente, poder-se-ia referir, neste sentido, uma espécie de concessão de títulos de nobreza à orientação “pática” de um sujeito, de um corpo determinado. Assim, a pergunta que parece jogar-se, desde sempre, relaciona-se com o “como” de um indivíduo particular, ou ainda, com o seu modo de funcionamento. Poder-se-ia circunscrever, assim, a partir

154 Evita-se, por preferência, discorrer a propósito das motivações que poderão ter conduzido a uma temática desta natureza. Talvez fosse necessário, a este respeito, recorrer a uma análise muito profunda de uma determinada experiência de vida, de um determinado posicionamento face ao mundo, para que se pudesse desvelar uma opção nesse sentido. Dir-se-ia, de passagem, que a ideia de um percurso nesta direcção se relaciona, na pessoa do realizador do projecto e autor deste estudo, com um determinado esgotamento pressentido da palavra, do discurso, dos gestos e atitudes confeccionados pelo hábito social, ou ainda, com uma vontade de renascer noutra local, a outra luz, com outras pessoas, indiferentes, num certo sentido, e por razões várias, a qualquer deferência (ou excrescência) parasitária, de ordem social.

de um determinado distanciamento querido (e mantido) face a uma matriz doxológica e homogeneizante, a índole da abordagem adoptada.

Efectivamente, o que se pôde constatar de modo mais evidente, em todo este processo de partilhas e encontros, tem que ver com a singularidade radical de cada um destes indivíduos, elaborando-se, renovadamente, como uma espécie de inventividade sensível e anárquica, tão intensa quanto instável, iminente física, visceral, próxima de tudo aquilo que no mundo é especificamente material. O que pareceu estar em causa, objectivamente, poderá relacionar-se, a uma determinada luz, com uma simples conjunção coordenativa: *e*. Assim, poder-se-ia dizer, que o autismo não é isto ou aquilo. No limite, é sempre isto, *e* aquilo, *e* aquilo, *e* aquilo, numa desmultiplicação plurívoca de naturezas e sensibilidades que se poderia prolongar *ad infinitum*. Deste modo, não surpreende, por outro lado, que a maioria das referências bibliográficas que se poderão encontrar acedendo a um simples motor de busca de uma biblioteca, atinentes à questão autismo, não obstante, por exemplo, uma ou outra tentativa de abordagem psicanalítica, pouco pudessem indicar/discorrer a respeito da origem/natureza do problema, remetendo, insistentemente, para questões de formação medico-parental de teor *behaviorista*, no âmbito daquilo que o sistema médico e de ensino designa de necessidades educativas especiais. Isto é, a maioria da produção teórica à volta do autismo, postula-se no âmbito de uma convivência com o problema, permanecendo, este, de certo modo, indecomponível e enigmático.

Assim, por outro lado, não pareceu oportuno promover uma determinada focagem que asentasse nas possibilidades de uma convivência com o problema no âmbito de uma qualquer instituição especializada, não obstante o papel decisivo que o contacto com essas entidades pôde representar durante todo o nosso processo de investigação. Poder-se-ia, nesse particular, quer pela grande dimensão dos espaços em questão, quer pelas dezenas de crianças que os habitam, resvalar para a construção de uma atmosfera dessingularizante, por assim o afirmar, no nível dos “autistas em geral”, espectros de um qualquer problema inescrutável e transcendente. Sentiu-se, a esse respeito, a necessidade de adoptar uma estratégia fílmica que permitisse concentrar a atenção e o olhar numa direcção específica, num espaço concentracionário, onde se pudesse observar um indivíduo, um corpo determinado, circunscrito ao seu mais elementar contexto relacional e quotidiano. Uma casa, uma família, por hipótese, o ambiente (a ecologia) que o integra e o constitui. Deste modo, seleccionou-se três famílias, uma no Porto, a partir da Associação de Pais e Encarregados de Educação de Alunos com Perturbação do Espectro do Autismo (APPE-Porto), outra em Braga, no âmbito da APPDA-Braga, e uma outra em Alfundega da Fé, ao abrigo da Escola de Pais.NEE, todas elas distintas, nos elementos que as integram e na tessitura existencial de que são portadoras, mas que pensamos puderem corresponder, de algum modo, ao projecto pretendido. Finalmente, foi no Porto, e com a família de Tiago, que se decidiu desenvolver o trabalho.

Se se pretendesse decompor as motivações que sustentaram uma opção nesse sentido, talvez se pudesse fazer desfilhar um cortejo de lugares comuns do documentário, por assim o afirmar, como a empatia, a título de exemplo, que, embora possa representar factos e aproximações

reais, parece sempre demasiado redutora para enquadrar, na verdade, as relações que se estabelecem entre quem filma e quem se deixa filmar. António Reis, neste particular, afirmava: *devo dizer que nunca filmámos um camponês, uma criança ou um velho sem primeiro nos tornarmos amigos*¹⁵⁵. Poder-se-á, talvez, buscar aí, nessa palavra, amizade, uma formulação (ou textura) mais condizente com a natureza dos encontros produzidos. Efectivamente, a produção cinematográfica, o período de rodagem, propriamente, veio depois, meses mais tarde, dos primeiros e sucessivos encontros, no quadro de um (re)conhecimento mútuo das intenções e naturezas de quem filma e de quem se deixou, finalmente, filmar. Dir-se-ia que se abdicou, de certo modo, de um período de rodagens mais longo, em benefício de uma pré-produção alargada, em que se puderam estabelecer e apertar os nós de um regime de abertura e de confiança, sem o qual não é possível, como recordava Reis, começar a pensar imagens, destinos, numa palavra, a pensar cinema. Foi necessário viver certas coisas, almoços, aniversários, sessões de terapia, silêncios, acompanhar a *mise-en-scène* do lugar, os tempos e os modos de uma família, de cada um dos seus elementos, na diversidade sensível que lhes cabe e lhes define a substância. Foi necessário perceber como se deslocam no espaço, como veem e se apropriam do mundo, como reagem à luz, ao vento, à nossa própria presença, tal como a uma câmara de vídeo, a um tripé, ao estímulo do “aparelho cinema”, lentamente introduzido, peça a peça, zona a zona, sem pedir demais, sem interferir demasiado. Assim, quase que poderíamos dizer, retomando as palavras de António Reis, que *quando começamos a filmar, a câmara já era uma espécie de animalzinho, um brinquedo ou um apetrecho de cozinha que não metia medo nenhum*¹⁵⁶.

Dir-se-ia, recuperando, concretamente, a figura de Tiago, que a individualidade radical e irreductível dos estados porque passa, é (ou foi), desde o primeiro contacto, de molde a desarticular qualquer tipo de preconceções que se pudesse alimentar a respeito do autismo. Revendo retrospectivamente alguns dos mais comuns imperativos de princípio que parecem circular, socialmente, a propósito do problema, dir-se-ia que Tiago não é um génio nem um alienado, independentemente da aceção em que se queira considerar os conceitos, tal como o seu modo de funcionamento parece fragmentar, desde logo, a noção de estereotipia comportamental, isto é, o ponto preciso em que parecem articular-se as discussões à volta do autismo. Na verdade, pôde-se apenas excluir hipóteses, traçar linhas de fuga, através do cinema, face a figurações que se produzissem no âmbito de uma perniciosa identificação do autismo com os clichés que, com maior ou menor rigor científico, lhe procuram esquadriñar a natureza. Não sabemos, nem importaria saber, quem é Tiago. Do que sabemos é do traço visível que ele pôde riscar na nossa sensibilidade.

155 António Reis, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 90.

156 Ibidem.

Neste particular, poder-se-ia referir, ainda, que os restantes elementos da equipa foram progressivamente apresentados à família pelo realizador do projecto (e autor deste estudo) ao longo do processo de *reperage*. Primeiro o responsável pela operação de câmara, Ismael Afonso, depois o diretor de som, Pedro Santos, passo a passo, primeiro individualmente, depois em conjunto. Tal como, mais tarde, a meio do período de rodagens, quando foi necessário substituir o responsável pela imagem, adoptamos, face ao novo elemento, Adriana Melo, a mesma estratégia. Antes de precipitar um determinado percurso cinematográfico, era necessário fundar determinados laços, determinadas aproximações que devem preceder o cinema, propriamente, tal como permanecer, por hipótese, depois da última imagem.

E que a partir dessa espécie de cicatriz, como marca exibida do momento em que começamos a partilhar o mesmo espaço vital, se pôde começar a pensar um percurso possível, uma aproximação possível, no que esta conservou, designadamente, de investigação prática e teórica.

Sabia-se, de antemão, pelo contacto de longa data com as obras e biografias de autores como Antonin Artaud, Vincent Van Gogh (1853-1890), Robert Walser (1878-1956) ou Gerard de Nerval (1808-1855), tal como, de outro modo, com as figuras menos reconhecidas, esquecidas, de certa maneira, de Vanda Duarte ou Ventura, nos filmes de Pedro Costa, Raimondakis, no filme de Jean-Daniel Pollet, Herman Slobbe, no filme de Johan van der Keuken, ou Jaime, no filme de António Reis¹⁵⁷, o quanto nos apressamos, muitas vezes, no quadro da nossa relação com o outro, a reenviar a diferença, a não conformidade face aos lugares comuns do comportamento societário, se assim o podemos designar, para o limbo da patologia, da loucura, da alienação ou da delinquência. Deste modo, era preciso distanciarmo-nos de abordagens e formulações que precipitassem um determinado contexto existencial no abismo da unidimensionalidade das generalizações, do consenso e das abstrações do comércio social, ou, mais rigorosamente, era preciso reconsiderar um conjunto de indivíduos, no quadro específico da sua unicidade. Assim, pôde-se encontrar nas teses do filósofo alemão Max Stirner, desenvolvidas na sua obra *O Único e Sua Propriedade*¹⁵⁸, tal como, de outro modo, nas obras completas de Antonin Artaud, e no exemplo que a sua própria vida poderá constituir nesse sentido, a sugestão de uma atitude, de uma ética da existência, ou ainda, a consignação acabada, cristalina, de uma postura moral face ao outro (e a nós mesmos) que reconfigurasse o indivíduo no âmbito da sua singularidade sensível, flagrante e afirmativa. Tratar-se-ia, então, de desvelar, na história do cinema, uma paisagem genealógica/referencial, em que se pudesse perscrutar e redescobrir essa mesma ética relacional. Neste particular, porém, um esquema histórico parece relativizar demasiado o processo de uma identificação que se desejaria total. Quando se ousa aproximar a natureza desta proposta de uma qualquer disciplina anterior, isto é, de outras realizações plásticas constituídas, e ainda que tal possa suscitar uma ou outra relação imprevista, o que parece estar em causa tem que ver com uma identificação de indivíduos. Assim, dir-se-ia que nunca interessou balcanizar este estudo, proceder por categorizações de práticas artísticas que importasse resgatar a esse título. Dir-se-ia, neste sentido, não sabermos exactamente o que se poderá jogar quando se discute o cinema em termos de correntes ou tendências, no nível de uma etiquetagem de práticas artísticas. Poder-se-iam, a esse propósito, recordar inúmeros rótulos correspondentes a outros tantos equívocos históricos, desde cinema *experimental*, a *marginal* ou *miserabilista*, apenas para citar alguns, onde muitas vezes cabem, abusivamente, um conjunto interminável (e indeterminável) de indivíduos apenas a custo aproximáveis, e arbitrariamente despojados da autonomia artística e existencial dos seus projectos.

O que aqui poderá estar em causa, por outro lado, não deve confundir-se com um discurso

157 A propósito dos autores, filmes e personagens em causa poder-se-á consultar o subcapítulo “o único” do primeiro capítulo deste ensaio, pp. 23 a 36.

158 Ibid. pp. 23 a 36.

apologético de um eventual relativismo particularista, segundo o qual uma obra, qualquer que seja, tornada possível no âmbito de uma suposta subjectividade idiossincrática e evanescente do artista, não se disponibiliza senão como uma espécie de privacidade incomunicante, aurática e incapaz, por hipótese, de sofrer qualquer tipo de análise ou aproximação crítica. Afastamos, evidentemente, de posições dessa natureza. O que aqui se pretende, apenas, é dar conta de um sistema de afinidades, intensidades e repercussões entre indivíduos, mais do que entre correntes, géneros ou tendências cinematográficas. Assim, dir-se-ia que o método de investigação que aqui se explicita pôde assentar, também, num processo de reflexão/identificação com determinados “casos”, determinados autores, como que lembrando, a cada momento, a lição de Jean-Marie Straub:

Vi alguns filmes de Lang e três ou quatro de Mizoguchi e alguns filmes de Renoir que me influenciaram pelo menos tanto quanto Bresson, diga-se de passagem, e alguma coisa de Eisenstein e penso que é tudo. Mas é o suficiente. Não é importante conhecê-los todos, é importante conhecer muito bem a alguns. Não é necessário conhecer tudo o que há no museu, apenas algumas pinturas. No meu caso, por exemplo, conheço muito bem três pinturas de Cézanne. Não ganhei nada em ir todo o tempo ao museu e sim em reflectir concretamente sobre um corpo de trabalho.¹⁵⁹

Deste modo, quando aqui se refere Pedro Costa, Jean-Daniel Pollet, Johan van der Keuken, António Reis ou Margarida Cordeiro, para nos atermos aos “casos” a que mais vezes se recorreu ao longo deste ensaio, não se pretende, evidentemente, cobrir o campo dos possíveis das suas obras, mas relançar, a uma outra luz, determinados aspectos, abrir passagens possíveis entre práticas e corpos de trabalho determinados, cuja coerência interna, intransigentemente forjada, de diferentes modos, no âmbito de uma relação moral com os seus personagens, com o *outro*, pôde percorrer, em continuidade e intenção, a proposta filmica que finalmente se apresentou, desde as primeiras *reperáges* até à montagem final. Face a uma processo metodológico desta natureza, isto é, face à constituição de um tal regime de referencialidade, se assim o podemos designar, trata-se de um contexto com o qual não nos desejamos relacionar por “continuísmo”¹⁶⁰, quer pela diversidade formal e conteudística desses autores, quer por não se tratar de dar continuidade a um qualquer projecto abstracto, inexistente, mas de *reter o lucro*¹⁶¹, na expressão de Jean-Arthur Rimbaud retomada por Henry Miller, isto é, de estimular energias próprias,

159 Jean-Marie Straub, in RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X. p. 78.

160 Andy Rector parece dar conta, face à obra de Pedro Costa, de um problema semelhante. Note-se o comentário seguinte: *Se Costa é um respeitoso filho do cinema, e de todos os que o construíram (do esforço deles), é justo que se esclareça que não o é no sentido de uma criação cine-frankensteiniana – já não faz filmes cosidos com bocados de cinefilia*. Andy Rector, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 210.

161 Henry Miller citado por António Rodrigues, in RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4. p. 64.

percorrendo, redescobrimo e enfatizando diferentes dimensionamentos de um universo possível de afinidades entre atitudes individuais, únicas, exemplares, que parecem dar conta, desde logo, e a vários níveis, como se depreende de tudo quanto ficou escrito, até aqui, neste estudo, do postulado de Álvaro Lapa referido na introdução: *uma obra é um procedimento imaginário, imaginado, que explicita tecnicamente uma função ética*¹⁶².

162 Álvaro Lapa – Uma obra é um procedimento imaginário. *Confidências para o Exílio*. Porto: [n.d]. [n.d], 1994. pp. 19 – 28.

produção

A extensão do período de investigação/pré-produção para o filme documentário *A Palavra*, se compreendido entre o primeiro contacto com a família de Tiago e o início, propriamente, do processo de rodagem do exercício, percorre cerca de quatro meses, entre finais de Agosto e princípios de Dezembro de 2013. Aí se procuraram forjar, efectivamente, os elos de uma proximidade possível, que assentasse na transparência de intenções e expectativas, ou, mais exactamente, numa espécie de ajustamento tensivo entre uma determinada idiossincrasia criativa e esse espaço movente de corpos, hábitos, iterações, essa linha (linhas..) de variação contínua que representa a realidade daquela família. Dir-se-ia, neste particular, que nos propusemos, desde o início, nos seguintes termos: não estamos aqui, na verdade, para fazer um filme exclusivamente sobre Tiago, muito menos sobre o autismo, ainda que essa circunstância possa, em algum momento, atravessar a matéria fílmica, mas talvez não estejamos, tão pouco, interessados em contar uma história, estamos aqui para vos conhecer, apenas, para falar sobre a Idalina, o Vitor Hugo, uma vizinha que passe, por hipótese, para resgatar, talvez, o espaço informulado das vossas pequenas agruras quotidianas, das vossas infra-histórias, e para vos devolver, utopicamente, uma imagem, um espaço de afirmação, que será sempre, ainda assim, o resultado possível, de dois modos de estar e de sentir, o vosso e o meu. Tiago, na verdade, faz parte de um universo, de uma determinada conformação espacial, sensível, que o representa, que o constitui, mas que o ultrapassa, nas múltiplas projecções que cada uma das vossas sensibilidades desencadeia. Tudo, com efeito, é importante, e, nessa medida, não se deseja promover uma distribuição hierárquica, de princípio, entre personagens, entre elementos de uma ordem fílmica a haver, em função de uma história, de um tema, etc. Naturalmente, a afirmação funcional da vossa natureza suporá diferentes distribuições fílmicas, isto é, uma figura como a de Tiago, por exemplo, transporta consigo uma determinada visibilidade ostensiva, uma determinada potencia de afirmação sensível que o diferencia de outros, e que o coloca, insistentemente, no ponto preciso a partir do qual vocês organizam a vossa vida. É evidente que o filme será sensível a isso mesmo. Por outro lado, se optamos por explorar, unicamente, o espaço da vossa casa, isso implica que o filme se situe, particularmente, na órbita das relações entre o Tiago e a Idalina, uma vez que são os elementos da família que mais tempo habitam a casa, mantendo uma relação de grande proximidade. Trata-se, no entanto, de uma condição de facto do vosso quotidiano, de uma montagem (ou limite) que define o vosso pequeno ecossistema, e é isso que nós pretendemos respeitar.

Poder-se-iam descrever assim, os traços muito gerais dos pressupostos em que se pôde fundar uma determinada relação/cumplicidade, tal como um espaço de experimentação cinematográfica onde a actuação se centrou na visibilidade/transparência de expectativas, no que estas possam conservar de substância ideológica, ética e plástica. Por outro lado, quando se iniciou o período de rodagem, propriamente, estavam disponíveis dois instrumentos fundamentais: um guião, indicativo dos blocos de realidade que importaria abordar, isto é, o que pretendíamos que acontecesse num determinado momento, num determinado local, a uma determinada luz, mas

não como é que esse algo aconteceria, quais os gestos produzidos, ou o “como” das palavras ditas, dos silêncios guardados; e um estudo bastante detalhado no que relativo, designadamente, às características do espaço: divisões, zonas de passagem, zonas mortas, distâncias, dimensões, pontos de luz e de sombra, tonalidades, temperaturas, mobiliário, matérias, etc. Poder-se-ia dizer, neste aspecto, que um tal procedimento se insere num conjunto de estratégias estipulativas de qualquer prática cinematográfica (de índole documental ou não), porém, aqui, parece relacionar-se com algo que se poderia postular em termos de uma procura do lugar exacto, do ponto preciso, único, em que se poderia habitar o espaço, olhar os corpos e os objectos nas suas deslocações, e que parece aproximar, de certo modo, este trajeto, de uma actividade de acupuncturação. Não obstante algum eventual exagero retórico, trata-se de uma formulação que parece ajustar-se às características de um espaço relativamente curto, de dois quartos, uma sala, uma cozinha, uma dispensa, um pequeno escritório e um corredor, todos bastante reduzidos, comprimidos, repletos de mobílias, brinquedos, roupas, tecidos, e com imensos ângulos verticais e horizontais, portas e janelas. Não havia, com efeito, margem espacial (ou moral) para se perseguir múltiplas perspectivas, miragens estéticas, muito menos movimentos de câmara, *travellings*, por hipótese, sem esbarrar com a natureza do espaço, acautelando as posições de uma equipa constituída por três elementos, realização, imagem e som, respectivamente, ou sem impedir que a vida se exercesse com um mínimo de normalidade entre os elementos da família. Dever-se-ia, então, encontrar esse ponto único de junção entre as mais elementares dimensões de um enquadramento, distância, altura, largura, ângulo e profundidade, atendendo, naturalmente, a uma determinada intenção formal, mas também, e sobretudo, às condições do espaço, ao posicionamento de cada um dos membros da equipa e ao metabolismo da família.

Dir-se-ia, desenvolvendo, que, num primeiro momento, era preciso perceber/receber os ritmos da casa, as suas pausas, os seus silêncios, perceber a que horas poderíamos chegar, a que horas seria oportuno partir. Procurou-se, a esse respeito, em estreita colaboração com a família, sobretudo com Idalina, gestora, por assim o afirmar, do quotidiano daquela casa, estabelecer horários de trabalho bastante rígidos, alinhados, de certo modo, pelos de qualquer officio, compreendendo, aproximadamente, oito, nove horas de actividade, seis dias por semana, com pausas regulares para almoço e jantar (se aplicável)¹⁶³, não obstante toda uma miríade de imprevistos que nos obrigavam, esporadicamente, a alargar (ou encurtar) o período de trabalho. Efectivamente, chegávamos por volta das oito horas da manhã, no momento exacto em que a família despertava, se preparava para a escola, para o trabalho. Poder-se-ia falar de um regime de grande liberdade/proximidade entre todos. Foi-nos cedido o espaço do escritório para servir de arrecadação, depósito da pouca aparelhagem técnica de que éramos portadores, uma câmara,

163 Seria oportuno, neste particular, recordar as palavras do cineasta italiano Roberto Rossellini, de quem pudemos reter, de certo modo, uma lógica processual desta natureza: *para fazer um filme basta desenhar uma grelha e assinalar a alimentação, os hábitos de vestuário, todas as coisas da vida corrente, ou ainda, é bom comer a horas certas, fazer as pausas sempre na mesma altura e sobretudo comer sempre a mesma coisa*. Roberto Rossellini citado por Pedro Costa, in COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy – *Um Melro Dourado/ Um Ramo de Flores/ Uma Colher de Prata/ No Quarto da Vanda/ Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6. p. 99.

um pequeno ecrã externo, um kit portátil de luz, dois espelhos, dois reflectores de esferovite, alguns microfones, vários tripés, mas tudo distribuído por malas bastante pesadas, volumosas, que empilhávamos junto a uma parede de forma a ocupar o menor espaço possível. Iniciávamos sistematicamente o dia de trabalho do mesmo modo, preparávamos o material, percorríamos os espaços, redefiníamos a sua organização, e circunscrevíamos o plano de rodagem de acordo, quer com a disponibilidade de cada um dos elementos da família, quer com as condições atmosféricas, isto é, a luz disponível em cada uma das divisões, uma vez que se decidiu filmar, maioritariamente, com luz natural, ou, mais exactamente, face a um apartamento rés-do-chão, cercado por prédios, aproveitar os pequenos esgares, as pontualíssimas irrupções que a luz do sol, por hipótese, nos oferecia, servindo um certa vontade de obscurecer, de concentrar o olhar. Sabíamos, por exemplo, que Vitor Hugo tem um horário escolar com maior incidência da parte da tarde, pelo que guardávamos as manhãs para trabalhar com ele, Tiago, inversamente, estava disponível apenas durante a tarde, Idalina, por outro lado, estava sistematicamente presente, desde que respeitássemos, todas as quartas-feiras, as duas horas que ela dedicava, de manhã, a aulas de ginástica, e Vitor, finalmente, só estava disponível de manhã, muito cedo, antes de partir para o trabalho, ou à noite, no final do expediente. Assim, estávamos, na verdade, sempre ocupados, havia sempre alguém em casa, um corpo e uma natureza a quem nos dedicamos. Se se pretendesse filmar determinadas cenas de conjunto, a título de exemplo, dever-se-ia esperar pelo fim-de-semana, ou, por hipótese, pelas férias escolares. De resto, tratou-se de uma situação prevista, à priori, pelos mapas de rodagem que se foram construindo, particularmente susceptíveis aos períodos de férias escolares, entre Dezembro/Janeiro, durante a época de natal, em fevereiro, durante o carnaval, e em Abril/Maio, durante as férias da páscoa, perfazendo cerca de quarenta dias de rodagem. Por outro lado, dever-se-iam destacar inúmeros problemas que impediam, pontualmente, um determinado regime de trabalho, e que dizem respeito, quer às limitações de um filme produzido no âmbito de uma lógica académica, isto é, de acordo, a título de exemplo, com uma determinada disponibilidade restritiva do material emprestado pela universidade, quer por motivos que se relacionam com a imprevisibilidade fundamental da realidade, qualquer que seja. Surgiram, de facto, múltiplas questões que nos obrigavam, justificadamente, a suspender as filmagens por dias, ou semanas, e que se relacionam, por hipótese, com uma espécie de indisposição anímica de alguém, menos propenso, portanto, a um processo de filmagens, ou com a doença de um membro da família, ou com as obras na cozinha, em determinado momento, e com todo um conjunto de imponderáveis que é necessário integrar, promovendo uma determinada flexibilização do aparelho cinema, que deve procurar, no âmbito preciso em que se esforça por conviver com o espaço vital de uma família, estar disponível para voltar mais tarde, a outra hora, a outra luz.

Dir-se-ia, face às estratégias e procedimentos que fomos referindo, que elas dimanam de uma elementar necessidade em transmitir uma mensagem simples, que se poderia definir em termos de visibilidade do trabalho cinematográfico. Era preciso dar a ver, concretamente, que, para nós, o cinema não se relaciona, apenas, com uma prática de criação puramente estética,

com uma inventividade artística, mais ou menos ociosa, privilegiada, mais ou menos erudita, mas também com um trabalho específico, árduo, por vezes, que responde a questões iminente-mente práticas, exigentes, como a manutenção do material, a mensuração de distâncias focais, a previsão das flutuações lumínicas, a busca obstinada pelas coordenadas precisas em que um tripé poderá assentar para que seja possível, a partir daí, construir um enquadramento, ponderar o que estará dentro e fora do plano, o ambiente sonoro que importará resgatar, enfim, todo um conjunto de procedimentos muito concretos, que definem a especificidade de um trabalho, de um *métier*, que só muito mais tarde, quando de si restar apenas uma imagem, um determinado testemunho do seu percurso, se poderá (ou não) relacionar com poesia.

António Reis, designadamente, parece estar próximo de uma abordagem desta natureza, quando, a propósito da método que privilegiou durante o processo de rodagens do filme *Trás-os-Montes* (x), afirma:

Eles viam, pelo trabalho que fazíamos, que também nós eramos “camponeses do cinema” porque, por vezes, tínhamos de trabalhar dezasseis, dezoito horas por dia e acho que eles gostavam de nos ver trabalhar. E quando era preciso que eles continuassem a trabalhar connosco, mesmo deixando os animais por alimentar ou as crianças por cuidar, não sentiam isso, acho eu, como uma obrigação. Era admirável¹⁶⁴.

Com efeito, parece tratar-se, neste discurso, de uma conjuntura sensível de algum modo permeável a uma transposição para o universo do filme documentário *A Palavra*. De facto, também aqui se poderá observar o mesmo tipo de regime, de partilha e de compreensão entre o cinema e as figuras que o percorrem.

Dir-se-ia, por outro lado, face às pessoas que se escolheu filmar, que elas não mantinham, antes da nossa presença, qualquer tipo de relação ou interesse particular pelo cinema, e associavam, justificadamente, talvez, o trabalho específico que este traz consigo, às tendências de matriz hollywoodesca, ou ao registo novelístico que a televisão os habituou, como um domínio distante, uma miragem edénica de um mundo de vedetas privilegiadas, que esboçam, pontualmente, um ou outro *i love you* defronte à câmara. Deste modo, foi através do trabalho diário, sistemático, que essa ideia pode, progressivamente, desvanecer-se, ou tornar-se, também ela, outra coisa, outro sistema de trocas, de encontros. Julga-se que foi possível merecer, assim, um certo respeito, um certo apreço pela nossa abordagem. As pessoas sentiram-se revalorizadas na

164 António Reis, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ A Utopia do Real*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 90, 91.

Poder-se-iam referir, na mesma linha, as declarações de Pedro Costa, a respeito do seu método de trabalho em *No quarto da Vanda: A dada altura, eles viram que era de facto trabalho, e já não o circo de Ossos com os camiões e etc. Às vezes, chegava ao mesmo tempo que o homem das batatas, no momento da abertura dos cafés, e começava a fazer o que todas as pessoas fazem: limpar o material, montar o “estaminé”, experimentar um espelho, mudar a posição da câmara, medir uma distância, coisas assim. Queria transmitir uma informação simples: que eu trabalhava mesmo*. Pedro Costa, in COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy – *Um Melro Dourado/ Um Ramo de Flores/ Uma Colher de Prata/ No Quarto da Vanda/ Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6. p. 94.

dignidade de que são portadoras. De resto, verbalizaram-no várias vezes. Deste modo, foi praticável fazer certas coisas, como instalar espelhos no exterior para se conseguir, em períodos de escassez lumínica, uma espécie de luz indirecta, tal como acomodar focos em nesta ou naquela divisão onde a luz natural não chega, ou, de um modo geral, quando as cenas devessem ocorrer de noite, tal como atrasar determinadas tarefas domésticas ou relacionadas com o emprego, porque demoramos mais do que previsto a chegar ao enquadramento, ou porque era necessário repetir seis, sete, oito vezes a mesma *take*. Tudo isto pôde ser recebido com grande abertura por parte de todos. Nunca fomos, na verdade, incompreendidos por perder, por hipótese, uma manhã à procura de um enquadramento, por voltarmos a repetir, meses mais tarde, pela décima segunda vez, um determinado plano. Inversamente, as pessoas percebiam a necessidade de um percurso nesse sentido, isto é, que é essencial conquistar um determinado quadro, uma determinada precisão formal¹⁶⁵, e que isso se relaciona, com uma ética da imagem, ou, mais exactamente, com uma adequação permanente, uma inequívocidade entre os meios e os fins, a forma e o conteúdo¹⁶⁶. Idalina, especialmente, quando não se dispunha diante da câmara, estava sempre muito próxima deste esforço, contribuindo, inclusivamente, conforme as necessidades que fossem surgindo, arrastar um móvel, equilibrar um espelho, um quadro, limpar uma mesa, enrolar um cabo, segurar um reflector, etc.

Poder-se-ia, a propósito de Idalina, abordar um trabalho específico que fomos realizando, conjuntamente, ao longo de toda a rodagem e que se relaciona com a depuração de um determinado tipo de discurso que ela mantinha em relação a Tiago. Encorajada pelos clínicos que acompanham o filho, Idalina dirigia-se-lhe, sistematicamente, na terceira pessoa, no nível de “o que é que o Tiago está a comer?”, ou “o Tiago quer tomar banho?”. O sentido de tal procedimento, tal como nos foi explicado, tem que ver com um esforço permanente de promover o discurso do rapaz, de procurar resgatar-lhe, a cada momento, uma palavra possível. Porém, a fixação de tal facto, poderia contribuir, ou assim se considerou, para um isolamento ostensivo de Tiago no espaço fílmico. Deste modo, procurou-se dissolver progressivamente um posicionamento desta natureza, da parte da mãe, num espaço de interação menos opressivo, menos hierárquico, se assim o podemos designar, entre os elementos da família, à força de pequenas indicações, pequenas sugestões, tal como de repetições permanentes de determinadas cenas em que o problema parecia surgir demasiado evidente.

165 Valerá a pena recordar, nesta aspecto, a célebre fórmula do cineasta francês Robert Bresson: *Sê preciso na forma, mas nem sempre no fundo*. BRESSON, Robert – *Notas sobre o Cinematógrafo*. Lisboa: Elementos Sudoeste. ISBN 972-0-45052-5. p. 112.

166 Andy Rector, a respeito do filme *Juventude em Marcha*, de Pedro Costa, parece postular-se em termos bastante próximos dos que temos vindo a considerar: *A imagem retumbante de Ventura, dos seus filhos e camaradas em Juventude em Marcha resulta nada mais nada menos do que num restituição da monumentalidade do Homem. Esta restituição constrói-se precisamente com todos os meios cinematográficos de que um filme é capaz. É como se tivesse gasto um ano em cada elemento do filme: luz, composição, repêrage, som discurso, escansão, movimento, duração, construção narrativa, gesto épico, etc. Não é Costa que cria a dignidade, ela sempre ali esteve. Contrariamente à crença de muitos cineastas bem-intencionados, o cinema deve concentrar-se nos elementos acima referidos, e talvez usar alguns inéditos, para conseguir aproximar-se dessas lutas*. Andy Rector, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 209.



figura 10. Tiago, *A Palavra* (Diogo Nóbrega, 2014)

A execução das cenas, por outro lado, deve merecer, aqui, uma aproximação mais aturada. Recorreu-se, como referimos, a um guião que se postulava, sobretudo, como indicador de uma determinada ambiência, em termos de luz, de temperatura, de circunstância possível, de sujeitos possíveis, mas bastante flexível, disponível para receber o que pudesse surgir, um esgar imprevisito, um sorriso esquecido, um vizinho que tocasse à campainha, que entrasse, e nos fizesse repensar o plano, o cinema, acolher o acaso, a contingência, e ficar agradecidos, porque poderá ser aí, nos imponderáveis, que o cinema habita¹⁶⁷. Quase todos os planos do filme poderão ser lidos segundo essa lógica. Mencionemos, em todo caso, um imagem que parece dar conta, exemplarmente, do sentido do nosso processo: o plano em que Tiago está sentado na cozinha a comer a sopa (figura 10). Aqui, sabíamos, de facto, de um ponto de vista plástico, o que pretendíamos, onde o rapaz estaria, potencialmente, sob que intensidade lumínica, etc., mas não sabíamos, na verdade, como aconteceria, como é que ele comeria (e se comeria, tão pouco), se olharia para a câmara, se seria demasiado rápido ou lento, que tipo de interacção manteria com a mãe, ou se se acomodaria, como finalmente aconteceu, sobre o tampo da mesa, brincando com a água no copo, sorvendo-a com os dedos, perdendo-se entre os gestos e atitudes do seu *atletismo afectivo*, antes de, já nas franjas do fora de campo, precipitar um escarro na banca.

O guião, com efeito, era reescrito todos os dias, reintegrando certos aspectos, depurando outros: aqui, talvez devêssemos aproximar-nos da acção, promover um pouco mais de luz incidente, ali, um pouco menos de ar no enquadramento, um pouco menos de ruído, ou de discurs-

167 Poder-se-á consultar uma das últimas versões do guião em causa nos anexos deste estudo (p. 121).

so, de palavra. Repetia-se ou considerava-se fechado um determinado plano, com base nestes pequenos detalhes: aproximações, recuos, discurso, ruído, luz, etc. Gravávamos, de um modo geral, *takes* bastante longas, de vinte, trinta minutos, ou até uma, duas horas. Trata-se, num certo sentido, de uma estratégia que visa incomodar pouco, o menos possível, ou, mais rigorosamente, de construir um espaço determinado, uma plasticidade querida, em que um corpo, uma intuição, um temperamento, possa exercer-se como puder, como souber. Não raro, de resto, se isso desbloqueasse um determinado momento, um determinado acanhamento das pessoas, preparávamos o plano e seguíamos para outra divisão, outro espaço, acompanhando o desenvolvimento da “cena” pelo ecrã externo que transportávamos, dando, pontualmente, uma ou outra indicação, corrigindo a incidência da luz, ou um problema técnico que pudesse surgir. Por outro lado, não se interrompia um determinado momento, uma tarefa, um almoço, um banho, a título de exemplo, por se achar ter tocado já, essa espécie de áureo minuto do mundo que se pudesse pretender. A melhor imagem, neste particular, a imagem que parece condensar uma determinada beleza, uma determinada condição existencial, é sempre uma imagem por vir, um minuto que o mundo nos dará ainda, se formos suficientemente pacientes¹⁶⁸, se o soubermos merecer, ainda que a luz se dissipe, finalmente, a vida prossiga noutra espaço, e o cinema tenha que voltar noutra altura.

A origem desses blocos de realidade, por outro lado, ou ainda, o que poderá originar uma determinada imagem, relaciona-se com múltiplas questões, múltiplas afinidades. Por exemplo, no caso de Vitor Hugo, sabia-se que o rapaz alimenta uma certa obsessão pelo reino animal, que tem um conjunto interminável de vídeos, brinquedos e figuras de animais que transporta consigo sistematicamente, e que se relaciona com esses objectos como se de entes vivos se tratasse. Ora, era preciso encontrar a imagem visual/sonora que, face a esse oportunidade temática, se assim o podemos designar, condensasse a beleza e a densidade possível dessa relação. Assim promovemos vários tipos de aproximações, isto é, gravamos várias cenas, ao longo do tempo, que favoreciam, de modos distintos, esse facto, até conquistarmos, finalmente, o plano em que o rapaz está sentado, na borda da cama, sob um determinado claro-escuro, a brincar com os animais. Tratou-se, na verdade, de uma *take* de quase 40 minutos. Acompanhámos o rapaz desde o momento em que ele despertava, de manhã, indicando-lhe apenas o espaço que ele deveria, preferencialmente, ocupar, e que, a certa altura, ele talvez pudesse brincar com os animais. A estas orientações sucederam-se quase trinta minutos de puro silêncio, pura imobilidade do rapaz a que assistimos, pacientes, registando, até que ele decidiu, espontaneamente,

168 Jean-Marie Straub, designadamente, no filme documentário de Pedro Costa *Onde Jaz o Teu Sorriso* (2001), sobre o seu trabalho, parece oferecer-nos, a este respeito, palavras luminosas: *primeiro tem-se a tentação de mostrar uma montanha. (...) Depois, um belo dia, percebemos que o melhor é ver o menos possível. Dá-se uma espécie de redução, é antes uma concentração, que acaba por nos dizer mais. Mas isto não se consegue de um dia para o outro! É preciso tempo e paciência. Depois, até um sorriso se pode transformar num romance.* Francisco Villa-Lobos, & Pedro Costa. 2001. *Onde Jaz o Teu Sorriso?*. Lisboa: Midas filmes.

O escritor norte-americano William Burroughs, próximo deste argumento, definia a figura do escritor nos seguintes termos: *alguém que sabe estar quieto e ver o que tem à sua frente sem se inquietar nem interferir.* William Burroughs citado por Álvaro Lapa, in LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1163-9. p. 62.



figura 11. Vitor Hugo, *A Palavra* (Diogo Nóbrega, 2014)

minutos antes da luz se escapar para sempre, deixando-o na penumbra, agarrar um brinquedo, um animal, e começar a brincar, medindo-lhe a espessura, sentindo-o com os dedos, com o nariz e a boca, ora afastando-o, ora aproximando-o, promovendo múltiplas focagens (figura 11).

Num certo sentido, poder-se-ia falar, aqui, de um “metodologia aproximativa”. A este respeito, um determinado comentário de Johan van der Keuken, parece lançar algumas pistas:

Trata-se aqui de recorrer àquilo a que chamo o “aproximativo”. São verdadeiras encenações mas realizadas de forma aproximativa. São como uma simulação de um filme de ficção pois sente-se muito bem a presença da câmara que dá a origem a uma camada suplementar: estas pessoas estão a representar mas sabemos que representam a sua própria vida e é o relatório documental do modo como lidam com esta situação de ter de representar.¹⁶⁹

Há, efectivamente, a criação de um quadro, o favorecimento de uma determinada postura, a sugestão de uma atitude, uma provocação, talvez, que se poderia postular em termos de uma espontaneidade construída à força de repetições, de relançamentos, de variações discretas, mas é sempre o individuo que está à frente da câmara, ou melhor, a experiência sensível do corpo que o determina, que poderá “fazer imagem”. Enquadramos, compomos o plano, iluminamos, mas o menos possível, para não desnaturar, se assim o podemos dizer. Estamos, na verdade, próximos de um entendimento do cinema documental no âmbito de um regime de coautoria, de

169 Johan van der Keuken, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 113.

sensibilidades partilhadas, forjadas em conjunto, instaladas na distância que separa a construção de sentido, a sugestão referencial, e uma espécie de formas existenciais de heterogéne, linhas de fuga face a qualquer possibilidade prevista pelo guião. O filme pôde construir-se, também, aí, nesse espaço de liberdade absoluta que cada uma das figuras tem, face a um ideal proposto, de recusar, por hipótese, estar quieto, de desafiar o silêncio, o sentido e o cinema, para nos dar outra coisa, uma outra imagem, um outro destino, para afirmar, a cada momento, a sua unicidade radical, inegociável.

Parece pertinente, aqui, evocar o discurso do crítico francês Alain Bergala, a propósito do cinema de Johan van der Keuken, no âmbito de uma análise que parece propor-nos o cinema como “arte da singularidade”:

Para um cineasta que pretende abordar a realidade contando verdadeiramente e antes de mais com os meios do cinema, não é necessário escolher algumas figuras exemplares, ou simplesmente significativas. Uma vez eleita pelo cineasta qualquer figura é significativa e exemplar. Basta filmá-la com verdade, até ao fim, na sua singularidade. Do mesmo modo, van der Keuken recusa-se, ao longo da viagem Norte-Sul, a justificar tematicamente as suas escolhas, a legitimar o seu campo de filmagem. O seu gesto tem, ao mesmo tempo, algo do arbitrário mais soberano e da humildade mais confiante perante o acto de filmagem. Este é devolvido à sua nudez e à sua verdade: não filmar alguém por aquilo que pode representar, pelo valor de troca da sua imagem.¹⁷⁰

Poder-se-ia, a este respeito, resgatar outros exemplos no filme, envolvendo Vitor ou Idalina, designadamente, em que a imagem parece brotar do mesmo tipo de subversão face ao que poderiam ser, de certo modo, os indicadores de um guião. Porém, parece oportuno, concretizando, retomar a figura de Tiago, ou ainda, abordar o processo de filmagens que envolvem, directamente, a sua figura.

Não houve, evidentemente, qualquer tipo de orientação ou sugestão possível relativamente ao rapaz, no sentido de ele adoptar uma determinada postura ou explorar uma determinada atmosfera. Tiago não é, na verdade, a esse nível, minimamente sugestivo. Assim, optou-se por promover um determinado tipo de estratégia, envolvendo toda a família, particularmente Idalina, de modo a que pudéssemos prever, com um mínimo de probabilidade, onde ele poderia estar, que acção poderia desenvolver. Assim, por exemplo, recuperando a cena em que o vemos sentado no puff, acedendo ao leitor portátil de dvd's, organizamos o plano do seguinte modo: preparamos, oportunamente, o enquadramento, de acordo com um conjunto de opções formais pretendidas, e depois pedimos a Idalina que lhe sugerisse ir brincar para o local. Na verdade, era sempre possível que o rapaz não atendesse à solicitação da mãe, ou que não estivesse tempo suficiente no

170 Alain Bergala, in GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS Miguel – *O Olhar de Ulisses/O Homem e a Câmara*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4. p. 205.

mesmo local, de modo a permitir que se fixasse alguma coisa. No caso específico do plano em causa, demoramos uma manhã a conquistar uma determinada imagem. Foram necessárias várias horas para que o rapaz decidisse permanecer mais do que brevíssimos instantes sentado no puff. Curiosamente, foi no momento preciso em que o enquadrámos nessa posição, que obtivemos uma determinada condição lumínica condizente com uma particular intenção/precisão plástica. Noutras circunstâncias, inversamente, o processo alongava-se a tal ponto que, no momento em que conseguíamos enquadrar o rapaz, já não havia qualquer vestígio de luz que nos permitisse erguer uma imagem.

A fixação fílmica de Tiago, na verdade, compreende um conjunto distinto de procedimentos que operaram por aproximações e recuos, afinidades e sensibilidades procuradas, sugeridas. Sabia-se, a título de exemplo, que todos os dias, quando chega da escola, o rapaz instala um computador na mesa de vidro da sala, observando longamente determinados desenhos animados. Ora, no dia preciso em que se decidiu procurar uma imagem a partir dessa realidade, preparando, rigorosamente, o espaço do plano antes do rapaz chegar a casa, ele não manifestou qualquer interesse nesse sentido, procurando outro espaço, outra actividade, outro tipo de experiência. De facto, foi preciso adquirir a consciência precisa de que também se trabalha para perder coisas, tempos, imagens, que é preciso flexibilizar uma determinada lógica processual que se debate com um sujeito real, infinitamente variável, intermitente, que, ora se expõe, ora se retrai, modelado pelas sensações que o percorrem, recusando-se, por hipótese, a ser integrado como agente (ou utensílio) de um discurso global, de uma generalidade normalizadora e identificatória, do poder aglutinador de um plano. Assim o que se poderá filmar vem sempre de uma surpresa irreduzível, de uma liberdade primacial que nenhum escola, nenhuma cultura, nenhuma história pode prever, e que só é possível, tal como aqui se dá a ver, no espaço aberto de uma prática documental que se produz como experiência de relação com a unicidade flagrante, intensa, de um indivíduo. No fim, quando a luz esmaece, quando a imagem já não é possível, quando chegamos ao inevitável momento em que é preciso dizer “acabou!”, regressamos a outras paragens, familiares, conhecidas, ao domínio dos hábitos adquiridos, apenas para nos darmos conta que, também nós, somos já outra coisa, outro código de registo, outro percurso, outro sentido: *contacto com o ser; renascimento de si próprio a esse contacto*¹⁷¹, escreveu Maurice Blanchot.

171 Maurice Blanchot citado por João César Monteiro, in NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 2005. ISBN 972-619-224-2. p. 83.

pós-produção

O período de rodagem, reentendido, objectivamente, no âmbito da matéria filmica registada, do número de horas e de espaço virtual ocupado, acumulado em dois discos rígidos de, aproximadamente, dois *terabytes* de volume cada um, compreende um imenso perímetro cinematográfico, naturalmente devedor das novas possibilidades tecnológicas do cinema digital, e cujas proporções haveria que enfrentar na mesa de montagem. Na verdade, filmamos pouco mais de cinquenta planos, mas cada um se desdobrava em várias *takes*, várias repetições, que se poderiam estender, como referimos anteriormente, durante horas. Assim, o período de montagem começou por responder a um trabalho de revisitação e organização do material registado, compreendendo um espaço de cerca de três semanas, durante o mês de Maio de 2013. Não obstante um esforço diário nesse sentido, durante a rodagem, a partir do qual, designadamente, se orientava a planificação do trabalho, foi preciso regressar, na montagem, face ao material, a uma espécie de ponto zero do qual se deveria partir, doravante, procurando um outro tipo de diálogo com as imagens, segundo um certo distanciamento que uma sala escura pode permitir. Deste modo, começou-se por classificar o material por personagens, por espaços, por “atmosferas”, cores, temperaturas, de modo a tornar tudo acessível, antes de sermos obrigados a interromper o trabalho, durante cerca de um mês, por questões que se relacionam, designadamente, com outro tipo de compromissos para com a universidade.

Regressou-se à mesa de montagem em meados de Junho, permanecendo durante pouco mais de dois meses, e procurando manter, o que nem sempre se verificou, uma lógica processual bastante rígida, compreendendo oito horas de trabalho diário entre as dez e as dezoito. Na verdade, tratou-se de um percurso bastante flutuante em termos de produção efectiva, bastante errático no sentido em que o material se apresentava, simultaneamente, bastante disponível para múltiplas orientações/combinções, tal como encerrado sobre si mesmo, inflexível, de certo modo. Partia-se, na verdade, de uma ideia estrutural de base, que se trazia da rodagem, e que antecipava algumas combinações, determinadas distribuições, certos planos deveriam caber numa primeira parte, outros, inversamente, deveriam coabitar mais próximos de um final, etc. Porém, o processo de montagem parecia resistir a certas projecções, desarticular algumas das fórmulas que se pudesse alimentar. Ora parecia possível sugerir uma determinada associação/progressão entre acções plenamente desenvolvidas, ora se deparava com fragmentos dificilmente articuláveis, dificilmente comunicantes, ou, mais rigorosamente, imagens que evocavam (que exigiam) outro tipo de sequência, face ao que se havia pensado. Progredia-se, com efeito, bastante lentamente, ao ritmo de um, dois cortes por dia. Experimentava-se combinações várias, de cores, formas, gestos, vozes, materiais, tecidos. Era preciso redescobrir uma ideia simples de estrutura, uma harmonia que se acredita existir no material, mas que parecia, de algum modo, escapar-se. De facto, o filme não havia sido pensado para promover uma determinada continuidade, ao nível da cronologia, da acção, do drama, do tema ou da história que, de resto, nunca existiu. Efectivamente, a planificação filmica previa, apenas, uma certa acuidade

uniformizadora de atmosferas em termos de luz, temperaturas, cores, tal como, nos limites do possível, no que relativo ao aspecto dos personagens, nas roupas ou cortes de cabelo que pudessem ostentar, e que se procurou restringir a variabilidade. Dir-se-ia que uma estratégia neste sentido se relaciona, sumariamente, com dois critérios fundamentais: a exploração da imagem como um todo inteligível, uma unidade autónoma; e a assunção do intervalo, da elipse, como figura central, não necessariamente exclusiva, de um determinado tipo de espaço cinematográfico. Neste particular, dir-se-ia que se desejava erguer um certa ordem filmica que subvertesse, por hipótese, a própria percepção que o espectador pudesse ter do decurso do tempo, à força, sobretudo, de falsas concordâncias, falsos *raccords*. Entre cada um dos planos a continuidade, num sentido clássico, poderia hesitar, contradizer-se, tornar-se outra, subtilmente, restabelecer outro tipo de eficácia, menos relacionada com a acção ou com a cronologia, do que com uma determinada força de afecto, como se propôs, anteriormente, neste ensaio¹⁷². A elipse deveria postular-se, num certo sentido, como conservação de um segredo, de um enigma, isto é, poderia propor, a algum título, um desafio ao espectador. Recordemos, neste aspecto, um comentário de Tag Gallagher sobre a montagem nos filmes de Pedro Costa, que parece ajustar-se, num certo sentido, ao nosso argumento:

*Costa tem por hábito ser inteligente, interessante e desafiador – desafiando o espectador a encontrar a ligação entre um plano e o seguinte. Estaremos no mesmo lugar? No mesmo ano? Será esta mesma pessoa? Homem ou mulher? Só a correspondência certa fará sentido – talvez.*¹⁷³

Salvaguardando, evidentemente, as devidas distâncias para com a coerência interna de uma obra plenamente desenvolvida, uma malha perfeitamente tecida, como a de Pedro Costa, amadurecida ao longo das quase três décadas em que o autor pode erguer o seu percurso, tratar-se-ia, aqui, de explorar, com energias próprias, o mesmo tipo de revisitação da elipse como preservação de um enigma, como algo que poderá conservar uma espécie de *vida interior de um filme*¹⁷⁴, para nos servirmos de uma expressão do crítico de cinema inglês Adrian Martin.

Parecia inútil, por outro lado, perseguir imagens-totem que funcionassem como chave ou explicação do filme ou de outras imagens, muito menos promover atracções (num sentido eisensteiniano) ou momentos de rotura entre planos, que deveriam, inversamente, acontecer no próprio espaço da imagem, segundo um determinado tempo que lhe é intrínseco, natural, em que um antes se mescla e se confunde com um depois, uma voz, um gesto (uma intensidade) se anuncia, se efectua e se esvai, finalmente, num tempo existencial preciso, exigente, que parece ditar as suas próprias leis. Gilles Deleuze, neste aspecto refere, precisamente, que *pertence ao*

172 Consulte-se, a este respeito as páginas 64 a 69 deste estudo.

173 Tag Gallagher, in MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1. p. 42

174 Adrian Martin, in *Ibid.* p. 91.

cinema apreender esse passado e esse futuro que coexistem na imagem (...) filmar o que está antes e o que está depois¹⁷⁵.

Poder-se-ia, desenvolvendo, falar de um processo de montagem que se relaciona com uma actividade rigorosa, paciente, de auscultação das imagens. A montagem deveria conservar/condensar, de certo modo, para o espectador, o mesmo sistema de esperas, de acções e de estados que experienciamos durante a rodagem, a mesma surpresa que obtínhamos, por hipótese, quando, após longos minutos de imobilidade e de silêncio, um corpo se expressava, finalmente, na ociosidade de umas mãos apertando nervosamente um copo, numa palavra erguida, deixada cair, pequenos detalhes, na verdade, pequenas conquistas que, afinal, poderão ser a substância do filme, e pelas quais foi preciso esperar, permanecer no espaço em que a promessa de classificação parece diluir-se numa verdade específica do corpo. O espectador deverá aceder, de certo modo, no âmbito da liberdade soberana que se deseja conceder-lhe, designadamente para sair da sala¹⁷⁶, ao mesmo tipo de experiência, ao mesmo tipo de matéria cinematográfica, agora condensada pela montagem, como que recordando as palavras de André Téchiné: *un regard attentif, même en plan fixe et prolongé, à deux corps en train de parler, n'aura jamais fini de nous surprendre ouvertement*¹⁷⁷.

Dir-se-ia, em todo caso, que este tipo de pressuposto deveria assentar num corte preciso, analítico, fotograma a fotograma, que se proponha pensar, designadamente, a densidade (a curva de tensão) que um plano possa conter. Um segundo a mais, um fotograma mais tarde, poderá destituir um determinado momento, um determinado corpo-acontecimento, por assim o afirmar, de uma certa intensidade que lhe pertence, que o define, uma dada potencia de estremecimento que uma imagem, um plano, nos deverá devolver. Assim, a montagem deveria erguer, de certo modo, uma espécie de construção nervosa, ou ainda, como a designamos anteriormente, uma *lógica da intensidade*¹⁷⁸, um *continuum* particular onde não poderão caber dois segundos a mais, sob pena de se promoverem abismos de tensão e de ansiedade. Poder-se-á tratar, efectivamente, de um postulado demasiado ambicioso. Dir-se-ia, ainda assim, que se teve o respectivo cuidado, o que não significa que se tenha a respectiva consequência.

Por outro lado, começou-se a perceber, de facto, que a questão que se deveria formular, uma vez chegados à mesa de montagem, não era, na verdade, como encadear as imagens, mas, inversamente, perguntar o que mostra cada uma delas, isto é, não proceder de acordo com uma qual-

175 DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-1096-0. p. 57.

176 Neste aspecto, julgamo-nos próximos de um determinado entendimento do cinema (e do espectador), tal como proposto, a título de exemplo, pelo cineasta, ensaísta e crítico cinematográfico francês Jean-André Fieschi (1942-2009), a propósito do cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: *Poderíamos imaginar um cinema que não vendesse nada, do mesmo modo que Stravinsky dizia que a música não exprime nada. Um tipo de cinema que não considerasse o espectador como um cliente. Não lhe lançasse iscos, não o seduzisse, não o desprezasse, não o violentasse, não o adormecesse. (...) O espectador estaria, enfim, à distância certa: nem enredado em proximidades cúplices, nem esmagado pelo exercício de uma arte que se auto-proclama inacessível*. Jean-André Fieschi, in RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X. p. 30.

177 TÉCHINÉ, André – La Parole de la fin. Cahiers du Cinema. N°164 (1965). [Consult. 12. Out. 2014]. Disponível em:

178 Poder-se-á consultar uma formulação expandida deste conceito no subcapítulo “**lógica da intensidade**” do primeiro capítulo deste ensaio, entre as páginas 53 a 69.



figura 12. *A Palavra* (Diogo Nóbrega, 2014)

quer preconceção formal, relativa à progressão narrativa, a um tempo geral pretendido para o filme, mas adequar uma determinada opção de montagem às exigências que cada imagem parece formular. Assim, uma palavra, um tossicar, por hipótese, poderia escoar-se, reverberar mais tarde, sugerir/precipitar uma sequência, um destino, definir, se assim o podemos dizer, um código específico de relação com as outras imagens, uma sintaxe afectiva¹⁷⁹, resgatando uma ideia previamente referida e explorada neste ensaio. Um determinado objecto, por exemplo, poderia desaparecer no corte, apenas para ressurgir no plano seguinte, num outro espaço, a outra luz, religando, por hipótese, meses e estações percorridas, ainda que sem vontade nem significação que não fosse a do seu próprio percurso sugerido, mal visto, mal dito, conservando o seu enigma na figura do intervalo que o atravessa. Neste particular, valerá a pena determo-nos sobre uma determinada sequência (figura 12) em que se dá a ver, num primeiro momento, um grande plano de um copo (uma determinada temperatura, uma tonalidade verde) pousado no parapeito da janela da cozinha, transitando (no tempo, no espaço, declinando em tons de amarelo) para o plano seguinte, habitando agora a prateleira de uma estante no quarto das crianças, na penumbra, confundindo-se com outros objectos, abandonando a superfície do plano aos gestos e atitudes de Vitor Hugo (ver figura 11), numa espécie de vontade de ser apenas enquadramento,

179 Ibid. p. 53 a 69.

despreocupado materialismo cinematográfico¹⁸⁰.

Efectivamente, não se trata de uma situação prevista, de uma associação previamente formulada. Na verdade, a fixação de cada um dos planos em análise responde a diferentes períodos de rotação, distando alguns meses entre si, e não se relacionando com o tipo de associação que finalmente se favoreceu na montagem. A percepção dessa espécie de desmultiplicação afectiva do objecto em causa, aconteceu, apenas, na mesa de montagem, parecendo oportuno procurar, aí, nesses bocados de existência, a estratigrafia de um modo de vida, a representação material do que permanece, entre os matizes das relações humanas produzidas, tal como, também, uma correspondência discreta/secreta de sinais, ou ainda, o tipo de afinidades e repercussões entre imagens que se deveria preservar.

Poder-se-iam, na verdade, resgatar outro tipo de exemplos no filme que possam dar conta, a algum título, dessa espécie de rede de correspondências ténues, que se procuraram favorecer durante a montagem, e que não parecem relacionar-se, como vimos, com uma lógica de agenciamentos de uma acção, ou de um tema, ou de uma história, mas que, inversamente, desejam abrir qualquer aparência temática a outras possibilidades narrativas. Note-se, neste sentido, o plano em que se poderá observar Tiago a abrir a porta de entrada da casa, antes de se esgueirar, de facto, para o *hall* do prédio, viajando até ao andar de baixo. A certa altura, Idalina, parece dar-se conta do sucedido, exclamando o nome do rapaz. Nesse momento escutamos uma resposta do exterior, uma voz feminina: “está aqui em baixo, na garagem”. Na verdade, não sabemos a que rosto pertence aquela voz, correspondendo a sua fixação filmica a um simples acaso conquistado. Pudemos apenas entrever, no decurso do plano, no momento preciso em que se escapam pelas escadas, no brevíssimo intervalo iluminado da imagem, que tipo de linhas e traços a poderiam enquadrar, sem jamais acedermos, também nós, a uma paisagem de rosto. Poder-se-ia perscrutar naquela voz, naquele tom, uma certa naturalidade de convivência, se assim o podemos definir, com o insólito que poderia constituir a presença de Tiago, sozinho, na garagem do prédio, abrindo-se, então, múltiplas possibilidades conjecturais, no quadro das relações possíveis entre Tiago e os vizinhos, o contexto específico da sua família, do seu espaço vital, e o tipo de regime de proximidade que este poderia manter com as restantes famílias do prédio. Ora, no momento seguinte, podemos observar Idalina, junto à janela da cozinha, enquadrada num grande-plano, limpando os vidros, franzindo o sobrolho, erguendo o rosto face a um estímulo auditivo qualquer, distante, procurando, por hipótese, um corpo possível, um carne possível onde uma voz, um rumor, pudessem caber, formulando, em certa medida, a mesma espécie de diálogo (de equação) com o exterior, que nós, atrás da câmara, havíamos mantido no plano anterior.

180 Poder-se-ia, neste aspecto, alargar a discussão reconsiderando o grande plano do copo no âmbito daquilo que se poderia designar de natureza morta. Evoquemos, a este respeito, o comentário de Gilles Deleuze a propósito deste tipo de solução formal no cinema de Yasujiro Ozu: *No momento em que a imagem cinematográfica se confronta mais estreitamente com a fotografia, diferencia-se o mais radicalmente. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: esta duração do vaso é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão dos estados cambiantes.* DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-1096-0. p. 31.



figura 13. *A Palavra* (Diogo Nóbrega, 2014)

Na verdade, ambos os planos se disponibilizam a leituras e aproximações que ultrapassam largamente o espectro que fomos considerando, podendo, ambos, ser reapreciados, desde logo, no âmbito das relações mãe/filho, ou ainda, marido/mulher/filho, etc. Porém, talvez haja mais para ver, nomeadamente, as trocas que se estabelecem entre o dentro e o fora, entre a proximidade sensível, háptica¹⁸¹, de um espaço interior e um exterior apenas sugerido, imaginável. O universo conjectural que pudemos erguer, a dada altura, face a uma determinada voz cujo rosto desconhecemos, até hoje, reencontramo-lo na expressão de Idalina, à janela. Assim, a afinidade electiva que se perscrutou num e noutra plano, e que ditou a sua aproximação, finalmente, na mesa de montagem, relaciona-se com um determinado regime tensivo entre o interior e o exterior: aqui, uma voz ecoando no espaço, ali, um temperamento que procura dar corpo a uma determinada sonoridade percutindo desde o exterior. A esse respeito, talvez não se tenham concedido demasiadas chaves, ou montado qualquer dispositivo de decifração/ordenação do real, um contra-campo, por hipótese, que religasse o ponto de uma escuta à fonte efectiva que produz o som. Aqui, de certo modo, dever-se-ia escolher entre dois tipos de procedimento: parar o movimento do mundo, por assim o afirmar, por meio, precisamente, de um contra-campo sobre o objecto (uma pessoa, um pássaro, um automóvel..) que se produz, de um ponto de vista sonoro, como estímulo, legendando um determinado traço do rosto, ou continuar o movimento, permanecendo ali, no espaço preciso de um grande-plano, em que a ínfima inflexão de um rosto se confunde como uma espécie de percussão para acompanhar o rebuliço da rua, um traço de

181 Conceito expandido neste ensaio, pp. 61 a 64.



figura 14 Idalina, *A Palavra* (Diogo Nóbrega, 2014)

paisagem desconhecido, “off”¹⁸².

Optou-se, com efeito, por conservar esse pequeno segredo, preferindo enquadrar, olhar apenas, uma fisionomia que olha, que escuta e que condensa, absorvendo, o sentido possível de um fora de campo, de um além da imagem, retomando, finalmente, a progressão sensível da sua vida, sem ter descoberto, talvez, como nós, que rosto lhe poderia reservar a distância.

O período de montagem enquadra, pois, um regime (um percurso) de escuta e experimentação de substâncias, de descoberta e conservação de afinidades entre imagens, temperaturas, corpos, sentidos. Assim, procurou-se traçar uma determinada coerência interna, recorrendo a vários tipos de cortes e de acordos, segundo as exigências que cada imagem parecia formular. Ora seqüências plenamente desenvolvidas, como parece ser o caso, por exemplo, do plano em que Tiago está a comer sopa, entrecortado por um plano do fogão, no mesmo espaço-tempo, ou desse outro momento em que Idalina adormece Tiago no colo, próximo do final do filme, e que se subdividiu em dois planos, ora flutuações temporais mais ou menos discretas, mais ou menos evidentes, privilegiando diferentes abordagens face à figura da elipse.

Talvez não se vislumbre, num certo sentido, uma descodificação formal, unívoca, se se quiser, para uma lógica interna desta natureza, procurando preservar o espaço-tempo em que uma

182 Gilles Deleuze, neste aspecto, parece oferecer-nos uma análise particularmente conveniente: *Em arte (...) Não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. É aliás esta a razão pela qual nenhuma arte é figurativa. É exatamente o que significa a fórmula célebre de Klee: Não se trata de dar o visível, mas de tornar visível*”. DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9. p. 111.

Por outro lado, dir-se-ia que nos encontramos, novamente, entre os dois tipos de violência problematizados por Francis Bacon: a do espectáculo e a da sensação. Efectivamente, é preciso renunciar a uma para alcançar a outra. Consulte-se, neste particular, no subcapítulo *lógica da intensidade* do primeiro capítulo deste ensaio, designadamente as pp. 56 a 58.

imagem (um corpo específico) parece condensar uma determinada propriedade ou expressão intensiva, dando conta das sensações que o percorrem. Na montagem, enquanto engrenagem geral de uma ordem filmica finalmente apresentada, enquanto *lógica da intensidade*, não se procurou explicar nada, isto é, não se associaram imagens que se produzissem como concatenação temática das etapas pelas quais os indivíduos atingem um determinado fim, ilustrando a progressão de uma intriga a haver. Assim, uma progressão afectiva é, também, uma progressão moral, procurando abrir passagens para outras possibilidades narrativas. No espaço preciso que se procurou erguer com a família de Tiago, Idalina, Vitor e Vitor Hugo, talvez haja mais para ver do que uma dona de casa, um rapaz autista, um pai ausente, por hipótese. Presenciamos, na verdade, um conjunto de relações, sensibilidades e expectativas infinitamente mais complexas, declinando em níveis de variação contínua que a exploração de uma história não poderia conservar. O nosso percurso, da *repérage* à montagem, nas imagens que cria e nas experiências que se esforça por propor, é uma tentativa de explicitação (ética) formal, aproximativa, face a uma ecologia precisa de texturas, formas, modalidades do corpo e do instinto, a que se tentou dedicar um olhar paciente, concentrado, sabendo, ainda assim, que qualquer coisa nos escapará sempre, que aquelas pessoas são sempre mais do que nos é possível apreender, e que o plano seguinte, nesse sentido, é sempre o plano de um recomeço.

Conclusão

Ao olharmos retrospectivamente para o que ficou escrito neste volume, se, por um lado, se procurou traçar, a diferentes níveis, os percursos teóricos de Max Stirner, Antonin Artaud e Gilles Deleuze, tentou-se, igualmente, interceptar o espaço preciso em que as suas diferentes teses e perspectivas se mesclam e se confundem com uma evolução especificamente cinematográfica, propondo, designadamente, uma genealogia de cineastas que parece relançar, na sua infinita variedade formal e metodológica, alguns temas e conceitos presentes nos autores referidos. Se há, efectivamente, uma determinada particularidade conceptual nas abordagens teóricas desenvolvidas por estes autores/pensadores, e que se relacionam com o contexto específico em que foram produzidas, seja no âmbito das relações filosofia/teatro, filosofia/pintura, ou filosofia pura, isto é, desalojada de um objecto (ou disciplina) que lhe seja exterior, tais conceitos, na verdade, elaboram-se como uma espécie de superfície porosa, abrindo-se a toda uma lógica de recapturas e travessias de sentido, que possibilitam uma sua reconsideração pelos meios próprios do cinema, em termos formais/narrativos, mas, sobretudo, no nível de uma prática (e de uma ética) existencial.

De um certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o *atletismo afectivo* de Artaud, a *sensação* de Deleuze, ou o *único* de Stirner, não parecem encontrar a sua eventual importância em si mesmas, mas, precisamente, no lugar que possam ocupar, degradando-se/aperfeiçoando-se, nas artes, na cultura, na vida humana em geral. A validade destes conceitos, a sua relevância, relaciona-se, pois, com uma determinada permeabilidade que lhes cabe e lhes permite devir outros. Assim, a partir de Artaud, Deleuze ou Stirner, pudemos reflectir sobre estratégias e procedimentos especificamente cinematográficos, tal como, através do cinema, reconsiderar, a uma outra luz, os conceitos propostos pelos autores. Vimos, designadamente, como o cinema de Pedro Costa, Jean-Daniel Pollet, António Reis, Margarida Cordeiro ou Johan Van der Keuken, se parece produzir, de diferentes modos, no âmbito de uma recondução do indivíduo ao espaço preciso da sua unicidade sensível/criadora, tal como formulada por Stirner na obra *O Único e a Sua Propriedade*, despromovendo, por assim o afirmar, o Homem ideal/unidimensional da *Reforma*, do *Humanismo*, do *materialismo científico* de Marx, dos sistemas de explicação unívoca do homem e do mundo. Por outro lado, incidindo particularmente na obra de Pedro Costa, percebemos como ela parece elaborar-se, de certo modo, no quadro da relação que mantém com as figuras que a percorrem, no âmbito da noção artaudiano de *atletismo afectivo*, ou, mais rigorosamente, procuramos mostrar como o cineasta nos parece devolver uma imagem precisa, monumental, dos corpos que enquadra, forjada num espaço original de gestos, atitudes e posturas de uma *musculatura afectiva*, genésica, dando conta das sensações que a habitam. O que parece jogar-se, como núcleo mais íntimo dos seus filmes, não se relaciona, efectivamente, com os códigos expressivos de uma acção dramática, de uma história a contar. Antes, estamos ao nível de uma ética e de uma estética cinematográfica cujo sentido se confunde no tempo e no espaço sensível de uma carne que age, que vibra, ainda que, muitas vezes, próxima da imobi-

lidade e do silêncio¹. Dir-se-ia que o corpo, fixado no decurso sensível/afirmativo dos estados intensivos porque passa, agencia, se assim o podemos designar, um processo de desfiguração do espaço representativo, definindo-se, deste modo, como uma espécie de potência de desligação face a qualquer tipo de preconceção temática, não se deixando determinar em relação a meios e a fins que visassem unificar/explicar o conjunto das suas posturas. Assim, a intensidade de um estado do corpo parece ser, aqui, o que “faz imagem”, ou melhor, a endocondição de tal projecto enquanto possibilidade de cinema.

Por outro lado, face à obra de António Reis e Margarida Cordeiro, pudemos observar como, de certo modo, parece habitar o mesmo espaço electivo da obra de Francis Bacon, no que esta possa conservar de espessura ética e artística enquanto limite da representação. Bacon, de facto, parece favorecer uma reconsideração do espaço pictórico na órbita de uma *lógica da sensação*, cujo sentido se relaciona, desde logo, com uma autonomia fundamental da imagem, face a critérios estipulativos de uma eventual história ou intriga a haver. Bacon, tal como Reis e Cordeiro, parece situar o nível mais profundo do seu projecto artístico no domínio específico de uma metamorfose do corpo atravessando níveis de variação contínua, numa espécie de desdobramento “pathico” dos estados intensivos por que passa, postulando, num certo sentido, uma reapreciação da imagem pictórica como puro bloco de perceptos e afectos, pura intensidade.

Percebemos, assim, que o espaço (espaços..) cinematográfico, nas experiências que propõe e nas imagens que cria, não depende, unicamente, de estratégias e procedimentos exclusivos de uma disciplina específica. Inversamente, parece construir-se segundo um processo de contaminação recíproca entre diferentes campos do pensamento e das formas de expressão artística, à força de constantes deslocações e relançamentos. Parece ser este, com efeito, e a título de exemplo, o sentido possível do comentário de Pedro Costa, que, a propósito da sua obra, parece propor-nos um determinado tipo de crença na *presença* de certas pessoas, de acordo com *um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir ainda de mais longe, das origens do teatro e da poesia*².

Finalmente, cumprida uma indispensável focagem de índole historiográfica, procurando traçar a paisagem sensível/referencial em que o filme documentário *A Palavra* pôde, sob distintas aproximações e dimensionamentos, consubstanciar um determinado tipo de percurso cinematográfico, julga-se ter deixado escrito, a esse nível, tudo o que se acreditava indispensável:

1. Que o elemento fundacional do seu trajecto formal e metodológico se relaciona com uma

1 Valerá a pena, neste aspecto, recuperar o seguinte comentário de Jean-Marie Straub: *Penso que deve haver uma curva na atenção, em que um dado momento o olho e o ouvido deixam de estar separados. Estou convencido de que Chronik der Anna Magdalena Bach é um dos filmes mais visuais que existem, na medida em que se vêem mais coisas neste filme do que num bom filme americano com muito movimento, com perseguições e tiros. Porque quando se tem um plano em que, no começo, parece não haver grande coisa, mas no qual, acaba-se por ver a vinte ou trinta metros de profundidade um dedo que se move, uma peruca que se mexe porque debaixo desta peruca há um cérebro tenso, a fazer um trabalho, ou um braço que luta com um arco, ou uma boca que luta com as palavras de um texto, isso são não sei quantos acontecimentos visuais num só plano. Vê-se mil coisas, ao passo que num filme movimentado, quando as coisas vão bem, vê-se seis ou sete.* Jean-Marie Straub, in RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1998. ISBN 972-619-X. p. 84.

2 Consultar nota de rodapé nº 98, p. 48 deste estudo.

reconfiguração dos indivíduos que aborda no âmbito da singularidade flagrante, inegociável, de cada um.

2. Que se pôde buscar na afirmação funcional de um corpo determinado o único princípio possível, hermenêutico, o único caminho para uma aproximação concreta, circunstancialmente definida, de um eventual sentido para especificidade do “caso”.

3. Que o corpo se elabora, fundamentalmente, como um vasto complexo de gestos, sinais, atitudes, posturas e efeitos sonoros do seu *atletismo afectivo*, dando conta de todos os matizes que a *sensação* desencadeia, e que uma abordagem fílmica, nesse sentido, deverá passar por uma sua fixação/conservação no espaço-tempo preciso da sua autonomia genésica.

4. Que o que poderá estar em jogo, finalmente, parece remeter para um processo estipulativo de uma autonomia da imagem, subtraindo-se à narração/diegese tradicional ao procurar desprometer todas as formas convencionadas da relação entre situação narrativa e expressão emocional, para libertar/capturar puras potencialidades intensivas carregadas pelos rostos e pelos gestos.

5. Que a ordem fílmica finalmente apresentada não se relaciona com uma espécie de modelação rítmica das etapas pelas quais os indivíduos atingem os seus fins, definindo, inversamente, um circuito de estados-imagem intensivos progredindo e contaminando-se afectivamente.

Por outro lado, face aos critérios e procedimentos metodológicos que parecem definir a sua práxis cinematográfica, percebemos como estes se produzem no âmbito de um ajustamento tenso entre uma idiossincrasia criativa e um determinado espaço movente, variável, de corpos, instintos, temperamentos, objectos e superfícies redefinindo o sentido possível do processo, da imagem e do cinema. Vimos, com efeito, como uma determinada ética relacional, desenhada e articulada a partir de uma interferência activa de sensibilidades e expectativas, se poderá definir como critério (ou condição de facto) deste projecto, enquanto possibilidade de cinema. Na verdade, estamos próximos de um entendimento do cinema documental no âmbito de uma regime autoral partilhado, instalado na distância que separa a intenção referencial, a conformação sensível de um espaço, de um plano cinematográfico, e a assunção cruel (num sentido artaudiano) de um corpo que vibra, à frente da câmara, modelado pelas sensações que o percorrem, subvertendo o sentido possível de uma atmosfera projectada, de um acontecimento querido, recusando ser integrado como agente de um discurso global, de uma generalidade identificatória. O que é possível filmar, deste modo, relaciona-se com uma surpresa irredutível, uma liberdade inalienável que nenhuma história poderia prever, e que só é possível no espaço aberto de uma prática cinematográfica que se elabora como experiência de relação contínua com a singularidade de um indivíduo.

A perseguição de um estudo desta natureza, finalmente, pretendendo versar sobre temas e autores tão complexos como Artaud, Delleuze ou Stirner, conduz-nos a um espaço rizomático de projecções e desdobramentos cartográficos que, se poderá ter um início, não tem, na verdade, um fim. Necessariamente, muito terá ficado por dizer. Neste particular, privilegiaram-se, sobre-

Conclusão

tudo, hipóteses, ou ainda, linhas de intersecção ou adjacência, mais do que conclusões. O que se obteve é um mapa possível do rizoma, no ponto preciso em que o cinema parece atravessá-lo, abrindo as suas próprias passagens, solicitando a herança específica que poderá convir ao seu percurso.

Bibliografia Referenciada

- ANTONIN, Artaud – *A Arte e a Morte*. Lisboa: Hiena Editora, 1993. [n.d].
- ANTONIN, Artaud – *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora, 1988. [n.d].
- ANTONIN, Artaud – *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 2006. ISBN 989-603-013-8.
- ARVON, Henry – *A Filosofia Alemã*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972. [n.d].
- BARSAM, Richard – *Non-fiction Film/ A Critical History*. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0-253-20706-7.
- BLANCHOT, Maurice – *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. [n.d].
- BRESSON, Robert – *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Lisboa: Elementos Sudoeste. ISBN 972-0-45052-5.
- BUSTO, M^a Xésus; DÁVILA, Mela – *A Estética do Nihilismo*. Santiago de Compostela: centro Galego de Arte Contemporânea, 1996. ISBN 84-453-1751-2.
- COSTA, Pedro – *Casa de Lava/ Caderno*. Germany: Pierre von Kleist editions, 2013. ISBN 978-989-97763-3-3.
- COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy – *Um Melro Dourado/ Um Ramo de Flores/ Uma Colher de Prata/ No Quarto da Vanda/ Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6.
- CRAVAN, Arthur; RIGAUT, Jacques; VACHE, Jacques – *3 histórias 3/ Cravan, Rigaut, Vache*. Lisboa: Antígona, 1980. [n.d].
- DELEUZE, Gilles – *A Imagem Tempo/ Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0.
- DELEUZE, Gilles – *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O Anti-Édipo/ Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, [n.d]. ISBN 972-37-0181-2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *Kafka/ Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0793-4.
- DERRIDA, Jacques – *Specters of Marx*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-0415389570.
- DIAS, Sousa – *Lógica do Acontecimento/ Introdução à filosofia de Deleuze*. Lisboa: Documenta, 2012. ISBN 978-989-8618-14-6.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Imago, 2012. ISBN 978-989-97684-1-3.

Bibliografia referenciada

DRAIN, Richard – *Twentieth Century Theatre*. New York: Routledge, 1995. ISBN 0-415-09619-7.

FERNANDES, João – *FORA OUT! Pedro Costa/ Rui Chafes*. Porto: Fundação de Serralves, 2007. ISBN 978-972-739-171-4.

GIL, José – *A Alusão Rítmica*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2005. [n.d].

GITAI, Amos – *News From Home*. Berlin: Verlag der Buchhandlung Walter Konig, Köln, 2006. ISBN 3-86560-059-x.

GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/ O Homem e a Câmara*. Porto 2001 capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4.

GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/ A Utopia do Real*. Porto 2001 capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4.

GOULET, Pierre-Marie; GARCIA, Teresa; DIAS, Miguel – *O Olhar de Ulisses/ Resistência*. Porto 2001 capital Europeia da Cultura – Odisseia nas Imagens, 2001. ISBN 972-98533-0-4.

GUINSBURG, Jacó – *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. [n.d].

KELLER, Sarah; N. PAUL, Jason – *Jean Epstein/ Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: S. Keller & J.N. Paul – Amsterdam University Press, 2012. ISBN 978-90-8964-2092-9.

LAPA, Álvaro – *Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1163-9.

MATOS CABO, Ricardo – *Cem Mil Cigarros/ Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1.

MARGULIES, Ivone – *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. North Carolina: Duke University Press, 1996. ISBN 0-8223-1723-0.

MARTIN, Marcel – *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005. [n.d].

M. BARSAM, Richard – *Non-Fiction Film/ A Critical History*. Indiana: Indiana University Press, 1992. ISBN 978-0-253-20706-7.

M. TAVARES, Gonçalo – *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4.

NICHOLS, Bill – *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001. ISBN 978-0-253-33954.

NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema,

2005. ISBN 972-619-224-2.

OLIVEIRA, Luís Miguel – *Godard/ 1985 1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1999. ISBN 972-619-176-9

RANCIÈRE, Jacques – *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. ISBN 978-989-8327-39-0.

RANCIÈRE, Jacques – *Béla Tarr/ o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. ISBN 978-989-8327-30-7.

RANCIÈRE, Jacques – *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-17-8.

RANCIÈRE, Jacques – *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-20-8.

RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações/ Uma Cerveja no Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-0242-2.

RODRIGUES, António – *Álvaro Lapa/ Voz das Pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1170-4.

RODRIGUES, António – *Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu de Cinema, 1998. ISBN 972-619-119-X

RODRIGUEZ, Mafalda – *Espectros de Artaud*. Madrid: Museu Nacional de Arte Reina Sofia, 2012. ISBN 978-84-8026-460-0.

SONTAG, Susan – *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004. [n.d].

STIRNER, Max – *O Único e a Sua Propriedade*. Lisboa: Antígona, 2003. ISBN 972-608-162-9.

VIRMAUX, Alain – *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. [n.d].

Revistas

Confidências para o exílio, nº 2, Porto, 1994.

Filmografia

[n.d], & António Reis, Margarida Cordeiro. 1974. *Jaime*. Filme visionado no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), a 11/10/2013.

[n.d], & António Reis, Margarida Cordeiro. 1976. *Trás-os-Montes*. Filme visionado no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), a 11/10/2013.

[n.d], & Carl Dreyer. 2009. *A Palavra*. Lisboa: Costa do Castelo.

[n.d], & Carl Dreyer. 2009. *Gertrude*. Lisboa: Costa do Castelo.

[n.d], & Chantal Akerman. 2010. *Chantal Akerman in The Seventies: La chambre/ Hotel Monterrey/ News From Home/ Je Tu Il Elle/ Le Rendez-Vous D'Anna*. New York: Criterion.

[n.d], & Jean-Daniel Pollet. 2006. *Dieu Sait Quoit*. Montreuil: p.o.m. films.

[n.d], & Jean-Daniel Pollet. 2006. *Méditerranée/ Bassae/ L'ordre*. Montreuil: p.o.m. films.

[n.d], & Jean Epstein. [n.d]. *Jean Epstein*. Paris: Cinémathèque Française

[n.d], & Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. [n.d]. *Three Film: Chronik der Anna Magdalena Bach/ Sicilia!/ Une Visite au Louvre*. [n.d].

[n.d], & Michaelangelo Antonioni. [n.d]. *Il Grido*. Berlin: Kino International.

[n.d], & Wang Bing. 2006. *A l'Ovest des Rails*. Paris: Mk2.

[n.d], & Wang Bing. 2012. *Le Fossé*. Nantes: Capricci.

[n.d], & Yasujiro Ozu. 2007. *Graduei-me..mas*. Lisboa: Prisvideo.

[n.d], & Yasujiro Ozu. 2013. *O Gosto do Saké*. Lisboa: Leopardo filmes.

[n.d], & Yasujiro Ozu. 2007. *Viagem a Tóquio*. Lisboa: Prisvideo.

Alan Dahan, & Chantal Akerman. 2009. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. New York: Criterion.

Anatole Dauman, & Chris Marker. 2010. *Sans Soleil*. Lisboa: Clap filmes.

Goskino, & Sergei Eisenstein. [n.d]. *O Couraçado Potemkine*. Lisboa: Divisa.

Goumont, & Jean-Luc Godard. 2007. História(s) do Cinema. Lisboa: Midas Filmes.

Francisco Vila-Lobos, & Pedro Costa. 2010. *In Vanda's Room*. New York: Criterion.

Francisco Vila-Lobos, & Pedro Costa. 2010. *Colossal Youth*. New York: Criterion.

Filmografia

José Mazedo, & António Reis, Margarida Cordeiro. 1982. *Ana*. Filme visionado no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), a 10/10/2013.

Mozgóképf Innovációs Társulás és Alapítvány, & Bela Tarr. 2012. *O Tango de Satanás*. Lisboa: Midas Filmes.

Mozgóképf Innovációs Társulás és Alapítvány, & Bela Tarr. 2012. *Danação*. Lisboa: Midas Filmes.

Noshka van der Lely, & Johan van der Keuken. 2006. *The Complete Collection, Vol. 1*. Amsterdam: Pieter van Huystee Film.

Noshka van der Lely, & Johan van der Keuken. 2006. *The Complete Collection, Vol. 3*. Amsterdam: Pieter van Huystee Film.

Paulo Branco, & Pedro Costa. 2012. *Casa de Lava*. Uk: Second Run DVD.

Paulo Branco, & Pedro Costa. 2010. *Colossal Youth*. New York: Criterion.

Suchada Surithanawuddhi, & Apichatpong Weerasethakul. 2011. *O Tio Bonmee Que Se Lembra Das Suas Vidas Anteriores*. Lisboa: Midas Filmes.

Índice de Imagens

figura 1.	Raimondakis, <i>L'Ordre</i> (Jean-Daniel Pollet, 1973)	p. 24
figura 2.	Bassoé, <i>A Casa de Lava</i> (Pedro Costa, 1994)	p.25
figura 3.	<i>Herman Slobbe Blind Kind II</i> (Johan van der Keuken , 1973)	p. 28
figura 4.	<i>Jaime</i> (António Reis e Margarida Cordeiro , 1974)	p. 30
figura 5.	<i>The Eye Above the Well</i> (Johan van der Keuken, 1988)	p. 44
figura 6.	<i>No Quarto da Vanda</i> (Pedro Costa, 2000)	p. 46
figura 7.	<i>A Flor do Equinócio</i> (Yasujiro Ozu, 1958)	p. 60
figura 8.	<i>No Quarto da Vanda</i> (Pedro Costa, 2000)	p. 62
figura 9.	<i>Ana</i> (António Reis e Margarida Cordeiro, 1982)	p.67
figura 10.	Tiago, <i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega, 2014)	p.88
figura 11.	Vitor Hugo, <i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega, 2014)	p.90
figura 12.	<i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega, 2014)	p.98
figura 13.	<i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega, 2014)	p.100
figura 14	Idalina, <i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega, 2014)	p. 101

ANEXOS

Agora sim, o barco, a praia, o barco, ias por aí além e recordavas o barco, a praia, o barco e no negro batel da tua vida é que, se o virares para fora se obtém o que lá estiver. Realidade sim. Realidade não. A que estiver.

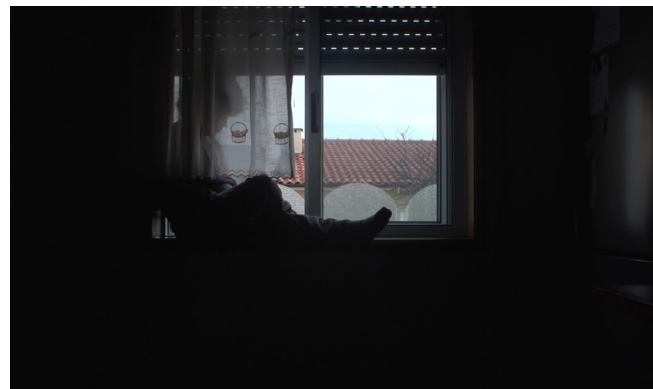
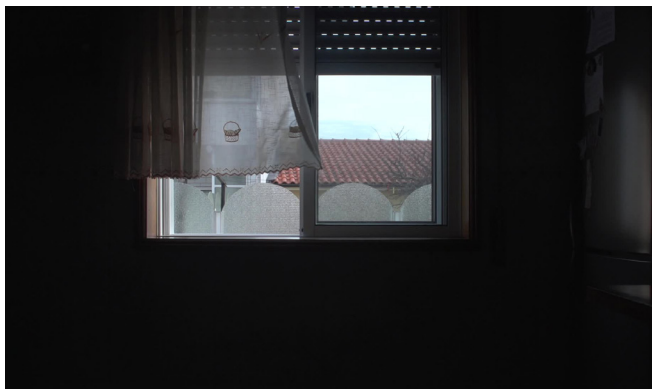
Álvaro Lapa

Nota: a epígrafe poderá conter o som do plano que se lhe segue.

INT/DIA (Cozinha) - Final da tarde - A12

Plano Geral da cozinha, com a janela em pano de fundo, entreaberta. Perspectiva axial. O sol, a brisa. Tiago e os detritos da vida, o pão cortado, a cortina e a mão aberta, persistente. (=A janela vive pela relação de espaço e de distância; e do fulgor operatório que os gestos de Tiago lhe atribuem magicamente).

..procura o parapeito, o rapaz. Senta-se, deita-se, acomoda-se. Observamos (ou tentamos observar, em prodígios de espera!). Sobrevém um vulto, a mãe. Faz qualquer coisa na banca, à esquerda, fora de campo. Cruza, finalmente, o plano, abandona a cozinha, soltando, por hipótese, um «já te avisei» qualquer, sem morder. Tiago deixa-nos também. Estamos sós. Resta-nos o silêncio, a luz doirada dos dezanove.. e a cortina, de volta aos seus círculos.



Nota: **repetir.**

O som não está ótimo. **Devemos** dispensar a ventoinha no exterior e optar por abrir a porta de entrada. A corrente de ar que se gera potencia o movimento da cortina.

Devemos gravar, à parte, Idalina a cantarolar a ladaíinha de Lina, do *Realidade*.

A PALAVRA

Nota: o título deve prolongar o som do primeiro plano.

INT/DIA (Quarto dos rapazes) - Manhã - A5

Grande Plano de Vitor (filho) sentado no limíte da cama. Alguma luz, coada pela pressiana. Desperta preguiçosamente, Vitor. Preguiça sem ser fermentada, sem *náusea*, dir-se-ia, preguiça sem mais. Desperta a contragosto. É só. E isso vê-se (ouve-se). Porque razão deverá uma pessoa trabalhar podendo evitá-lo? Está sozinho. Boceja, talvez, procura-se reflectido no armário de vidro fosco à sua frente..

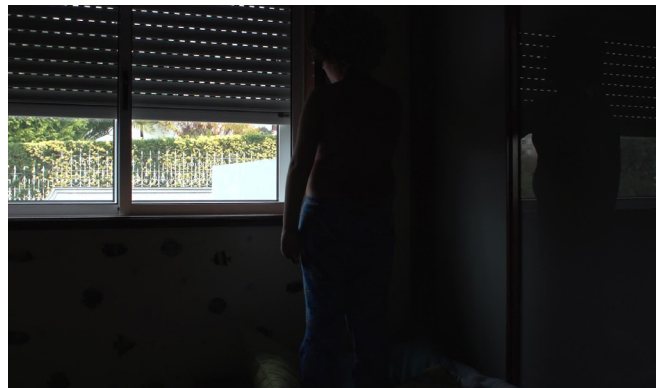
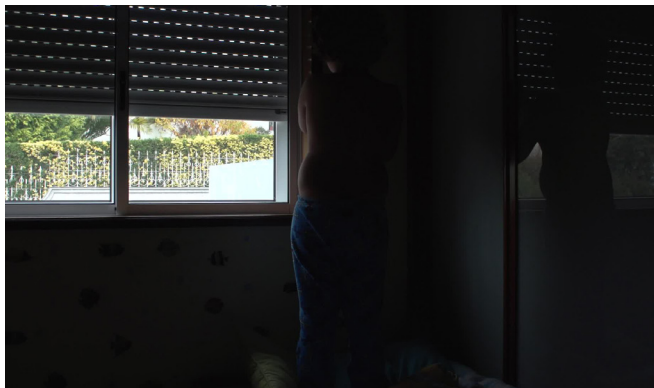


Nota: **repetir.**

Melhorar o enquadramento. O rapaz poderá estar levemente sobre a direita do plano. Devemos ver os olhos do rapaz. Entrever. É preciso que ele esteja menos compenetrado, nervoso, prestes a explodir(!). Devemos encontrar um engodo, bonecos?, tv?, algo que lhe suavize a postura.

(Quarto dos rapazes) - A5.1

Plano Geral do quarto. A câmara posiciona-se levemente à esquerda, relativamente à janela, em picado, ligeiro picado. Enquadra boa parte da cama de Tiago e um pedaço da janela, por cima. Vitor ergue-se, fora da campo, entra no plano, caminha sobre a cama. Abre, a custo, a pressiana. Permite que a luz revele o espaço, os objectos, sejam um lençol semi-desfeito ou uma almofada, um molde, uma memória perdida sobre a cama do irmão. O zumbido de Idalina no espaço contíguo, com Tiago, é a única nota de impertinência naquela pesada, densa solenidade.



Nota: repetir.

Devemos obter mais cama, mais índices de uma ausência.

Podemos incluir Vitor (Pai) no fora de campo sonoro. Aqui, como em **A5**. Há um escarro do pai, na casa de banho, captado num dos takes de **A4B** (25 ou 31 de Janeiro). A ideia de um espaço que desperta, de uma família (de uma máquina) que começa a operar, fora de campo, como universo sonoro, deve contrastar com a expressão/postura do rapaz.

(Cozinha) - A3

Plano Aproximado de Vitor (filho). Perspectiva banca-mesa de apoio. Vitor enfrenta uma malga de cereais. Sentado, sob dois panos de cozinha e algumas chaves suspensas na parede. Pouco expressivo, com sono. Há qualquer coisa a acontecer fora de campo; a família, o bulício, a porta, o hábito, o que estiver. Ouvimos.



Nota: feito.

Devemos ouvir, não apenas a movimentação dos pais, Tiago a sair para a escola, mas também um comentário qualquer, de Idalina, por exemplo, que dê a entender que Vitor Hugo também se «prepara» para sair. **Confirmar** o áudio com o Pedro. Não sei se temos todas as nuances pretendidas. **Regravar** as falas no caso de se optar por incluir a mãe.

INT/DIA (Quarto dos Pais) - Manhã - I1

Plano Aproximado da janela do quarto, recortada pela metade superior. Idalina pendura a roupa no estendal. Interior mal iluminado, obscurecido. Interessa-nos uma visibilidade externa, exterior, um exterior visível. Ou dois momentos de luz que sustentem o aparecimento/desaparecimento de um corpo que se movimenta entre o dentro e o fora.



Nota: **repetir.**

Idalina deve vestir de acordo com **A3**. Devemos gravar os dois processos. Apanhar a roupa, pendurar a roupa.v

INT/DIA (Pátio) - Manhã - A32b

Plano Aproximado de Idalina sentada nas escadas do pátio. Dobra a roupa. Queremos uma luminosidade precisa, poente, crepuscular.



Nota: **por fazer.**

Idalina propôs a hipótese escadas. Devemos apenas transigir, em todo caso, se o resultado plástico a valorizar. De outro modo procuramos outra solução.

INT/DIA (Cozinha) - Tarde - A2.2

Plano de Aproximado da banca. Alguns objectos. Um sardinha exposta, mortas, humedecidas, algumas garrafas, verdes, habituais, alguma luz, e um diálogo fora de campo. Ouvimos.

Vitor

(Distante)

- Compraste-te tudo?

Idalina

(Em movimento; desinteressada)

- Gastei mais do que estava à espera.

Vitor

(-)

- Então?

Idalina

(Em movimento. O casaco, os sacos, etc.)

- 40.

Vitor

(Atento. Surpreso. Conformado o tom).

- Tanto?!



Nota: **feito**.

Falta (re)gravar o diálogo.

(Sala?, Quarto?, Casa de banho?..) - A2.3

Plano Aproximado... deve remeter para Vitor. O blaser, as chaves do carro.. por aí.

Nota: **por fazer**.

(Sala) - A19

Plano de Conjunto aproximado de Vitor e Idalina. Almoço. Diálogo(s).



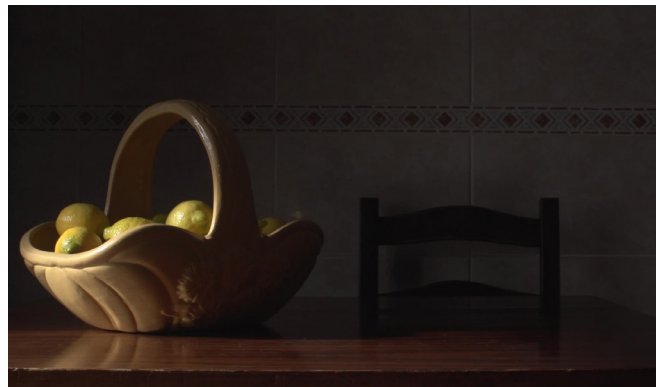
Nota: **repetir.**

Precisamos de mais tempo, menos diálogo, mais silêncio. O rosto de Vitor deve ter mais leitura. Idalina não deve vestir de acordo com **A3, I1, A32b.**

O diálogo em **A2.2** pode ser articulado com este plano. Pode ser uma porta de entrada para o silêncio que obtivemos.

INT/DIA (Cozinha) - Manhã - I171

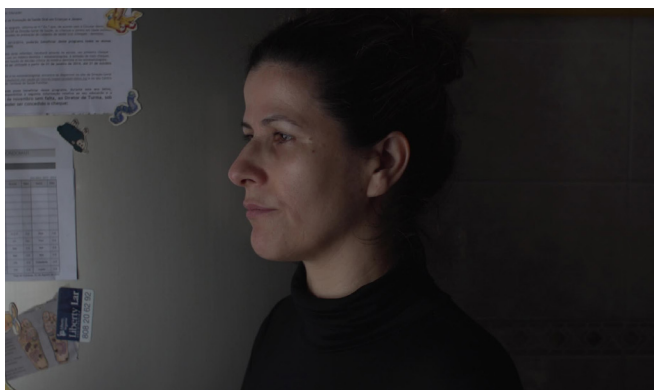
Plano Aproximado da mesa da cozinha. A mesa, a cadeira, os limões. O tempo. A luz. Percebemos o movimento de Idalina reflectido sobre a mesa..



Nota: **repetir.**

INT/DIA (Cozinha) – Tarde - A1

Grande Plano de Idalina, junto à janela, num quase perfil (*chiaroscuro*), em silêncio. Limpa o vidro..



Nota: **repetir.**

Podemos encortar o enquadramento. Avançar. Já percebemos que não vamos conseguir fazer a cena sem sugerir um «processo» a Idalina. Poderá limpar os vidros, por hipótese. Entrecortar a actividade com algumas paragens. Paragens precisas, recuperações; reorganizações do corpo, do espírito.

INT/DIA - Manhã - I159

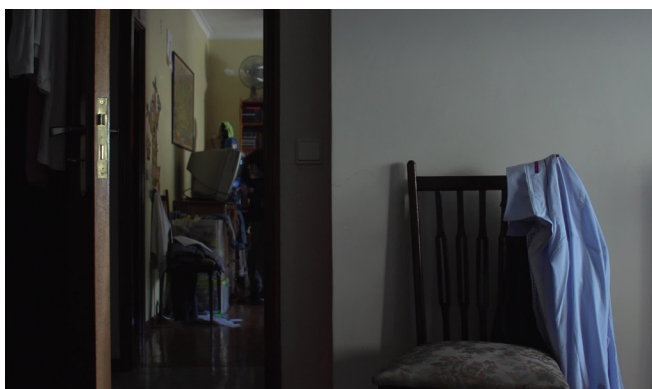
Plano Aproximado de Tiago. Toma o pequeno almoço. O chá, as torradas, o portátil..



Nota: **feito**.

INT/DIA (Quarto dos Pais) – Tarde - A6

Plano Geral do quarto. Perspectiva cabeceira-apanador. O plano constrói-se «por camadas», privilegiando alguma profundidade de campo. Há uma cadeira, em primeiro plano, á direita do enquadramento, pejada de roupa «por passar», e uma porta, a porta do quarto, à esquerda, aberta. Idalina limpa os móveis, à direita, fora de campo. Vemos o corredor, num plano intermédio, na penumbra. E o quarto dos rapazes, em último plano. Caixas, outra cadeira, mais roupa. Uma televisão ligada. Tiago entrando e saindo do plano, percorrendo o ecrã com as mãos, pontualmente. Eis que decide, enfim, parar o filme, petrificando o pedaço de mundo que buscava. Vai procurar a mãe, de folha e caneta em riste. Quer um decalque, uma experiência física, talvez, sensorial, com aquela imagem, um avião?, uma girafa?, a amarrotada companheira do seu prazer. Observamos.



Nota: **feito**.

INT/DIA (Quarto dos pais) - A6.2

Plano Aproximado. Da janela?, da mesa-de-cabeceira? Um pedaço de «pronto», «ajax», óleo de cedro, escorrendo lentamente. (=para se obter uma determinada consistência é preciso respeitar um dinâmica própria de tracção e compressão. O «factor de risco» é o rapaz, os humores de um rapaz que interrompem o processo, ou o perpetuam.



Nota: por fazer.

O plano deve revelar o que Idalina estava a fazer e que apenas ouvíamos em **A6**. Poderia estar a limpar os vidros («ajax» a escorrer na janela); ou a limpar os móveis («pronto» a escorrer na mobília). É preciso gravar á parte o som de Idalina a realizar a tarefa, para se colar em **A6**.

(Quarto dos rapazes) - A6.1

Plano Geral do quarto. Perspectiva janela-tv. Idalina decalca o objecto. Acompanhamos o processo. Reacções, comentários, modos do corpo. Idalina entrega, enfim, o decalque a Tiago. Sai do plano. Tiago recorta, satisfeito, o papel. Brinca, passeia-se, viaja. Decide agarrar uma bola de bilhar. Uma bola de estimação..



Nota: feito.

INT/DIA (Quarto dos Rapazes) - Final da Tarde - I2

Plano de Conjunto de Idalina e Tiago, no quarto, deitados sobre a cama. Brincam, espreitam-se. É um jogo de sensibilidades procuradas, de limites procurados, talvez, um teste, uma avaliação de recursos, de possibilidades. Entendem-se. A mãe acaba por abandonar o plano. Tiago está só. Há um computador e um copo com *ice tea*. É um espectáculo curioso, curioso. O de um corpo que se (re)conhece, e que melhor se exprime na afirmação funcional do que lhe acontece, do a que aspira, segundo uma lei própria, absoluta. O rapaz toma o chá às colheres. E está certo.



Nota: feito.

A duração pode desfazer, em extensão, o carácter «engraçado» da performance. Interessa-nos um antes um depois, um percurso que a sensibilidade do espectador deve percorrer, até que se aperceba da inutilidade teatral da circunstância. O sentido, a haver um, é o de uma sempre renovada passagem ao lado.. do sentido.

INT/DIA (?) – Final da manhã - A16.2

Nota: por fazer.

INT/DIA (Quarto dos rapazes) – Final da manhã - A16

Plano Aproximado da cama de Vitor (filho). O rapaz está deitado. Senta o portátil nos joelhos, absorto, indiferente á vida que passa. Idalina aspira o quarto, ruidosamente, entrando e saíndo do plano. Surge Tiago, também, volteando junto ao irmão. Vitor não esboça a mais tímida reacção. Não reage. O que é o autismo?



Nota: **feito**.

INT/DIA (Corredor) – Final da manhã - A16.1

Nota: **por fazer**.

(Sala) - A2

Plano Geral da sala. Perspectiva corredor-sala, com a «mesa de terapia» em segundo plano. O plano constroi-se por «camadas». Há, em pano de fundo, um espelho e um aparador ornado com uma fruteira e dois Deuses, semi-deuses do olimpo Indu, de madeira negra, imóveis, inapeláveis. A mesa recebe três pessoas, a terapeuta, a mãe e tiago. Os três dispostos em linha recta, sorvendo uma luz razante, poente, vinda de uma janela à esquerda, fora de campo. É um momento particularmente importante; revelador quanto à natureza de Tiago, dos estados por que passa (e que o constituem).



Nota: **feito**.

Poder-se-á pensar o momento da terapia, no que relativo á sua apresentação final, fílmica, á imagem e semelhança da «cena do interrogatório» em *Rafá*, de Salaviza. Isto é, a cena decorre por períodos, planos-sequência entrecortados por pequenos pedaços de filme negro, pequenas elisões temporais que hão-de terminar com a mesa despida de pessoas. Resistem apenas os objectos, mudos, tocados por alguma luz, e, talvez, algum fora de campo sonoro, um monólogo qualquer, esquecido, em movimento.. perdendo-se na distância.

INT/NOITE (Escritório) - Fim de tarde - A11

Plano Geral (ou aproximado) do escritório. Perspectiva da escrivaninha. Luz artificial vinda de um candeeiro sobre a mesa. Vitor está sentado. Cercam-no algumas caixas. Caixas para guardar relógios. Registamos um ritual diário, a manutenção dos relógios. Vários, de vários tipos, formas e cuidados necessários. Gestos, largos ou medidos, habituais. Pulsões, mitomanias, e assim sucessivamente, poráifora, a perder de vista, de passado e de futuro. O hábito é uma segunda natureza.



Nota: **feito**.

INT/NOITE (Sala) - Madrugada - A24b

Plano Geral da janela da sala. Contra picado, talvez. Perspectiva escritório janela. Janela entre-aberta. Vento. Cortina. Vitor aproxima-se da janela, levemente iluminado pelo luar. Observamos.

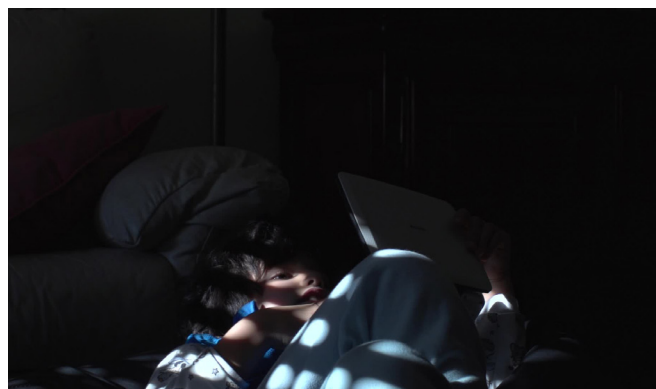
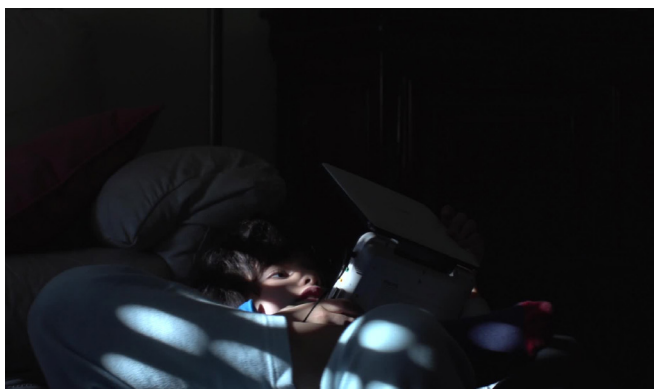


Nota: **por fazer.**

Deve ser gravado com a mesma roupa de **A11**.

INT/DIA (Sala) - Manhã - I150

Grande Plano de Tiago, sentado no puff, entregue ao portátil. Toca-o, levemente, a luz que escapa pelas frinchas de uma pressiana à esquerda, semi-cerrada.



Nota: **feito.**

INT/DIA (Casa de banho) - Final da tarde - A20

Plano Geral da casa de banho. Perspectiva corredor-casa de banho, com a porta casa-de-banho a servir de moldura, de limite. Tiago está na banheira, ouvimos. Brinca, diverte-se (?), define um regime sonoro. (A água, os sorrisos, as palavras: o idílio - ou não). Idalina lava o filho. Fixamos o acto. Mãe e filho.

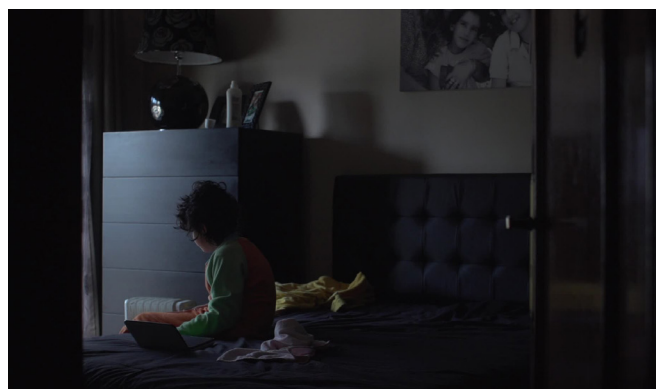
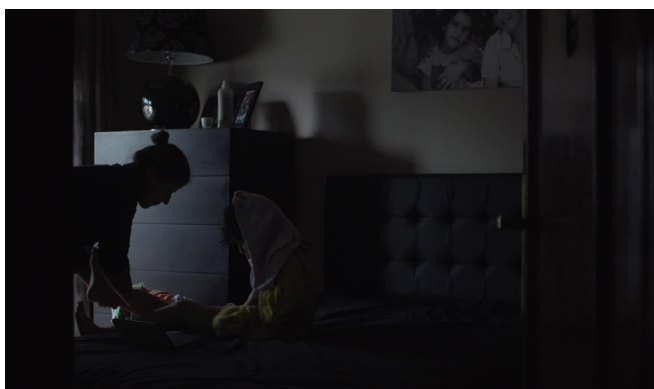


Nota: **feito**.

Registamos uma mãe de joelhos. Ajoelhada. Um corpo dobrado sobre si-mesmo. Uma massa negra pendida sobre o seu próprio destino. Poraífora. Mas há outras franjas de sentido. É interessante, por exemplo, pensarmos o que seja uma casa de banho enquanto espaço-anatómico, espaço-fisiológico, dir-se-ia, feito não para o homem mas para o seu corpo, para os seus órgãos. Esta ideia de um espaço-corpo, ou de um espaço de realização de um corpo, também está presente.

(Quarto dos pais) - Final da tarde - A21

Plano de quarto, perspectiva corredor-quarto, em diagonal. Mãe e filho sentados na limite da cama. Idalina última a higiene do rapaz. Veste-o, penteia-o, ajusta-lhe a gola da camisa.. todo um «atletismo afectivo», dir-se-ia, terno, silencioso. Terno porque silencioso. Registamos o facto. «Som-gesto», «som-respiração», «som-palavra».. e assim sucessivamente. De pormenor em pormenor, de contenção em contenção. Uma actividade, uma performance. Umas mãos e uma memória por fazer.



Nota: **feito**.

INT/DIA (Corredor) - Tarde - A25

Plano Geral da cozinha, perspectiva corredor-cozinha. Câmera baixa, levemente sobre a direita. Eis um rapaz. Um cão e um rapaz. Os dois. Os dois. É possível que Idalina esteja presente. Que cruze o espaço, pontualmente, de vassoura em riste, quem sabe. Baixas luzes, decididas, pontuais..



Nota: **repetir**.

Falta visibilidade interior. Devemos chegar a um compromisso bastante mais razoável entre um exterior ausente, algo «estourado», e uma certa penumbra interior.

INT/NOITE (Sala) - Noite - I153

Plano de Conjunto (Aproximado) de Vitor (pai) e Vitor (filho). Plano oblíquo, em diagonal, acentuada diagonal. Luz incidente, branca, sobre o rosto, a nuca (a orelha) do Pai. Perspectiva de Vitor Hugo deitado sobre o pai, mal iluminado. Percebemos-lhe os contornos apenas. Não precisamos de demasiada informação. Pai e filho vêem televisão. Tiago e Idalina estão na sala, fora de campo. Revela-os uma palavra, uma respiração mais funda, por vezes, pode bastar.



Ndo: **repetir**.

Devemos gravar duas tomadas distintas. A mesma, melhorada, fechando a luz sobre as personagens, potenciando um outra visibilidade dos corpos. E outra, mais frontal, que permita uma espécie de díptico, face a A 22.1.

INT/NOITE (Sala) - I153.2

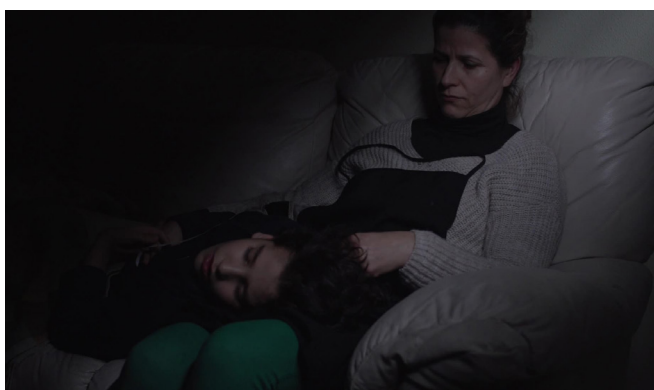
Grande Plano de Tiago, deitado sobre os joelhos da mãe, adormecendo.



Nota: **feito**.

INT/NOITE (Sala) - Noite - A22.1 - *raccord*

Plano de Conjunto de Idalina e Tiago afundados no sofá. O rapaz dorme sobre os joelhos latejantes da mãe. Ilumina-os uma luz branca, pontual. Silêncio.



Nota: **feito**.

É preciso **gravar** o som de Vitor a desligar a tv para que possamos cortar A22.1 durante o período em que a tv está desligada.

INT/DIA (Cozinha) – Final da manhã - A10

Plano de Conjunto da mesa da cozinha. Luz incidente. Idalina e a sobrinha conversam. Tiago pode interromper. É provável que interrompa, que entre e saia do plano, repetidamente. As mulheres reagem, (inter)agem, perseguem-no com o olhar, talvez. O diálogo prossegue difícil, aos poucos, por interstícios. Idalina levanta-se, prepara um café e qualquer coisa para morder..



Nota: **feito**.

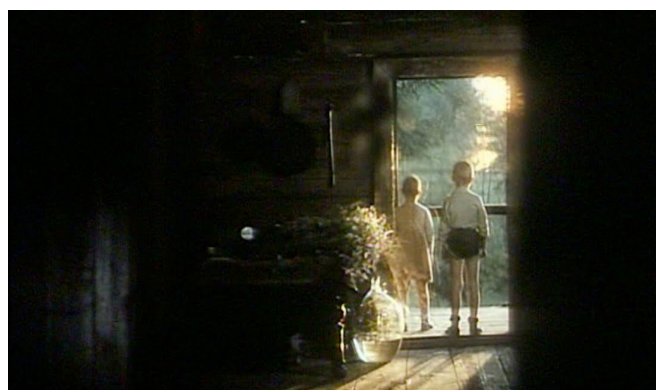
INT/DIA (Sala) - Início da tarde - A29



Nota: **por fazer.**

INT/DIA (*Hall do Prédio*) - Início da tarde - A29.1

Plano Geral do *hall* do prédio. Perspectiva escadas-porta de entrada. Tiago acompanha o primo mais novo ao pátio comum do edifício. Caminham de mãos dadas. Há qualquer coisa de paternal no rapaz, um sentido (um dever) de protecção para com crianças menores do que ele. Registamos o percurso. As crianças surgem pela direita, vindas do apartamento, demoram-se na porta, e acabam por abandonar o plano, tomadas pelo sol.



Nota: **por fazer.**

É um plano significativo. Dá a ver um aspecto relevante da natureza do rapaz. Talvez não seja fácil realizá-lo. Poder-se-á aproveitar uma situação em que o irmão esteja a brincar no pátio com o cão, talvez, para sugerir este tipo de comportamento a Tiago. Não pode ser realizado em seco, por assim dizer. Não nos podemos servir da ingenuidade do rapaz. Tem que haver uma situação que justifique este comportamento. Uma circunstância real, mesmo que artificialmente criada, que torne moralmente possível este plano. Os rapazes devem, efectivamente, ir brincar para o pátio.

INT/DIA (Cozinha) - Final da Manhã - A15

Plano Geral da janela do cozinha. Perspectiva exterior-interior. Tiago está à janela. O queixo apoia-se nas mãos e os cotovelos, ferrados contra o parapeito da janela, constituem uma sólida base de sustentação. Há na postura algo de ingénuo, de prazer animal, dir-se-ia, livre, original, originário..

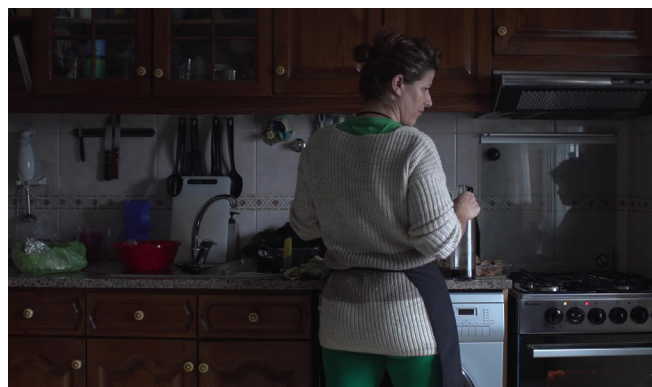
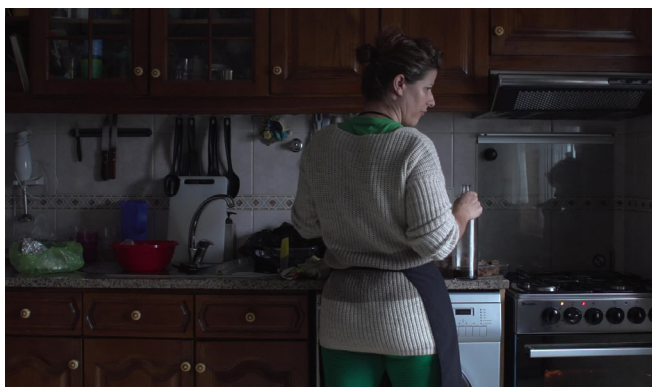


Nota: **repetir.**

É preciso melhorar o enquadramento. Mais janela, mais «frame». Devemos incluir apenas a boracha negra. Sugerir uma espécie de ecrã.

INT/DIA (Cozinha) - Final da manhã - I152

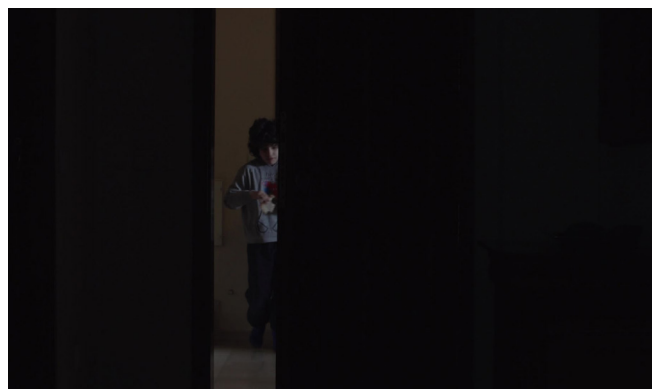
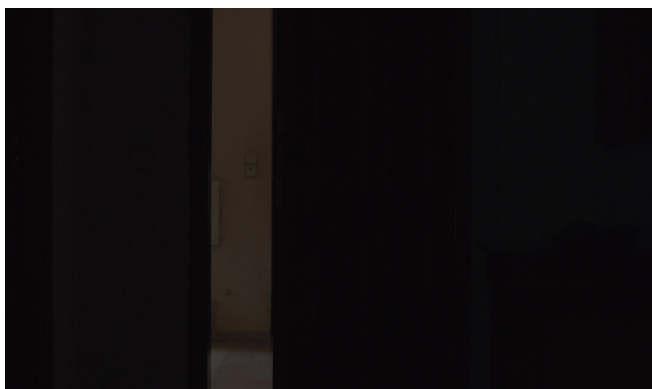
Plano Geral da cozinha. Perspectiva mesa de apoio-banca. Idalina prepara o almoço, interrompida, a espaços, pelas irrupções de Tiago.



Nota: **feito**.

INT/DIA (Hall de entrada)- Tarde - A4

Plano Geral do hall. Perspectiva sala-porta de entrada. O plano começa e termina vazio. Entretanto, observamos Tiago a fugir de casa, a evadir-se. Abre a porta, sobe as escadas..

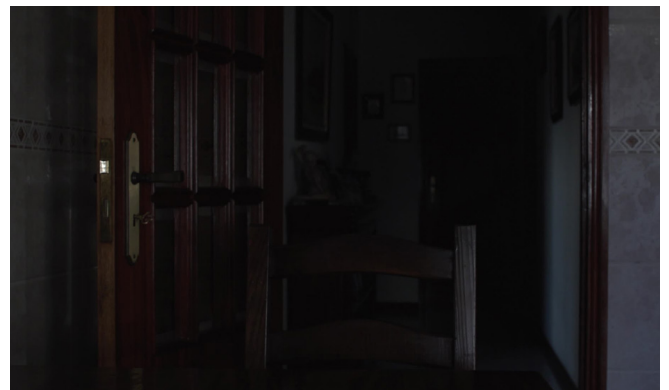
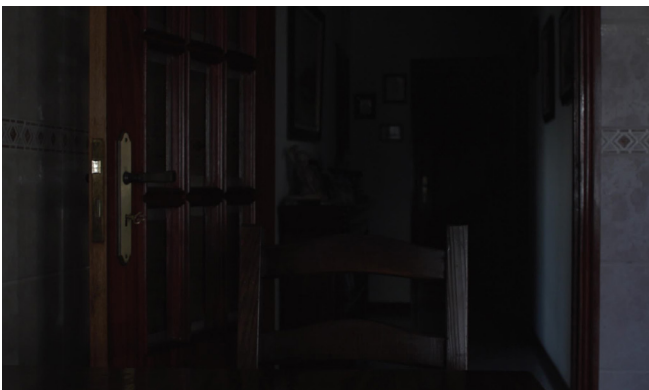


Nota: **repetir**.

Devemos melhorar o enquadramento, o cenário, a luz. Trata-se, creio, de um problema de direcção de arte, sobretudo. Um problema de distribuição dos objectos no espaço. Madeira a mais, desde logo. Depois.. **o som**, neste como em todos os planos, é tudo. Devemos perceber a acústica particular do hall do prédio. A reverberação, o eco..

INT/DIA (Cozinha) - Manhã - A30.1

Plano Aproximado da mesa da cozinha. Perspectiva janela-corredor. A mosca, o prato de sopa. Alguns objectos. E olhar que espia. Tiago, Vitor, Idalina fora de campo, na sala. Descanso, colóquio, reitarações. «Olha a sopa rapaz». Vitor Hugo atravessa o corredor, vindo do quarto. Arrasta os pés, o espírito. De novo o corredor do *Realidade*. O compasso e a espera.



Nota: **por fazer.**

O comentário de Idalina pode/deve ser gravado à parte. Discutir com o Pedro.

INT/DIA (Sala) - Manhã - A30

Plano Geral da sala. Perspectiva sofá-tv. As crianças brincam no tapete da sala. Mesclam-se, confundem-se. Um sobre o outro, trocando pernas e braços, bafos e suores um com o outro, um pelo o outro, enleados num mesmo calor.

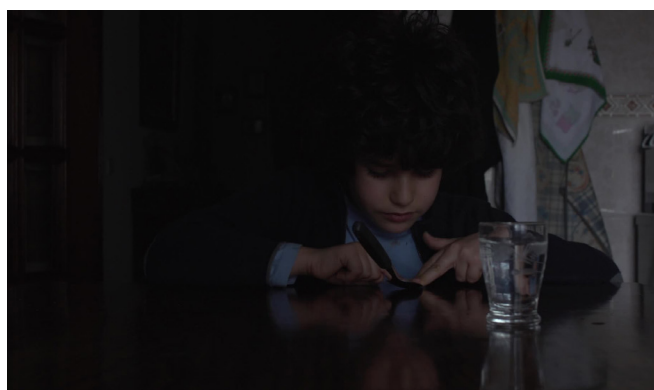


Nota: repetir.

Não é sério incluir a citação/comentário de JCMonteiro. Não podemos promover uma tomada de posição como esta. Idalina circula pela casa. Vítor está sentado na mesa da sala. Mexe no computador...

INT/DIA (Cozinha) - Manhã - A13.1

Plano Aproximado de Tiago, sorvendo a sopa. Leve picado sobre a mesa. De modo a sugerir extensão, lonjura. Tiago, um prato, um copo.



Nota: feito.

Repetir o plano, se possível, com outro tipo de copo, menos expressivo, sem floreios.

INT/DIA (Sala) - Manhã - I4b

Plano Aproximado de Idalina a passar a ferro. Uma luz pontual, pontualíssima, invadindo o espaço, revelando Idalina, conforme ela se expõe ou deixa de expor à incidência da Luz. Ouvimos «música», «novela», Tiago..

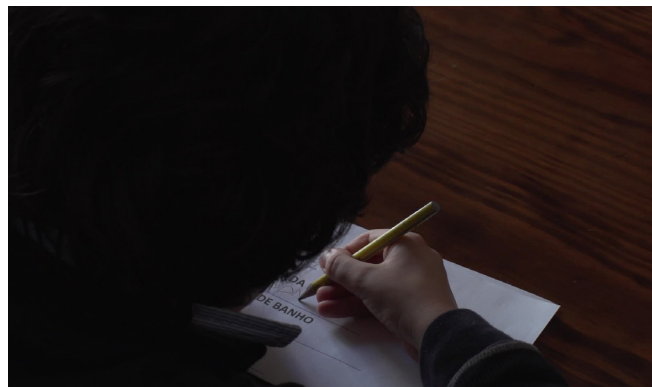
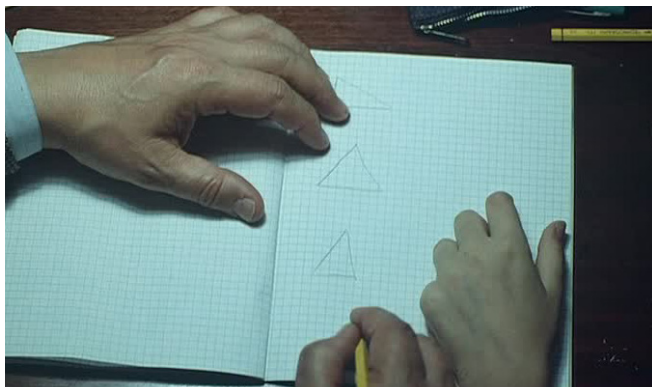


Nota: **repetir**.

Idalina deve vestir de acordo com **A33**. O Plano deve ser Idalina. Sem mais. Gaiola, livros, azulejos e a tralha toda. Idalina. Um rosto, umas mãos. etc. E a luz. Suave, cortante, habitual.

INT/DIA (Cozinha?, Sala?) - Tarde - A28b

Grande Plano de Tiago a decalcar um desenho animado sobre o portátil. Interessa-nos as mãos, o percurso das mãos, voltando a custo, tocadas por alguma luz..



Nota: **por fazer.**

INT/DIA (Cozinha?, Sala?) - Tarde - A28.1 - *Raccord*

Plano Geral da mesa da sala..

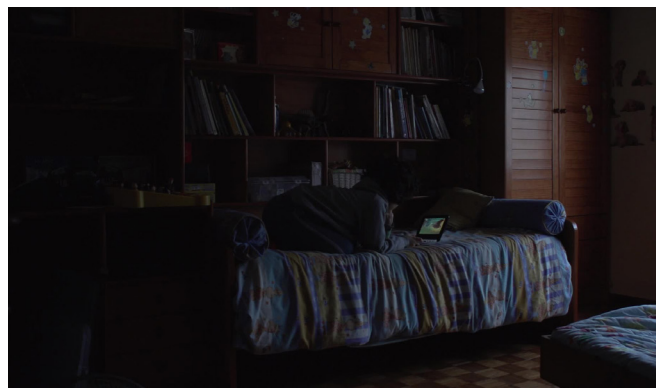


Nota: **por fazer.**

Tenta-se, aqui, enquanto proposta de linguagem, sugerir uma pequena nota de impertinência face à solução geral de uma cena por plano. Pode resultar, pode enriquecer o discurso, se nos apropriarmos deste tipo de fragmentação/partição de uma cena em dois planos, por exemplo. Aqui, particular-geral.

INT/DIA (Quarto dos rapazes) - Tarde - A33

Plano geral do quarto. Idalina desloca os diferentes módulos do quarto, reorganiza a mobília. Está só. Observamos.



Nota: **feito**.

INT-DIA (Casa de banho) - Manhã - A13

Grande Plano de Vitor (pai) a desfazer-se da barba (enquadramos o reflexo no espelho). Medido, rigoroso, inexpressivo, ou até mesmo zangado, algo zangado. Luz natural, vinda de uma janela á esquerda. Ouve-se o som da lâmina sobre o rosto e alguma água a escorrer na pia, pontualmente. A casa dorme, ainda, desperta. Idalina surge fora de campo. Diálogo.

Idalina

- não estás atrasado?

Vitor

- não.

Idalina

- trazes o almoço?

Vitor

- Posso trazer.

(um tempo)

Idalina

(a medo)

- e de tarde como vamos fazer? Vais levar o Vitor Hugo ao vólei e eu fico aqui com o Tiago.. ou vamos todos? Podíamos ir. Dou uma voltinha com o Tiago enquanto estás lá com o Vitor.

Vitor

- não sei. o Vitor pode demorar.

Idalina

- está sol!, não vou ficar outro sábado aqui fechada com o Tiago!.

Vitor jamais desvia o olhar. A camara permanece no espelho. Regista (pode registar) uma sonoridade difusa, submersa, fora de campo: os rapazes.



Nota: repetir.

O diálogo ainda não saiu. Devemos refazer nesse sentido.

INT/DIA (Quarto dos Rapazes) - Fim de tarde - A26 - Raccord

Plano de conjunto.



Nota: **feito**.

INT/NOITE (Dispensa) - Fim de tarde - I170

Plano Aproximado de Tiago na dispensa, recortado pela cintura. Perspectiva hall-dispensa. O rapaz passeia o portátil. Acomoda-se junto à porta. Deixa-se estar. Finalmente, serve-se de um frasco de salsichas. Salsichas.



Nota: **repetir**.

Era bom que a saída do rapaz fosse menos acidentada. Uma saída «limpa». Pode ser um excelente plano final. Desconcertante. Quando o rapaz sai de campo devemos ouvir algo parecido com: «Senta-te aí. Se te portares bem amanhã vais com o mano à terra dos sonhos». **Gravar** à parte.

Dúvidas, exclusões, ambiguidades & etc.

INT/DIA (Sala) - Início da Tarde - I3

Plano de Conjunto dos pais e das terapeutas, à mesa da sala. Travam-se de razões. Entravam-se. Discutem métodos, terapias, aproximações e assim.



Nota: **feito**. Plano pouco interessante.

INT/DIA (Cozinha) - Tarde - A8

Plano Aproximado de Rita, sentada á mesa da cozinha, em silêncio, levemente iluminada, bebendo um chá. Perspectiva do corredor (e de Tiago/Idalina) desfocado. Rita espera mãe e filho para começar a sessão de terapia. Procuramos qualquer coisa no rosto da terapeuta, um traço, uma esperança, uma ameaça: uma «topografia». Pode haver diálogo, um comentário longínquo de Idalina. «Já vou», «está quase». Aguardamos os menores sinais, as mais ligeiras inflexões. Tiago está presente. Quando não o vemos, ouvimo-lo. É uma presença audível, dir-se-ia, um ambiente sonoro, nervoso, um voo perpétuo. O verdadeiro filme está off. Há-de restar, finalmente, no plano, uma cadeira vazia, exposta, como um cadáver, ou uma simples chávena..

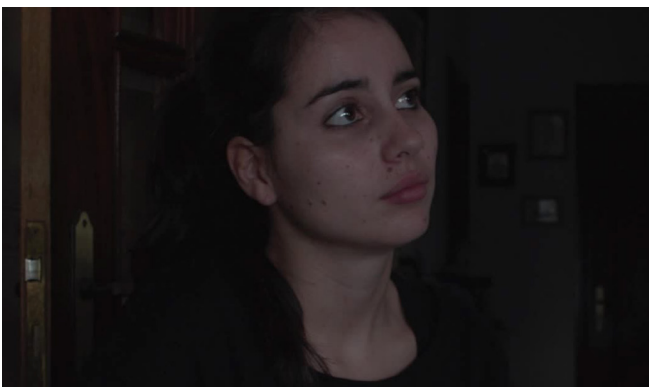


Nota: feito.

Mal feito. Mal interpretado. Mal pensado. A inclusão de Rita deve ser completamente revista. Pode não ser terapeuta. Pode ser familiar. Basta. Re(pensar). Há um planozinho da «Vanda», um rapaz sentado, mordendo um pão...

INT/DIA (Corredor) - Tarde - A31

Grande Plano de Rita, de pé, em pleno corredor, junto à parede, expondo o rosto à incidência da luz vinda da janela da sala. Aguarda. Nada a fazer. Não é terapeuta, é familiar. Ouvimos Tiago e Idalina no quarto, ao longe.

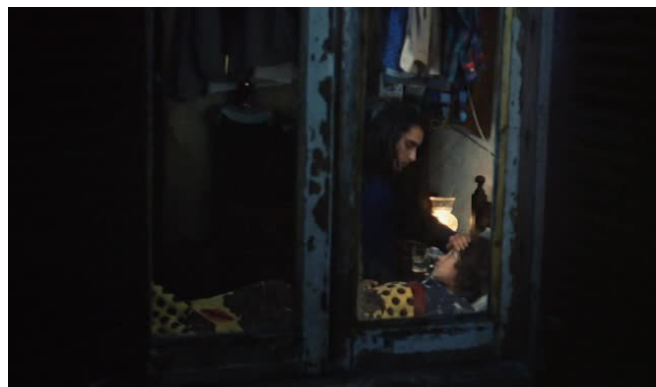


Nota: por fazer.

A inclusão de mais uma personagem pode ser contraproducente. Muita gente é gente a mais. É da epopeia. É o estilo epopeia. Nada contra. Mas não é nosso. Confunde, desvia atenções.. suspende a narrativa, desdobra-a. Não é possível abarcar o mundo. Talvez seja mais interessante aguentarmo-nos ali, naquele quadro, naquele espaço, naquele assunto, naquele rosto, naquele...

INT/NOITE (Quarto dos rapazes) - A14

Plano Geral da janela do quarto. Perspectiva exterior-interior. Interior inaudível. Idalina junto a Tiago. Mãe e filho, sem mais.



Nota: **por fazer/exluído.**

talvez não faça sentido reincidir num momento deste tipo, ternura, medicamentos, mãe e filho, repetidamente.

INT/DIA (Cozinha) - Manhã - A13

Plano Aproximado (de **Pormenor**, talvez) da mesa da cozinha. Perspectiva janela-corredor. Um enquadramento semelhante, por hipótese, ao escolhido para o plano de Tiago a tomar a sopa. Vemos uma mesa, um pedaço do tampo de madeira, lustroso, e um prato de sopa, fumegante, tocado por alguma luz, incidente, pontual. Idalina prepara a «dose», o aditivo (coercivo) necessário, etc. Observamos umas mãos, um pedaço (um fragmento) d corpo, anónimo.. a preparar a «refeição».



Nota: **excluído.** Medonho. Publicidade. Dever-se-á **repetir** partindo do enquadramento de A8.

INT/DIA (Sala) – Início da tarde - A7

Plano de Conjunto Aproximado de Idalina e a sobrinha, sentadas no sofá. Conversam. Espreitam, a espaços, o vídeo do casamento da sobrinha. Conspiram. Esgrimem afectos., rejeições, insídias. Por aí vão. A camara dispõe-se, contempla. Procura uma determinada «verdade» do rosto humano. O rosto como paisagem. Uma face que «transmite directamente», evitando o desvio (o aborrecimento) de uma história que houvesse de ser contada. Nunca se dá a ver a televisão, o posto em que repousam os olhares.



Nota: excluído.

O diálogo não tem, numa primeira visualização, particular interesse, ou densidade dramática. Ridiculariza as personagens. Inaproveitável.

INT/DIA (Sala) – Final da manhã - A17

Plano Geral da janela da sala. Câmara levemente sobre direita, sugerindo uma diagonal. Contra-luz. Idalina pendura algumas peças de roupa no varão que sustenta a cortina. Percebemos uma voz, a certa altura, vinda do exterior. Uma voz feminina, de criança. «Dona Idalina»; «dona Idalina». É a vizinha. «Queres o cão, não é querida?». Idalina sai do plano. Vai buscar o cão. Ouvimos, fora de campo, um cão a ladrar, energicamente. Idalina abre a porta de casa, entrega o cão á rapariga. A câmara continua na janela. Ouvimos o percurso do cão pelo *hall* do prédio, até chegar ao pátio para onde dá a janela da sala. Idalina regressa ao plano. Retoma a actividade. Espreita, por hipótese, o cão e a vizinha. Tiago pode estar presente, durante o plano, dentro e/ou fora de campo.



Nota: por fazer.

pensar outro tipo de solução plástica para este momento específico. É possível que o filme já contenha demasiadas cenas em contra luz. Demasiadas situações em que se privilegia um interior arrefecido, penumbroso, um vulto que se movimenta ante uma janela, um exterior visível. Cfr. I1; A12; A 5.1 etc., etc. E depois o exterior visível da janela da sala é da ordem do horrível.

INT/NOITE (Sala) - Noite - A22

Plano Aproximado (ou **geral**) da janela da sala. Perspectiva porta-janela. Enquadramos a janela e um pedaço do sofá. Ou o sofá inteiro, vazio ou ocupado, de acordo com a aproximação que finalmente escolhermos. Tiago está à janela, junto à janela, de pé, sentado ou deitado no parapeito. Luz exterior apenas, artificial. Claro-escuro. Não sabemos, em verdade nunca sabemos, o que poderá acontecer. Registamos e agradecemos o que estiver. A família está reunida na sala. Ouvimos o televisor, os diálogos, as palavras possíveis, a haver. Corpos que entram e saem do plano. A camara (o foco) está com Tiago. Até que ele deixe de permitir, isto é, se evada.



Nota: substituído.

pensar em registar várias perspectivas deste momento de reunião familiar, incluindo (individualizando) todos os elementos presentes. A televisão é, por assim o afirmar, o fio condutor dos vários planos, a paisagem (a almofada) fundamental, sonora, uniformizadora, presente.

(Sala) - A23

Plano de Conjunto aproximado de Vitor (filho) e Idalina. A criança está deitada no sofá, sobre almofada(s). Cobre-o uma manta. A mãe está sentada num banco negro, couro negro, junto ao sofá, sobre a cabeça do rapaz. Acaricia-o, talvez, levemente, contida, sem desviar o olhar da televisão. Vitor (pai) está á esquerda do enquadramento. Revelam-no as palavras, sempre possíveis (desejáveis até), ou um simples tossicar. Tiago pode entrar e sair do plano. Vitor (filho) vai abrindo e fechando os olhos, com sono...



Nota: substituído por A22.1.

INT/DIA (Sala) - Tarde - A2.1

Plano Geral da sala. Perspectiva porta-janela, em diagonal. Picado. Enquadramos os ombros e a nuca desfocada de Vitor (pai) em primeiro plano. Ao fundo, no tapete da sala, Alexandra e Idalina improvisam uma sessão de terapia..



Nota: **por fazer/excluído.**

Terapia a mais.

INT/DIA (Sala) - Tarde - A2.1.1 - *Raccord*

Plano de Conjunto de Alexandra e Tiago. Vitor e Idalina intervêm fora de campo. *Raccord*.



Nota: **por fazer/excluído.**

INT/NOITE (Sala) - A27

Plano de Conjunto da família reunida á mesa de jantar. Perspectiva escritório-janela da sala. Leve picado, talvez, de modo a obter extensão, alongamento da mesa, com o pai na cabeceira. Único momento em que os quatro elementos partilham o mesmo plano, o mesmo palco. Importa uma determinada luz, aérea, esmaecida (sem exagerar). Um candeeiro apenas, não o que lá está, que é feio e projecta uma luz difusa, mas um candeeiro «forjado». Uma única fonte de luz. Situada por cima da mesa, fora de campo. Diálogos. O que estiver.



Nota: por fazer.

O plano está retido, por assim dizer. Poderá não servir o filme, a narrativa.

INT/DIA (Quarto dos pais) - Final da manhã - A18

Plano Geral do quarto. Ângulo de captação levemente inclinado, em diagonal. Perspectiva janela-porta. Vemos apenas parte do corpo de Idalina, desfocado, recortado pelo pescoço, sobre a cama. Pequenos tremores, apenas. Silêncio, respiração. O trabalho doméstico serve de móbil a um espectáculo de sombras e cansaço. O foco está na porta do quarto, levemente iluminada pela luz posta pela janela da casa de banho contígua. Chega alguém. Vitor. Diálogo.



Nota: feito.

Não é fácil encontrar lugar para o plano. Numa primeira visualização do resultado parece-me mais interessante, plasticamente, isolar Idalina no plano. A entrada de Vitor não é boa. A luz degrada-se, a acção degrada-se.

De um modo geral podemos correr o risco de um plano «experimental».

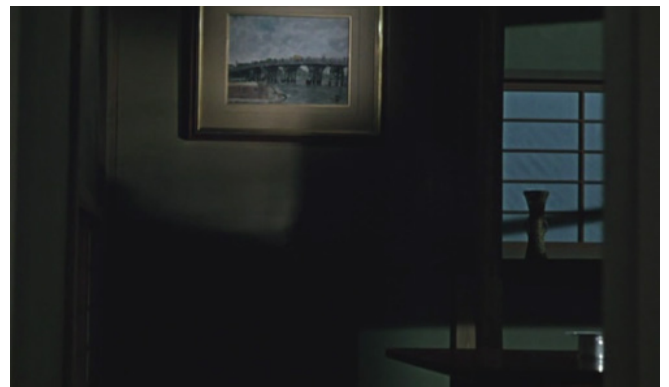
?



Terás os bolsos cheios de dinheiro...
- Aí é que está!

Nota: devemos fazer mais disto. Mais espaço, puro espaço, mais objectos, mais ausência de movimento. **Os desenhos, os recortes, os medicamentos. Garrafas, garfos, copos...**

?



Nota: mais disto, também. Pode ser o **plano que sucede a A24b**. **Espaço nocturno**. Janela aberta, som do exterior. Porta de entrada para o grande plano de Vitor à janela.

INT/DIA (Quarto dos Pais) - Manhã - A32

Grande Plano de Idalina no quarto sentada na limíte da cama, de frente para a janela. Dobra a roupa. .



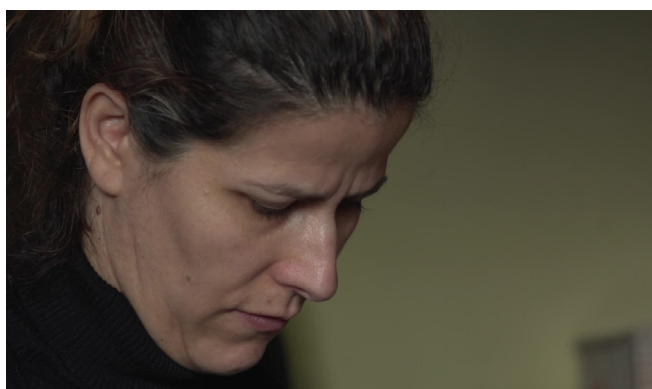
Nota: **substituir**.

Idalina não está valorizada. Falta mais luz, mais brilho no rosto. Por outro lado, é preciso outra indumentária. A roupa não pode ter tanta leitura. Pode estar, por exemplo, com a roupa de A28.1.

A representação não é boa, também. Culpa nossa. Idalina não está confortável. E isso vê-se. O maxilar impõe-se demasiado.

INT/DIA (Quarto dos rapazes) - Tarde - A26.1

Grande Plano do rosto de Idalina, silencioso, concentrado. Idalina besunta os pés de Tiago com pomada. O rapaz tem qualquer coisa no tornozelo. Uma mazela qualquer. Ouvímo-lo.



Nota: **feito**.

O plano não convence. Não cumpre o seu propósito. Idalina não está valorizada. Talvez seja mais interessante concentrar este tipo de ambição num único plano. Um único momento de declarada homenagem. A1, por exemplo.