

O PENSAMENTO ESTÉTICO - CINEMATOGRAFICO EM ÀNGEL QUINTANA⁷ A PARTIR DA OBRA *FÁBULAS DE LO VISIBLE*

Mário Vaz Almeida

Título Próprio em Escrita Audiovisual e Documentário

Professor, Universidade Jean Piaget de Cabo Verde

vaz_almeida72@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo dedicado à obra de Àngel Quintana, *Fábulas de lo visible*. El cine como creador de realidades, dissertamos sobre o seu pensamento estético - cinematográfico, nomeadamente, a ideia do acaso como signo do real e a tese sobre a autoconsciência realista que está presente numa certa *praxis cinematográfica* contemporânea. Fundamentalmente, as considerações tecidas giram em torno da árdua missão que o cinema detém como construtor de realidades e de fábulas.

PALAVRAS-CHAVE

Autoconsciência - realismo - acaso - real - cinema.

⁷ Àngel Quintana (Gerona, 1960) é professor de História e Teoria do Cinema na Universidade de Gerona. Publicou o estudo *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad* (1997) e duas monografias, *Roberto Rossellini* (1995) e *Jean Renoir* (1998). Também colabora em diversos meios de comunicação como crítico de cinema.

ABSTRACT

In this article, devoted to the thesis of Angel Quintana 'Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades', we analysed his aesthetic thoughts on cinema, namely the idea of hazard as a sign of the real and his thesis on realistic self-consciousness that constitutes the practice of some contemporary film. Fundamentally, it is a tissue of theoretical discussion regarding the role of cinema as a builder of realities and fables.

KEYWORDS

Self-consciousness - realism - hazard - real - cinema.

Objetivamente, o que nos traz *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* de Angel Quintana, constituiu-se, na mesma altura, como objeto de estudos no campo do cinema de não-ficção e experimentação, coordenados por Casimiro Torreiro e Josetxo Cerdan, cujos primeiros artigos, que compõem o livro *Documental y Vanguardia* (2005), teriam conhecido a luz durante a VII Edição do Festival de Cinema de Málaga (2004). Tratam-se dos últimos desenvolvimentos teóricos, em Espanha, sobre o documentário e a vanguarda no cinema contemporâneo, tendo vários autores contribuído, desde então, para uma visão de conjunto sobre uma matéria nova, um *pós-cinema*, ou, como observa Perniola, um «cinema filosófico» que encontra, incontestavelmente, o seu ponto de partida no estudo do filme documental.

LINHAS GERAIS DO PENSAMENTO ESTÉTICO-CINEMATOGRAFICO DO AUTOR.

Primeiramente, apresentarei as principais linhas mestras da tese de Àngel Quintana contida na obra singela *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, e de seguida avançarei para o penúltimo capítulo que se debruça sobre o acaso e o real num certo cinema contemporâneo de autoconsciência realista: aquele que, precisamente, reflete o conjunto desta obra, na qual o autor analisa os mecanismos e as *nuances* de que dispõe o cinema enquanto construtor de realidades autonomizadas. Partindo de dois casos emblemáticos - a realização do filme *Recepción de S. M. Alfonso XIII en Barcelona*⁸ por Segundo de Chomón, em 1904 e o documentário de Leni Riefenstahl *El Triunfo de la voluntad* sobre o congresso nazi, celebrado em 1934 - Quintana expõe, em linhas gerais, as múltiplas perceções sobre o cinema contemporâneo e sua cumplicidade com o real, que se traduz em discursos de proporções realistas ou efabulatórios. O primeiro caso é o que ele define, concetualmente, como

8 Título original ALFONSO XIII EN BARCELONA (Dos fragmentos). Curta-Metragem. 35 mm. Ano de Produção: 1904 -1906. Duração Original: 6 minutos. Fotografia/Emulsão: preto e branco. Formato: mudo. Intérpretes / Personalidades: Alfonso XIII. Rei de Espanha, Domenec Sanllehy e Alrich Victoria Eugenia, Rainha de Espanha, Maura e Montaner, Antonio. Género: documentário /reportagem. Tema: historia da casa real forças armadas. Sinopse / Conteúdo: primeiro fragmento (0 a 6:10) entre 1904 - 1906. Barcelona. Autoridades civis e militares esperando, no passeio de Gracia, a chegada do Rei Don Alfonso XIII. Entre elas se encontra o Alcalde, Sr. Sanllehy. Juramento de bandeira.

sendo uma «posição desfavorável» do dispositivo cinematográfico e o segundo uma «posição privilegiada» do mesmo. Na análise empreendida pelo autor a estes dois casos emblemáticos, na história do cinema, é evidente que, em termos de causalidade, é a fragilidade da produção que determina as limitações das imagens obtidas por Segundo de Chomón, no primeiro caso, e que a «posição privilegiada» de Riefenstahl deve-se a uma produção faustosa, tendo sido, de facto, um acontecimento cinematográfico que o nazismo planificou friamente para erigir e glorificar o III Reich, não deixando que o acaso interferisse (como o foi, aliás, a vitória do norte-americano Jesse Owens, nos 100 m, nos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936).

A consciência da ilusão representativa, a *mimesis* e a imagem como registo, a imagem cinematográfica, os modelos de realismo do século XIX, o «realismo do espaço» de André Bazin, baseada na arte do cinema em registar a espacialidade dos objetos e em criar espaços por eles ocupados; os «enredos encontrados» de Siegfried Kracauer, que se assumem, de forma conclusiva, como sinopses do realismo; bem como a proposta estética de Pier Paolo Pasolini caracterizada pela ampliação do real até ao seu desgarramento e insignificância (porém fundada na natureza), servem de plataforma para Quintana se aventurar em voos mais arrojados de análise estética e cinematográfica, que confluem no pungente capítulo dedicado à autoconsciência realista no cinema contemporâneo, sem deixar de explorar, antes, os caminhos que o neorealismo, enquanto movimento estético-político, percorreu no cinema. O último capítulo «La realidade suplantada» é tão só uma longa conclusão que encerra uma visão particularizada sobre o cinema que se produziu no último século, onde se tece uma segunda argumentação sobre filmes como *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg, *The Game* (1997) de David Fincher ou *Abre los Ojos* (1997) de Alejandro Amenábar, interpretando-os como um jogo entre o real e o virtual, o acaso e a ordem, as sombras e nossa existência real. A conclusão a que o autor chega, no conjunto destas análises, aparece na seguinte afirmação:

«(...) para la gran industria cada vez resulta más cómodo que el espectador adquiera el estatuto de prisionero de la gran caverna platónica, de persona atrapada que desde su inmovilidad no cesa de convocar a los espíritus que pueblan ese mundo simulado que nos rodea.» (Quintana, 2003, p.296).

Importa, aqui, porém, como já referi, o penúltimo capítulo intitulado *La autoconsciência realista en cierto cine contemporâneo* que ele dedica à Eric Rohmer, Straub y Huillet e Abbas Kiarostami, pela clareza com que expõe o discurso sobre o

real e a arte produzida por esses cineastas. Sem pretender constituir, numa única obra, um corpo organizado de conhecimento racional com o seu próprio objeto – *praxis, techné e theoria* – (definição que Aristóteles atribui à *epistémé*⁹), Quintana faz uma inteção do cinema e da sua estética a partir de um conceito intuitivo para uma *episthamai* [o que na palavra grega significa «chegar a uma paragem»] no meio de uma série de considerações estéticas e de gosto.

O ACASO E O REAL NO CINEMA DE ERIC ROHMER

Quintana começa por equacionar a questão da presença do acaso como signo do real¹⁰ a partir do pensamento de Eric Rohmer sobre o cinema, no qual este defende que, na relação essencial que a imagem cinematográfica estabelece com a lógica do mundo, o cinema é aquela que, de entre as artes representativas, possui a força necessária para captar “o instante significante, esse momento em el que el orden de las cosas puede llegar a ser alterado”(Quintana, 2003: 210). Para esclarecer a posição estética de Rohmer, o autor contrapõe-lhe a figura do *demiurgo*¹¹ que constrói um universo fechado, alheio ao mundo real, advogando que, na perspetiva deste cineasta, o cinema não pode ser tomada como *deus ex-machina* mas, sim, abrir-se ao aleatório para que esse “instante significante” possa ser resgatado. Desse modo, cada palavra dita e cada imagem reproduzida remete para um segundo instante que carrega uma nova significação. Essa posição estética de Eric Rohmer é exemplificada pelo autor ao recorrer a uma conversa que o cineasta francês manteve com

9 PETERS, F.E. (1997). *Termos Filosóficos Gregos. Um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkianm.

10 Quintana atribui esse substrato teórico ao cinema de Michelangelo Antonioni, especificamente, no filme *Blow Up* (1967) em que no meio dos pixéis de uma fotografia ampliada do repórter se descobre o corpo de um homem morto por detrás de um casal beijando-se, abrindo-se este (a)caso ao mistério. Essa função reveladora do mistério que o acaso possui foi objeto de análise num dos textos programáticos que Antonioni escreveu em 1942 quando era crítico da revista *Cinéma*, num texto em que este estabelece uma relação entre o cinema e a pintura, considerando ambas artes figurativas cuja única condição é o de se abrirem à interioridade, ou seja, de serem dados que nos oferecem a visibilidade das coisas.

11 Na mitologia, *demiurgo* é um deus que se introduz no caos revertendo-o em cosmos. No cinema o termo é, não raras vezes, associado ao trabalho cinematográfico de Stanley Kubrick que, numa das poucas entrevistas que deu, fizera a seguinte afirmação: “A falta de sentido na vida força o homem a criar o seu próprio significado” ou ainda, «...diante da vasta escuridão, precisamos suprir com nossa própria luz. [Stanley Kubrick para a revista “Playboy”, em 1968, e posteriormente editado em livro. (“Kubrick Interviews”, University Press of Mississippi, 2001)]

o ensaísta Jean Douchet e que fora reproduzida na série *Cinéastes de notre temps*, dedicada à sua obra, por André S. Labarthe, na qual Rohmer assevera que a palavra deve ser produzida no ecrã com a máxima nitidez e que não suporta música de fundo. Esta espécie de contacto com o *natural* que o cinema mantém com o real induz no espectador uma «releitura da imagem», pela sua propensão natural em reinterpretar culturalmente tudo o que está à vista, provocando um segundo sentido, algo que o demiurgo busca, em esforço, encerrar numa quadratura significativa.

Apesar de, em nenhum momento o autor esclarecer se essa presença do acaso é aquela que se verifica a nível dos documentários, sobretudo com o advento do *cine vérité*, ou se é a simples intrusão de elementos do real numa cena planificada de um dado filme ficcional, o conceito de acaso, *strictu sensu*, aparece-nos, clarificado, mais adiante na sua obra, sob uma nova roupagem sendo, segundo ele, o mesmo fenómeno que se estabelece na música *jazz*, que traz o improvisado à arte e enriquece a estrutura melódica. Deste modo, o acaso é assumido como sendo tudo aquilo que foge aos princípios de qualquer planificação e de pauta e, neste particular, o autor sublinha na seguinte passagem:

«(...) de todos los medios de expresión artística el cine es, sin embargo, el que aparece más abierto al azar» (Quintana, 2003, p.213).

É com esse pretexto que Quintana se debruça brevemente sobre a obra de Noël Bruch, *Praxis del cine*, nos anos 70, para abrir um parêntesis de carácter histórico que este último trouxe, ao avançar que a escrita clássica, no seu empenho em chegar à transparência da representação, predispôs-se a eliminar todos os problemas derivados do acaso e do aleatório. Os *storyboards* e o modelo comercial de produção cinematográfica provocaram, segundo Noël Burch, o «desterro do acaso». Partindo desta observação, o nosso autor regressa ao pensamento de Eric Rohmer sobre o cinema: esse pensamento que se gerou no contexto inicial da *nouvelle vague* francesa e que se plasmou na totalidade da sua filmografia caracterizada por contos morais, comédias, provérbios e os contos das quatro estações, que contém no seu germe a provocação e a maiêutica como modo de aceder à beleza natural das coisas. Mas não chega a abordar esta última aceção, propondo-se, antes, situar o seu ângulo de abordagem no excessivo controlo que ressalta da obra do cineasta e colocar, de seguida, a questão de princípio: que papel joga o acaso nos blocos rígidos que caracterizam os filmes de Eric Rohmer? A resposta do nosso autor é simples: Rohmer estabelece um pacto entre a representação e a natureza, desde uma autoconsciência

realista, o que está presentificado, fundamentalmente, na sua obra cinematográfica *Conte d'Automme (1998)*. Dado que o *devoir* das estações marca a paisagem, e não sendo possível o controlo da meteorologia, Quintana, partindo desses pressupostos, explica esta obra-prima de Rohmer na citação que se segue:

«(...) toda la estructura de la comédia avanza en estrecha relación com la naturaleza y la luminosidad de la región de Ródano (...) La función que la vendimia, a finales de setiembre, ejerce en la conducta social y las controversias que puden provocar los placeres de carácter étílico en la seducción amorosa alterarán el juego de la comédia» (Quintana, 2003, p.220).

Sendo assim, bastaria ao cineasta acreditar no poder que o acaso pode ter como vetor expressivo do meio cinematográfico. Segundo o autor, o respeito pelas topografias dos lugares, pelo tempo meteorológico, presentes nos painéis horários e a sua relação com «instantes de rodagem» atribui a esse filme a ilusão realista que o cinema rohmeriano alberga, considerando-o, ainda, como uma espécie de instrumento de controlo de tempo. Essa mesma primazia que Rohmer dá ao tempo aparece, segundo o autor, num episódio da longa-metragem em *Quatre aventures de Reinette y Mirabelle (1986)* na qual o cineasta coloca os dois protagonistas numa granja e os faz escutar os sons da natureza e em que o mistério temporal, presente entre a noite e o dia, aparece sublimado no silêncio total do amanhecer.

Para Quintana o acaso, no cinema de Rohmer, atinge a seguinte proporção:

«No solo está presente como fenómeno inesperado provocado por la naturaleza y que la cámara puede llegar a revelar, ya que puede convertirse en un recurso narrativo (...) como se transforma en una figura de la construcción del relato que condiciona el desarrollo de lo narrado y permite la irrupción del final feliz.» (Quintana, 2003, p..221)».

Esse acaso que é, todavia, «desterrado», como refere Noël Burch, quando se trata de fazer uma reconstrução histórica fiel do passado. Quintana exemplifica este facto, na extensa filmografia de Rohmer, com *Perceval le Gallois (1975)*, *La Marquise d'O (1976)*, e *L'Anglaise et le Duc (2001)*, uma vez que o cineasta se viu, na realização destes filmes, naturalmente, obrigado a respeitar os diferentes pontos de vista expressos pelos documentos de época – literários e pictóricos.

«A AUTOCONSCIÊNCIA REALISTA NUM CERTO CINEMA CONTEMPORÂNEO» - O CAPÍTULO POR EXCELÊNCIA.

O conceito de autoconsciência é tido, aqui, como uma pré-consciência que reflete sobre uma dada matéria, de modo autoregulado. A partir disto, o problema original que se coloca a Quintana é o seguinte: de que modo é que uma determinada autoconsciência realista lida com a lógica do acaso e do real. Para clarificar essa posição o autor traz-nos outros deslocamentos errantes do cinema moderno como a que se assiste, pontualmente, em *El Sol de Membrillo* (1992) de Victor Erice, filme que questiona a relação que o cinema estabelece com outros meios artísticos, nesse caso a pintura. Na sua implicância de definir a natureza do cinematográfico (terminologia bressoniana) e a sua relação com o acaso, Victor Erice estabelece, nesse documentário, um campo de reflexão autoconsciente entre cinema e pintura, em que se constitui uma espécie de estúdio sobre as diferentes linguagens da imagem enquadrada sobre o peso que o tempo exerce sobre as imagens, sobre a geometria do espaço e sobre os movimentos impercetíveis da natureza, que o pintor António Lopez, protagonista do documentário, procura captar ao pintar a fruta de uma árvore – o *membrillo*. Como Heraclito, na filosofia grega, e depois Nietzsche intuíram e sistematizaram, nunca estaremos certos de que se trata realmente da mesma árvore de há instantes atrás, o que levanta, assim, uma suspeição de base ontológica sobre o que é real e o que não é; o que está de facto presente no nosso espírito no instante em que refletimos. Em termos epistemológicos, é mais sensato que se coloque a questão de uma autoconsciência que reflete durante o ato de pintar do que aquela que, supostamente, existirá no cinema, uma vez que, neste meio artístico, o trabalho de equipa e as contingências de uma produção condicionada por todos os meios acarretam uma dificuldade essencial em capturar o instante. Face a isto é que se compreende o esforço do cinema de Robert Bresson na consecução de uma imagem capaz de recuperar o valor do cinematográfico (termo que o próprio prefere, por oposição ao de cinema). No original *Notas sobre o Cinematógrafo*, publicada em 1975, Bresson coloca as questões concretas que surgem durante a rodagem de um filme e expõe uma determinada teoria cinematográfica que estabelece uma certa autoconsciência realista caracterizada por uma abertura à invisibilidade e à verdade interior das imagens. Numa das passagens desta obra singela, Bresson faz a seguinte afirmação:

«Pôr o público frente a seres e coisas, não como é posto arbitrariamente por hábitos adquiridos (clichés) mas como te situas tu mesmo de acordo com as tuas impressões e sensações imprevisíveis. Nunca decidir nada antecipadamente.» (Bresson, 2000, p.81).

Nesta citação está implícito o privilégio que é dado a uma espécie de cogito cartesiano, aquele que reflete desde uma interioridade incondicionada, diferentemente de um *demiurgo* que tudo decide, que tudo condiciona, alheio ao mundo real. Ainda, na relação que o cinema mantém com a pintura, o autor traz à sua reflexão *La belle noiseuse* (1991), de Jacques Rivette no qual um pintor protagonista, Frenhofer, busca a mestria artística através de uma possível revelação que lhe aparece no gesto espontâneo de uma rapariga, um gesto que esconde uma verdade que não pode ser mostrada porque tornar-se-ia obsceno traíndo, assim, a verdade íntima do ser. Este intrigante novelo, em que o artista se debate com a ilusão representativa, serve de ponto de partida para a análise que Quintana empreende sobre a obra cinematográfica de Jean Marie Straub e Danièle Huillet, nos anos sessenta, na qual expõe a temática específica dos limites da reprodução mimética e da reivindicação autoconsciente da força reprodutora do médium cinematográfico. Segundo o autor, as bases do pensamento de Straub e Huillet estão radicadas nas doutrinas brechtianas de consciência crítica e de rutura epistemológica bem como nas ideias de André Bazin sobre o aspeto reprodutor do cinema. Referindo-se a um conjunto de trabalhos deste par de cineastas, o autor destaca a filmagem de *Moses und Aron*, ópera de *Arnold Schönberg*, em que se assiste a uma reprodução mimética da Arte, o que se deveu ao imperativo de não se interferir com a força expressiva da peça. Quintana define a obra destes cineastas na seguinte afirmação:

«A diferencia de Eric Rohmer, Victor Erice o Jacques Rivette, la peculiaridad del trabajo de Straub e Huillet reside en lo que su cámara – como instrumento de reproducción – filma no es esencialmente el mundo, sino la matéria de las obras de arte...»(Quintana, 2003, p.227).

Isto é, na relação que Straub e Huillet estabelecem com a matéria artística, a Arte aparece, ela própria, como *natural*, em vez do mundo do qual ela é representativa. Quintana tece, ainda, um conjunto de considerações sobre aquilo que ele qualifica de «estética de resistência», clarificando as diferentes tomadas de posições cinematográficas que esses dois cineastas assumem, em diferentes momentos, perante textos literários de Ettore Vittorini, Heinrich Böll ou peças teatrais de Bertold Brecht, e o seu «contacto perpétuo com o natural», com o que é belo e verdadeiro

nessas obras. Trata-se da mesma «estética de resistência» defendida por Robert Bresson que, nas suas *Notas sobre o cinematógrafo* afirma num aforismo que «o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimentos e sons» (Bresson, 2000: 17). Esta posição levanta, porém, uma outra questão recentemente reformulada por Mario Perniola em «A Arte e a sua Sombra»:

«(...) ao lado de um pensamento linguístico existe um pensamento visível, sonoro, ritual, espacial? (...) Poderá o cinema criar uma obra filosófica total que compreenderia e coordenaria escrita, visão, audição, evento e espacialidade?» (Perniola, 2003, p. 62).

Nesse tipo de análises, ou se abandona a questão por ser demasiado ociosa ou limitamo-nos a apresentar uma listagem de filmes que abordam estas problemáticas. É o que empreende Perniola, que, à semelhança de Àngel Quintana, tece um conjunto de considerações à volta de filmes como *A Lisbon Story* (1994) de Wim Wenders, *Blue* (1993) de Derek Jarman, e *Le Pays des Sourds* (1992) de Nicolas Philibert, em cada um dos quais, os três cineastas incorrem, cada qual à sua maneira, numa operação de «filosofia visual» pela qual: ou se eliminam as imagens, os sons ou se eliminam as palavras, dando, inevitavelmente, a primazia a uma ou outra expressão artística.

Quintana equaciona, por último, uma reformulação contínua do realismo que, segundo ele, acaba por oferecer a possibilidade de uma «perceção não emotiva» que se opõe às formas do «simulacro do real» apresentadas pelos órgãos de comunicação social: «la gran caverna platónica construída en la sociedade del espetáculo» (Quintana, 2003:252). Nessa busca contínua de um novo realismo no cinema contemporâneo, Àngel Quintana aproxima-se, então, da arte do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, pleno de um novo realismo e de uma nova autoconsciência no cinema contemporâneo. Para nos fazer compreender isso o autor recorre à trilogia do cineasta formada por *Khneh-ye dust kojās?* («Donde está la casa de mi amigo?», 1987), *Zendegi na digar hich* («Y la vida continua», 1992), e *Zir-e derakhtan-e zeytun*, («A través de los olvidos», 1994) elevando, finalmente, essa autoconsciência ao nível de uma tensão que se estabelece entre ficção e realidade criada nos filmes. É o caso por exemplo de *Zendegi na digar hich*, em que um *alter ego* de Kiarostami, no filme, vai à procura da criança, intérprete do primeiro filme *Khneh-ye dust kojās?* que supostamente terá desaparecido num sismo que assolou a região de Gilan. Segundo o autor, esta poética neorrealista em Kiarostami, que se distancia de Roberto Rossellini, gira em torno de um jogo de repetição, como atesta na seguinte passagem, a propósito de *Zendegi na digar hich*:

«...la obsesión está orientada hacia las dificultades del protagonista para convencer a la chica que ama para que abandone los condicionantes familiares que frenan la materialización de su posible amor. El juego de repeticiones no marca una evolución en las relaciones solo sirve para testimoniar el peso de la obsesión». (Quintana, 2003, p.244).

Uma propriedade que o autor denomina, ainda, de «estrutura em abismo»¹², que está presente no cinema iraniano, em geral. O autor deixa claro, ainda, que a autoconsciência de Kiarostami não é o de criar uma ilusão realista; pelo contrário, ela representa a mesma crise realista que provocou o quadro *Las Meninas* de Velázquez (1656) no domínio da pintura, na qual o espaço de representação é ocupado pelo pintor e pelos espectadores da tela. É o que se vê no filme *O Sabor da Cereja* (1997), em que o próprio realizador aparece na cena final do filme para dar uma outra visibilidade ao processo, diluindo a fronteira entre o real e o ficcional. Essa tendência está muito mais vincada em *Close Up* (1990): na vida real, um indivíduo que foi submetido a um processo judicial por pretender ser o diretor de cinema Makhmalbaf, para camuflar a sua verdadeira identidade e dissipar uma espécie de sofrimento, converte-se em protagonista de um filme de ficção com técnicas de documentário. O autor, ressaltando este aspeto peculiar do cinema iraniano num interessante exercício de linguagem, observa que:

«en las principales películas iraníes, el juego de la autoconsciencia convierte a la cámara en una especie de espejo cóncavo que, después de capturar a realidad, muestra los reflejos del propio acto de captura de esta realidad.» (Quintana, 2003, p.241).

Consequentemente, estes tratados cinematográficos realistas confluem, segundo o autor, numa abstração que atinge um nível de depuração máxima, por exemplo, no filme *Bad maara jahad boro*(1999) (El viento nos llevará) em que um grupo de cineastas chega a um povoado, no norte de Irão, para filmar uma costumeira cerimonia ritual que se realiza sempre que uma pessoa morre naquela região. Intrigante é que os cineastas esperam que se produza a morte de uma idosa mori-

12 Refere-se, aqui, ao *myse en abyme*, termo inventado por André Gide para caracterizar as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. No cinema prende-se, sobretudo, com o modo como as coisas se manifestam no espírito do autor, do espectador e no próprio filme, dentro da sua própria estrutura, dando-lhe um carácter mais autorreflexivo, ao mesmo tempo que se cria uma ilusão realista, como num jogo de espelhos.

bunda mas só que, no meio dessa pulsão pela morte, algo mais se afirma: a vida. Os cineastas acabam por filmar tudo menos o ritual cerimonioso. Segundo Quintana, esta busca obsessiva e incessante do real que caracteriza o cinema de Kiarostami conduz o cineasta a uma posição próxima do cinema de Robert Bresson, ou seja, como ele afirma: «construir el universo de las imágenes a partir de las marcas de lo visible, forzando la actividad mental del espectador» (Quintana, 2003:242). Enquanto se espera pelo motivo, Kiarostami não mostra sequer as personagens-chave para a compreensão do relato deixando ao espectador a tarefa de fazer o seu «exercício sobre o visual» que apela de forma direta à sua consciência ativa, como fez, aliás, Bresson em *Fugiu Um Condenado à Morte* (1956), filme no qual nunca chegamos a ver os guardas prisionais, nem o chefe da penitenciária, ou, sequer, as instalações.

O autor atesta, ainda, que Kiarostami, aproveitando a ligeireza do recém-descoberto dispositivo tecnológico, radicaliza ainda mais o seu sentido de abstração em *Dah* (2002) (Dez) um filme no qual o cineasta especula sobre o conceito tradicional de encenação. Num longo campo-contracampo, no interior de um carro em movimento, com duas câmaras imóveis (uma para a condutora e outra para os sucessivos acompanhantes da viagem, a quem ela vai dando boleia), Kiarostami discorre sobre os diferentes temas que fazem parte do tecido urbano de Teerão, sem que a cidade alguma vez seja retratada, sendo a palavra o único elemento que flui na narrativa. O diálogo torna-se, assim, a única via para a descoberta de uma cidade e de uma cultura de opressão. Segundo o autor, é esse dado que, necessariamente, obriga a uma reeducação do olhar, por parte do espectador, perante o excesso das imagens no mundo atual, que afastam toda a função cognitiva, num universo sensível em que o visível acaba por ser confundido com o real. Para além desse descentramento que se verifica no cinema iraniano, o autor constata, também, a existência de um núcleo de cineastas que ele caracteriza como «francoatiradores que desde la autoconsciencia practican la resistencia»¹³ (Quintana, 2003: 296).

O autor chega à conclusão da sua eminente tese afirmando que, é certo que, para o grande negócio do audiovisual, a «caverna platónica», que imobiliza e que leva o espectador a convocar espíritos, é um precioso aliado, uma vez que a indústria desconfiou, desde sempre, desses objetos audiovisuais apegados a uma auto-

13 Jim Jarmusch, do cinema *indie* norte-americano, que encontra a sua vigência desde a marginalidade artística nova-iorquina, é exemplo paradigmático dessa classe de cineastas resistentes.

consciência realista, a que ele chama «fábulas do visível», por estes se apresentarem cada vez mais, na sua essência, como a afirmação de um pensamento.

ÚLTIMAS REALIDADES DO (PÓS)CINEMA.

A *episthamai* de Quintana sobre a autoconsciência realista num certo cinema contemporâneo é abordada de um ângulo diferente na dissertação “*Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica*” por Efrén Cuevas, que contribui com novos dados, ao abordar relatos autobiográficos no cenário da produção de documentários de criação como, por exemplo, *Reconstruction (1995)*, longa-metragem do canadiano Laurence Green, na qual designa o caráter autodiegético da narração *off* (aliados a um conjunto de técnicas experimentais, entre as quais a *foundfootage*), como a representação, *ipso facto*, de uma autoconsciência que visa, por fim, colocar o próprio sujeito, cognoscente e cognoscível, no centro do relato autobiográfico, subordinada a uma matéria real - histórica, social ou política (Cuevas, 2005). Na mesma linha, a autora Maria Luísa Ortega, num texto intitulado «*Documental, vanguardia y sociedad. Los limites de la experimentacion*», defende que já se afirma, paulatinamente, um novo compromisso ético nos discursos fílmicos sobre a realidade e uma modéstia epistemológica que se deve à convicção de que os factos e acontecimentos nunca são independentes dos dispositivos que se utilizam para abordá-los, analisá-los e representá-los, havendo, sempre, por consequência, intromissão e pensamento sobre eles (Ortega, 2005). Segundo a autora, assumiu-se, assim, no quadro das realizações cinematográficas, um manifesto estético-político que rejeita uma suposta superioridade moral que advém, tendencialmente, de uma «posição privilegiada» de quem realiza. Referindo-se aos documentários vanguardistas *ABC Africa (2001)* de Abbas Kiarostami e *Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)* de Agnès Varda, a autora assevera que estas novas formas de documentário nos revelam quão difícil se tornou no século XXI falar de um mundo sem falar do nosso lugar nele.

Ressalve-se, por último, que nesta linha de um pensamento heterodoxo radicado no cinema, que se constituiu desde sempre com André Bazin, passando por Kracauer, até ao mais recente filósofo e psicanalista Slavoj Žižek, produziu-se já uma enorme literatura sobre o cinema, que se abre a uma introspeção viva sobre produtos audiovisuais cada vez mais complexos.

BIBLIOGRAFIA

BRESSON, R. (2000). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto, Porto Editora.

CERDÁN, J. ET ALII. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra.

PERNIOLA, M. (2005). *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa, Assírio & Alvim.

PETERS, F.E. (1997). *Termos Filosóficos Gregos. Um léxico histórico*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

QUINTANA, A. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, Acantillado.