

Henrique António Muga

O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro

Universidade Fernando Pessoa
Porto, 2015

Henrique António Muga

O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2015

© 2015

Henrique António Muga

“TODOS OS DIREITOS RESERVADOS”

Henrique António Muga

O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro

Declaro por minha honra a originalidade do presente trabalho.

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa
como parte dos requisitos para obtenção do grau de
Doutor em Ciências Sociais, sob orientação da
Prof.^a Doutora Isabel Ponce de Leão.

RESUMO

HENRIQUE ANTÓNIO MUGA

O Imaginário na Obra cinematográfica de João César Monteiro

(Sob orientação da Prof.^a Doutora Isabel Ponce Leão)

Analisar o imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro (1939-2003) constitui o grande objetivo deste trabalho. A abordagem desenvolvida ancora em dois suportes conceituais, o modelo teórico do imaginário, e as teorias sobre a ontologia e a linguagem do cinema.

Integrando as antigas teorias da imagem, a moderna abordagem da representação, e as novecentistas teorias da imaginação, o modelo do imaginário – construído ao longo do século XX por, entre outros, Carl Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Ricoeur e Gilbert Durand – dá-nos conta do estado da relação entre a imaginação simbólica e as imagens pós-reprodutibilidade técnica. “Conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensante do *homo sapiens*” (G. Durand, 2005, p. 21), “espaço de confronto entre as imagens congeladas e a imaginação viva” (Bragança de Miranda, 2002, p. 16), o imaginário encontra no cinema um dispositivo crucial no diálogo entre os mais diversos tipos de imagens e na interação entre o real e o imaginário.

Guiados pela *mitodologia* de G. Durand (1993, 2003, 2005), a leitura que fazemos do cinema de João César Monteiro mostra-nos um cinema-cristal, um cinema que reflete de forma pura e provocadora o invisível que nos rodeia; da profundidade noturna que o estrutura, afloram imagens da mulher e da água, dos espelhos e dos olhares, da viagem e da iniciação, da alteridade e da confiança, do cinema e de Portugal. Projetando o mundo pessoal do autor para uma dimensão transcendental, tal universo imagético é constelado em torno de dois mitos principais, o mito da intimidade, uma religião da mulher e das substâncias, e o mito da Idade de Ouro, um sonho do eterno retorno e uma cruzada progressista e hermetista em direção ao Império Espiritual.

ABSTRACT

HENRIQUE ANTÓNIO MUGA

The imaginary in the filmography of João César Monteiro
(Under the orientation of Prof. Dr. Isabel Ponce Leão)

Analyze the imaginary in the film work of João César Monteiro is the main goal of this project. The developed approach is anchored in two conceptual supports: the imaginary theoretical model, and theories of ontology and the language of cinema.

Integrating the old image theories, the modern approach of representation and the nineteenth-century imagination theories, the imaginary model – built during the twentieth century by Carl Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Gilbert Durand and many others – give us a perspective about the relationship between the symbolic imagination and images post-reproducibility technical. “Set of images and image relations that are the thinking capital of the *homo sapiens*” (G. Durand, 2005, p. 21), “coping space between frozen images and vivid imagination” (Bragança de Miranda, 2002, p. 16), the imaginary finds in the cinema a crucial device in the dialogue between various types of images and in the interaction between the real and the imaginary.

Guided by G. Durand’s *mythodology* (1993, 2003, 2005), the reading that we do about the João César Monteiro’s filmography, show us a crystal-cinema, a cinema that reflects in a pure and provocative way the invisible around us; from the night depth that structure it, outcrop images of women and water, from mirrors and looks, from journey and the initiation, from otherness and trust, from the cinema and Portugal. Projecting the personal world of the author to a transcendental dimension, such imagery universe is strewn around two main myths, the myth of intimacy, a religion of women and substances, and the myth of the Golden Age, a dream of eternal return and a progressive and hermetic cross towards the Spiritual Empire.

RÉSUMÉ

HENRIQUE ANTÓNIO MUGA

L'imaginaire dans le cinéma de João César Monteiro

(Sous la supervision du Prof. Dr. Isabel Ponce Leão)

Analyser l'imaginaire dans le cinéma de João César Monteiro (1939-2003) est l'objectif principal de ce travail. L'approche développée ancre dans deux supports conceptuels, le modèle théorique de l'imaginaire, et les théories sur l'ontologie et le langage du cinéma.

Intégrant les anciennes théories de l'image, l'approche moderne de la représentation, et les théories du XIXe siècle de l'imagination, le modèle de l'imaginaire – construite au cours du XXe siècle par, entre autres, Carl Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Ricoeur et Gilbert Durand – nous donne un compte rendu de l'état de la relation entre l'imagination symbolique et les images post-reproductibilité technique. "L'ensemble des images et les relations d'images qui constituent le capital de *l'homo sapiens*" (Durand, 2005, p 21.), «espace d'affrontement entre les images figées et l'imagination vivante" (Bragança de Miranda 2002, p. 16), l'imaginaire trouve dans le cinéma un dispositif crucial dans le dialogue entre les différents types d'images et dans l'interaction entre le réel et l'imaginaire.

Guidé par la *mitodologie* de G. Durand (1993, 2003, 2005), la lecture que nous faisons du cinéma de João César Monteiro nous montre un cinéma-cristal, un cinéma qui reflète de façon pure et provocateur l'invisible autour de nous; de la profondeur nocturne que le structure, affleurent images des femmes et de l'eau, des miroirs et des regards, de la voyage et l'initiation, de l'altérité et de la confiance, du cinéma et de Portugal. En projetant le monde personnel de l'auteur à une dimension transcendante, tel univers imaginaire est constellé autour de deux mythes principaux, le mythe de l'intimité, une religion des femmes et des substances, et le mythe de l'Âge d'Or, un rêve de l'éternel retour et une croix progressive et hermétique vers l'Empire Spirituel.

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, que viu nascer este trabalho e já não pode assistir fisicamente à sua conclusão. À minha mãe, que tanto gosto tem na realização do meu doutoramento.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho muito deve ao contributo direto de várias pessoas, e às quais expresso aqui formalmente o meu sentido agradecimento.

À Doutora Isabel Ponce Leão, pela orientação de direções nos momentos mais críticos do percurso, pelo incentivo otimista no início de cada nova etapa, e pela margem de liberdade no desbravar de horizontes.

À Doutora Maria Antónia Jardim devo a luz das descobertas nos campos do imaginário contemporâneo.

Ao cineasta e professor de cinema M. F. Costa e Silva, agradeço a importante ajuda na exploração da linguagem do cinema, e a leitura crítica da parte do trabalho centrada no cinema.

À Emília e à Mariana, devo não só o incentivo e apoio familiar à realização do trabalho, como também a preciosa ajuda no processamento do texto relativo às fichas técnicas dos filmes analisados.

ÍNDICE GERAL

| | |
|--|----------|
| INTRODUÇÃO GERAL | 1 |
| Primeira Parte | 5 |
| IMAGINÁRIO, IMAGEM E IMAGINAÇÃO | |
| INTRODUÇÃO | 5 |
| Capítulo I. REPRESENTAÇÃO: A ERA DA IMAGEM | 9 |
| 1.1. A magia da imagem | 9 |
| 1.1. A cópia e o fantasma | 11 |
| 1.2. A representação do objeto | 16 |
| Capítulo II. AUTOREPRESENTAÇÃO: ENTRE O CONSCIENTE E O INCONSCIENTE | 23 |
| 2.1. A consciência do exterior | 23 |
| 2.2. O inconsciente imediato e o retorno da imaginação simbólica | 26 |
| Capítulo III. PRESENTAÇÃO E INSTAURAÇÃO DE UMA PRESENÇA | 35 |
| 3.1. Apresentação e simulacro | 35 |
| 3.2. A imaginação simbólica instauradora | 42 |
| i. Sincronicidade e individuação simbólica | 45 |
| ii. A consciência imaginante como ato de liberdade | 48 |
| iii. O devaneio poético e a imaginação material | 49 |
| iv. Mundo imaginal e a imaginação ativa | 53 |
| v. O mito e o Tempo Sagrado | 56 |
| vi. Imaginação narrativa e ação prática | 56 |
| Capítulo IV. IMAGINÁRIO: UMA TEORIA GERAL E UMA METODOLOGIA | 63 |
| 4.1. Antropologia do imaginário e dialética dos símbolos | 63 |
| i. Gestos dominantes e regimes do imaginário | 66 |
| ii. Níveis de simbolismo | 68 |
| iii. Uma fantástica transcendental e mediadora entre o eterno e o temporal | 72 |
| 4.2. Metodologia: mitocrítica e mitoanálise | 75 |
| i. Epistemologia e ontologia da obra e da ciência do homem | 75 |
| ii. Da mitocrítica à mitoanálise | 79 |
| CONCLUSÃO | 85 |

| | |
|---|-----|
| Segunda Parte | 89 |
| CINEMA E IMAGINÁRIO | |
| INTRODUÇÃO | 89 |
| Capítulo V. O CINEMA OU A ALQUIMIA DAS IMAGENS | 91 |
| 5.1. Um enquadramento para os nossos olhos | 91 |
| 5.2. Fotogenia e o encanto do duplo | 95 |
| 5.3. Movimento e ubiquidade | 98 |
| 5.4. A incorporação sonora | 101 |
| 5.5. Ritmo e sentido | 106 |
| i. Ritmo e tonalidade psicológica | 106 |
| ii. A impressão de continuidade e metamorfose | 107 |
| iii. Expressividade e transparência | 109 |
| 5.6. “Era uma vez...” | 110 |
| i. Narrativa fílmica, literária e teatral | 111 |
| ii. Relato, narração e história | 112 |
| iii. Mito e ritual | 114 |
| iv. Estruturas narrativas | 115 |
| v. Personagens, heróis e actantes | 116 |
| vi. Décors | 120 |
| 5.7. Cinematização do imaginário contemporâneo | 122 |
| Capítulo VI. CINEMA, IMAGINAÇÃO E REAL | 125 |
| 6.1. O real imaginado | 125 |
| 6.2. “Vamos ao cinema?” | 133 |
| 6.3. Corpo (i)mobilizado | 135 |
| 6.4. Projeção e identificação | 139 |
| 6.5. Entre a catarse e a reflexão, uma experiência lúdica | 143 |
| CONCLUSÃO | 149 |

| | |
|---|------------|
| Terceira Parte | |
| IMAGINÁRIO NO CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO | 153 |
| INTRODUÇÃO | 153 |
| i. Pressupostos epistemológicos e orientações metodológicas | 153 |
| ii. Aproximação à obra | 154 |
| iii. Estrutura do relato | 155 |
| Capítulo VII. VIDA E OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO | 157 |
| 7.1. A fusão entre a vida e a obra de JCM | 157 |
| i. Da Figueira da Foz para Lisboa | 157 |
| ii. Da cinefilia à escrita sobre cinema | 159 |
| iii. Os primeiros filmes: a experimentação revolucionária | 160 |
| iv. À procura das essências no Portugal rural e nos contos tradicionais | 163 |
| v. Dois filmes “aquáticos” e um filme pessoano | 164 |
| vi. A tetralogia de João Deus e três filhos menores | 166 |
| vii. Uma experiência radical | 168 |
| viii. Um filme síntese ou filme-testamento | 169 |
| 7.2. Poética, estética e ética do cinema cesariano | 170 |
| i. O respeito pelo real | 171 |
| ii. A expressão da subjetividade pessoal e transpessoal | 175 |
| iii. Intertextualidade e abismo | 177 |
| iv. A liturgia do verbo e do gesto | 182 |
| Capítulo VIII. DOS MITEMAS AOS MITOS CESARIANOS | 187 |
| 8.1. Mítemas: | 187 |
| arquétipos, temas, motivos, emblemas, situações dramáticas e décors | |
| i. Mulher | 187 |
| ii. Água, leite e ovo | 193 |
| iii. Espelho | 199 |
| iv. Olhos | 201 |
| v. Portugal | 205 |
| vi. Viagem, fuga e expulsão | 212 |
| vii. Educação sentimental | 216 |
| viii. Alteridade e confiança | 221 |
| ix. João de Deus | 222 |
| x. Décors | 226 |
| 8.2. Regimes da imagem | 230 |
| i. Regime diurno: estruturas esquizomorfias | 230 |
| ii. Regime noturno: estruturas místicas e sintéticas | 232 |
| 8.3. Mitos diretores e relação com o real | 235 |
| i. Mito da intimidade | 237 |
| ii. Mito hermetista | 238 |
| iii. Mito da Idade de Ouro | 239 |
| CONCLUSÃO | 243 |

| | |
|---|-----|
| CONCLUSÃO FINAL | 245 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 247 |
| FILMOGRAFIA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO | 262 |
| ANEXO | 263 |
| Ficha técnica dos filmes de João César Monteiro | |

ÍNDICES ESPECÍFICOS

ÍNDICE DE QUADROS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1. Classificação isotópica das imagens | 71 |
| Quadro 2. Elementos de significação da imagem cinematográfica | 151 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Principais mitemas do imaginário cesariano | 229 |
|--|-----|

ÍNDICE DE FOTOGRAMAS

| | |
|--|-----|
| Fotograma 1. <i>Comédia de Deus</i> | 172 |
| Fotograma 2. <i>À flor do mar</i> | 173 |
| Fotograma 3. <i>Sophia M. B. Andresen</i> | 179 |
| Fotograma 4. <i>Recordações da casa amarela</i> | 179 |
| Fotograma 5. <i>Silvestre</i> | 189 |
| Fotograma 6. <i>Veredas</i> | 189 |
| Fotograma 7. <i>Veredas</i> | 194 |
| Fotograma 8. <i>Veredas</i> | 194 |
| Fotograma 9. <i>Le bassin de J. W.</i> | 198 |
| Fotograma 10. <i>Comédia de Deus</i> | 198 |
| Fotograma 11. <i>Vai e vem</i> | 204 |
| Fotograma 12. <i>Fragmentos de um filme-esmola</i> | 207 |
| Fotograma 13. <i>Le bassin de J. W.</i> | 214 |
| Fotograma 14. <i>Comédia de Deus</i> | 218 |
| Fotograma 15. <i>Recordações da casa amarela</i> | 224 |
| Fotograma 16. <i>Bodas de Deus</i> | 225 |
| Fotograma 17. <i>Bodas de Deus</i> | 227 |
| Fotograma 18. <i>Sophia M. B. Andresen</i> | 233 |
| Fotograma 19. <i>Fragmentos de um filme-esmola</i> | 233 |

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

| | |
|--|-----|
| Fotografia 1. Rodagem d' <i>Os dois soldados</i> | 183 |
|--|-----|

INTRODUÇÃO GERAL

Analisar o imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro (1939-2003) constitui o objetivo mor deste trabalho. Enquadrar o trabalho num plano geral, justificar as opções tomadas, apresentar as várias etapas e o fio condutor que as liga, é o que se procura fazer nesta introdução geral.

Porquê a obra cinematográfica de João César Monteiro (JCM) e porquê o imaginário? Para lá do seu potencial revelador, a eleição do objeto de estudo e a escolha do modelo teórico prendem-se com a nossa formação académica e atividade profissional. Assim, lecionando Psicologia da Arte ao nível de vários ciclos de estudo da área artística, dentre os quais o de Cinema (uma arte de síntese das várias artes), a escolha do cinema configurou-se duplamente adequada pela possibilidade de aprofundar o conhecimento quer sobre o cinema em particular, quer sobre a arte em geral. O grau de profundidade requerido face ao modelo teórico subjacente, conduziu à opção por um estudo de caso; a escolha do caso – a obra cinematográfica de JCM – resulta, para além do acaso que sempre preside aos encontros, tanto do gosto pela obra deste cineasta, como da natureza da mesma, nomeadamente o carácter pessoal e europeu da sua poética, e o intenso diálogo que estabelece com outras artes, desde a literatura à música, passando pela pintura e pelo teatro, sem esquecer o próprio cinema; apresentava-se pois como um excelente dispositivo de análise ora do cinema, ora do imaginário nacional e transnacional. A adoção do modelo teórico do imaginário radica na sua postura sistémica, enquadrada no espírito epistemológico contemporâneo e, como tal, capaz de estabelecer pontes entre as várias ciências humanas e sociais; a necessidade de aprofundar essas ligações a partir da psicologia, constitui pois o impulso para a escolha do modelo teórico do imaginário.

Mas de que falamos quando nos referimos ao “imaginário”? Com raízes nas antigas metafísicas ocidentais, e sucedendo à predominância das teorias da imaginação no século XIX, é no século XX que as teorias sobre o imaginário encontram um terreno fértil ao seu crescimento. Assim, em consequência do descontrolo das imagens inerente à sua reprodutibilidade técnica, e em sincronia com a arte pós-romântica, com o mal-estar prometeico, com o ressurgimento do transcendental, e com o desmoronamento da epistemologia clássica, ergue-se o edifício teórico do imaginário, assente nos pilares

constituídos pela arquetipologia de Carl Jung, pela fenomenologia poética de Gaston Bachelard, pela fenomenologia religiosa de Mircea Eliade, pela hermenêutica existencial de Paul Ricoeur, e abobadado pela antropologia do imaginário de Gilbert Durand.

Configurando-o como a envolvência imaterial que rodeia todas as coisas e formado pelas imagens que povoam a cultura, o sociólogo Bragança de Miranda (2002, p. 16) define o imaginário como “o espaço de confronto entre as imagens congeladas e a imaginação viva”. Enfatizando as inter-relações entre os diversos tipos de imagens, o filósofo, antropólogo e sociólogo Gilbert Durand (2005, p. 21) encara o imaginário como o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensante do *homo sapiens*”. Numa conceitualização abrangente, o filósofo Jean-Jacques Wunenburger (2013, p. 10) define-o como o “conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, constituídas por imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, provenientes de uma função simbólica que visa o entrelaçamento de sentidos próprios e figurados”. Estamos pois perante um sistema dinâmico de construção e interação das imagens que povoam o museu imaginário da humanidade, através do qual domesticamos o tempo e a morte e estabelecemos o nosso equilíbrio com o mundo.

É às teorias do imaginário que dedicamos a primeira parte deste trabalho. Constituído o corolário das teorias da imagem e da imaginação, importa conhecer os alicerces em repousam. Assim, começamos por escavar nas origens mágicas da imagem no reino das sombras e dos reflexos, para depois compreender a clivagem entre a imagem e o ente, operada pela antiga metafísica e pela teologia dogmática, separação acompanhada pela instauração de uma moral que opõe a cópia ao fantasma, ao simulacro e ao ídolo, que elege a mimese como rainha e relega a imaginação para os calabouços da casa; detemo-nos seguidamente na moderna abordagem da imagem e do mundo como “representação”, assente na dialética entre a transparência e a opacidade; analisamos depois a passagem da representação do objeto à “autorepresentação” ao longo do século XIX, a emergência do homem enquanto objeto de estudo e o ressurgimento do valor da imaginação simbólica e o retorno do imaginário; por fim e de modo mais demorado, percorremos os contemporâneos labirintos da passagem da autorepresentação à “presentação”, o deslocamento da imagem reduzida a um ausente

para a imaginação instauradora de uma presença, ou o retorno da união entre a imagem e o ente, entre o significante e o significado; finalizamos integrando as várias abordagens com base na teoria geral do imaginário, desenvolvida por G. Durand durante o último meio século, e na sua proposta metodológica, que orientará o nosso estudo da obra cinematográfica de JCM.

Mas antes de entrar no cinema de JCM, importa analisar a natureza do médium que serve de suporte ao imaginário que pretendemos auscultar, o cinema. O cinema confunde-se com o imaginário contemporâneo: tendo surgido, nos finais do século XIX, como resultado do casamento entre a imaginação e a técnica, ele influencia de forma radical o imaginário contemporâneo; tal como o imaginário, o cinema é o lugar-comum da imagem e da imaginação, é um elo nuclear das inter-relações entre outras imagens materiais, nomeadamente as artísticas, e as imagens mentais do criador, seja realizador ou espetador. Analisar tal rede de relações e, simultaneamente, refletir sobre a natureza da imagem cinematográfica, é o objetivo da segunda parte do trabalho.

A análise é estruturada em dois tempos separados linearmente, mas unidos conceitualmente: num primeiro momento, com o enfoque essencialmente nas relações entre a imagem cinematográfica e as outras imagens artísticas, refletimos sobre a forma como o cinema transformou, qual processo alquímico, as mais diversas imagens artísticas numa nova imagem em movimento; num segundo tempo, discutimos as inter-relações entre a imagem cinematográfica e o real, por um lado, e entre o filme e a imaginação criadora do espetador, por outro. Trata-se de analisar, primeiro, a natureza da imagem cinematográfica e o seu impacto no imaginário contemporâneo e, segundo, o estatuto ontológico do cinema e as sensações, os sentimentos e as construções mentais inerentes à experiência do cinema nas suas dinâmicas inter-relações com o imaginário.

Por fim, a terceira parte constitui o corolário das duas primeiras, ou seja, uma aplicação do modelo do imaginário e das teorias do cinema ao estudo da obra cinematográfica de JCM. Começamos por definir os pressupostos epistemológicos de que partimos e as conseqüentes opções metodológicas tomadas. Depois, numa primeira etapa, analisamos a biografia de JCM e o ambiente socio-cultural envolvente, por forma a identificar as inter-relações entre o regime da imagem e os temas, ou seja, entre os motivos simbólicos do autor e os conceitos sociais e estereótipos em vigor; em

seguida debruçamo-nos sobre a poética dos filmes de JCM, isto é, sobre os processos criativos que lhes dão corpo, a estética que os enforma, e a ética que os norteia. Na última etapa, a mais extensa, mergulhamos na mitologia do nosso realizador: a partir da identificação dos temas, arquétipos e símbolos redundantes, das situações dramáticas e décors recorrentes, analisamos a forma como todos eles se organizam em relato, ou seja, postulamos os mitos que subjazem à sua articulação; terminamos com a análise da relação destes mitos com o real, das suas correlações com as mudanças sociais e culturais, e com a apreciação da sua força impulsionadora da investigação e da ação.

Primeira Parte

IMAGINÁRIO, IMAGEM E IMAGINAÇÃO

INTRODUÇÃO

Com raízes nas antigas metafísicas ocidentais (neoplatonismo e hermetismo), é no século XX que as teorias sobre o imaginário encontram um terreno fértil ao seu crescimento. Derivado do latim *imaginarium* (que não existe senão da imaginação) e *imaginarius* (a pessoa que transporta as imagens religiosas ou a imagem do imperador), a primeira utilização do termo “imaginário”, segundo Christian Chelebourg (2000), data de 1820 pelo filósofo francês Maine de Biran (1766-1824).

O sociólogo Bragança de Miranda (2002) inscreve a emergência do papel central das teorias do imaginário como consequência do descontrolo do mundo das imagens inerente à reprodutibilidade técnica, sucedendo às teorias sobre a imaginação predominantes no século XIX. Considerando o imaginário como uma teorização especulativa própria da modernidade tardia, o autor configura-o como o lugar-comum da imagem e da imaginação: o imaginário “constitui o espaço de confronto entre as imagens congeladas e a imaginação viva” (Bragança de Miranda, 2002, p. 16) e é formado pelas imagens que povoam a cultura, correspondendo à envolvimento imaterial que rodeia todas as coisas.

O filósofo, antropólogo e sociólogo Gilbert Durand (2005, p. 21) define o imaginário como o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensante do *homo sapiens*” e, centrando a sua essência no mito, aponta três razões para o ressurgimento – após longos séculos de um processo de extinção da imaginação simbólica, perpetrado pelo dogmatismo teológico, pelo conceitualismo metafísico e pela semiologia positivista – da mitologia no século XX (Durand, 2003): o mal-estar prometeico, consequente ao desencantamento perante a técnica, aos efeitos perversos da proletarianização, às guerras coloniais e ao fracasso da Comuna; o desmoronamento da epistemologia clássica e a total subversão da razão clássica pela “filosofia do não” de G. Bachelard, pela física quântica, etc.; a expansão da antropologia enquanto

emergência da curiosidade pela estranheza do estrangeiro, ou seja a abertura do homem branco e civilizado aos relatos visionários, aos sonhos, às transes e às possessões.

Numa recente e integradora perspectiva, o filósofo Jean-Jacques Wunenburger (2013, p. 10) define o imaginário como o “conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, constituídas por imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, provenientes de uma função simbólica que visa o entrelaçamento de sentidos próprios e figurados”¹. Na gênese de um contexto favorável ao desenvolvimento do imaginário, três fatores desempenharam um papel principal: a estética surrealista, que permitiu, paralelamente à difusão da psicanálise freudiana, promover práticas imaginativas que remontam ao romantismo; o interesse pela psicossociologia religiosa a partir do impacto da obra de E. Durkheim primeiro, e dos trabalhos de fenomenologia religiosa de M. Eliade e da psicologia religiosa de C. Jung, depois; a lenta progressão de um neokantismo, nomeadamente por parte de E. Cassirer e de M. Heidegger, que dá por adquirido o estatuto transcendental da imaginação e a sua participação na constituição de um sentido simbólico.

Tal como estas, as várias teorias do imaginário constituem diferentes pontos de vista sobre as inter-relações entre a imaginação e a imagem (mental ou materializada) enquanto processo simbólico. Sucedendo às teorias da imaginação predominantes no século XIX, as teorias do imaginário enraízam-se nas antigas metafísicas ocidentais e nas modernas teorias da representação; deste modo, a construção de um quadro amplo do imaginário requer a análise das várias teorias sobre a imaginação, a imagem e o simbolismo, e as relações entre elas, desde a antiguidade até à atualidade.

¹ Wunenburger (2013) precisa o conceito de “imaginário” relacionando-o com outros conceitos com os quais mantém interferências subtis: *mentalidade* (o estudo da história através das atitudes psicossociais das populações e seus efeitos nos comportamentos e instituições; mais concreto que a história das ideias, o estudo das mentalidades é mais abstrato que a descrição dos imaginários), *mitologia* (constitui uma das formas mais elaboradas do imaginário, mas a sua estrita construção narrativa em conjuntos coerentes não pode esgotar todas as formas de imaginário), *ideologia* (designa uma interpretação global e dogmática da vida humana, que impõe uma série de explicações estereotipadas, não argumentadas, mas às quais se adere através da mediação de imagens-força; embora seja um discurso não narrativo, a ideologia assenta frequentemente em mitos), *ficção* (designa invenções às quais não corresponde qualquer realidade; porém, tudo o que é fictício não o é muitas vezes senão relativamente a um determinado momento), *thematica* (através do estudo dos temas e motivos pode aceder-se ao imaginário de um texto, mas sem abarcar todas as suas dimensões).

Assim, num percurso que nos conduz do transcendente ao imanente e de novo ao transcendente, começamos por pairar na pré-histórica magia da imagem, para depois assistir à passagem da magia muda da imagem a um discurso metafísico que confronta a imagem-reprodução com a imagem-produção, a cópia com o fantasma, e a um discurso teológico que opõe a cópia ao ídolo, discursos geradores, não só da clivagem entre a imagem e o ente, mas também de um longo deserto iconoclasta e que transforma a imaginação em “louca da casa” e a razão em sua rainha; em seguida, detemo-nos na modernidade, período que inaugura um olhar sobre a imagem através do conceito da “representação”, epicentro da tensão entre a transparência e a opacidade.

Numa segunda etapa, mergulhamos na contemporaneidade, para analisar como a “representação do objeto” dá lugar à “representação do próprio homem”, à autorrepresentação da consciência e do inconsciente, passagem sincrónica com o ressurgimento do valor da imaginação simbólica.

No terceiro capítulo veremos como, a partir dos finais do penúltimo século, a representação cede à “presença” (e de novo a união da imagem com o ente, do significante com o significado), isto é, constataremos como a redução a um ausente dá lugar à instauração de uma presença.

Por fim, como corolário das etapas anteriores, ou melhor, como integração das mais diversas perspetivas, assentamos numa teoria geral do imaginário, com base na obra desenvolvida por G. Durand durante o último meio século, um modelo que inscreve o imaginário num campo epistemológico-metodológico transdisciplinar e de comprovado valor heurístico; deter-nos-emos atentamente neste modelo teórico, pois é nele que alicerçamos o nosso quadro concetual e metodológico do estudo do imaginário cinematográfico de JCM.

Capítulo I

REPRESENTAÇÃO: A ERA DA IMAGEM

A imagem é considerada, desde a metafísica da antiga Grécia até à neurologia contemporânea, uma dimensão central da existência humana. Assim, Aristóteles (384-322 a.C.), nos seus escritos *Da memória e da reminiscência*, defende que não é possível pensar sem imagens e, segundo o neurocientista António Damásio (2010), as imagens constituem a principal moeda da nossa mente; o nosso cérebro constrói permanentemente imagens, não só visuais, mas também auditivas, tácteis, de sentimentos, criando um autêntico filme multimédia na nossa mente. Para além da sua função estética, as imagens permitem-nos interpretar o mundo e agir sobre ele, comunicar connosco próprios e com os outros, estabelecer uma ponte com o além, com o sagrado e a morte.

Correlato da imaginação, a imagem situa-se no cerne do *homo symbolicus*, conhecendo renovadas formas, metamorfoseando-se em diferentes estéticas e éticas. A teoria contemporânea sobre a imagem enraíza-se no discurso desenvolvido a partir da antiguidade grega, pelo que importa recuar no passado e analisar como a metafísica grega e a teologia subtraem a imagem de uma auréola de magia que a fazia coincidir com o referente, e a colocam numa disputa entre a cópia e o fantasma, da qual sairá vencedora a cópia, pela mão da moderna teoria da representação, inscrevendo a imagem no seio da dialética entre a transparência e a opacidade.

1.1. A MAGIA DA IMAGEM

As primeiras experiências de imagens materiais terão sido o reflexo na água e a sombra projetada. Tratava-se de uma experiência mágica, misteriosa e algo fantasmagórica: conta-se que na antiguidade havia o medo de ver o próprio reflexo na

água devido à crença da aproximação de alguém desconhecido; também a sombra projetada constitui um desdobramento, um duplo, mas parte integrante da própria pessoa. Como refere o psicólogo Rudolf Arnheim (1996) ainda hoje certos aborígenas da África ocidental evitam atravessar uma floresta ao meio dia, com medo de perder a sua própria sombra; existe ainda a superstição de que, num funeral, não se deve deixar que a sombra de uma pessoa seja apanhada pela tampa do caixão e enterrada com o defunto.

Foi a partir da sombra que, de acordo com a lenda de Caio Plínio Segundo (23-79), nasceu o desenho: em Corinto, uma donzela enamorada de um jovem que ia partir, fixou com linhas os contornos do seu perfil sobre a parede, à luz de uma vela; em seguida o seu pai – o oleiro Butades de Sición – aplicou argila (endurecida depois ao fogo) sobre o desenho, dotando-o de relevo.

É também a função mágica que preside ao desenho de animais² nas paredes das grutas, elemento fundamental nos rituais de preparação das caçadas. Como refere o sociólogo e filósofo Edgar Morin (1988, pp 98-99), “a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de evocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem.”

Tais rituais estarão na origem do teatro pré-histórico, primeiro imitando os animais, para se poder aproximar mais facilmente deles, depois para relatar a caçada aos companheiros, pois ainda não existia a linguagem verbal como a conhecemos hoje. O caráter mágico³ destes rituais assume uma dimensão sagrada na antiguidade: a crença de que através de danças, cantos, e encenações de histórias dos deuses seria possível invocar os deuses e as forças da natureza para fazer chover, tornar as caçadas mais fáceis, agradecer as colheitas, etc..

² Para além dos desenhos de animais, o homem do paleolítico fazia marcas com as mãos e desenhava padrões abstratos, os quais, pelas transformações pictográficas, deram origem à escrita, por volta de 4000 a.C., pondo fim à pré-história.

³ Tal magia mantém resquícios na atualidade, os quais são visíveis em pequenos rituais como bater na madeira para afugentar o mal, entrar com o pé direito no palco ou no campo desportivo, fazer o sinal da cruz para invocar os deuses, desejar boa sorte, etc..

Desde as suas primeiras expressões culturais nas grutas de Altamira ou de Lascaux, observa o filósofo Miguel Rojas Mix (2006), a imagem é utilizada pelo homem para domesticar o mundo, para o tornar compreensível, para se apropriar dele; através da imagem, o homem ordena o sentido das coisas e sacraliza a sua função, não separando a imagem do ente. Esta coincidência entre a imagem e o ente influenciou as concepções culturais, filosóficas e religiosas; da sua confusão e do temor ao seu trasfego nasce na tradição hebraica a interdição de iconizar a divindade; no Livro do Êxodo (20:4) lê-se “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra”, e o profeta Isaías (40:18) questiona: “A quem, pois, fareis semelhante a Deus? Ou com quem o comparareis?”.

É precisamente na separação entre a imagem e o ente que assenta a abordagem metafísica da imagem, operada na antiguidade clássica grega.

1.2. A CÓPIA E O FANTASMA

A experiência mágica da sombra e do reflexo e o seu carácter fantasmagórico, adquire na Antiga Grécia um discurso metafísico, o qual lhe retira o seu carácter aterrador através da ideia da *mimesis* (mimese, imitação), da cópia, do duplo, e centra o debate sobre a imagem na relação entre o visível e o invisível.

Numa das obras da última fase da sua vida, o *Sofista*, Platão (428-348 a.C.) define a mimese como um processo de reprodução das imagens. Considerando os sofistas como produtores de imagens faladas, alarga a imitação à arte figurativa, vinculando assim a imagem à linguagem, e diferenciando duas formas de imitação: a imitação que reproduz internamente as proporções do modelo em ícones (*mimesis eikastike*) e a imitação que produz simulacros ao reproduzir somente a aparência externa do modelo (*mimesis phantastike*). Por outro lado, desloca o centro da reflexão da relação entre o imitador e o espectador, para a relação entre o imitador, e todas as atividades figurativas, com o modelo, ou seja para a relação entre o visível e o invisível. O visível (*eikon*) é apenas uma reflexão, um desdobramento de qualquer coisa. Estamos perante a oposição entre o mundo dos sentidos e o mundo das ideias (*eidos*), das formas arquetípicas, entre o mundo mutável e imperfeito e o mundo eterno e perfeito. Assim, o mundo sensível é

uma grande fantasmagoria, algo aterrador, uma caverna na qual é projetada apenas a sombra das essências, das ideias; estas são apenas acessíveis aos olhos da alma (o “terceiro olho”), através da contemplação e da intuição.

Portanto, na concepção platónica qualquer forma de imitação é um logro: a cópia é apenas uma reprodução, não sendo perfeita como se apresenta no mundo das formas; o simulacro não produz uma cópia, mas uma reprodução desta, isto é, ao reproduzir o mundo sensível, os artistas não copiam a ideia subjacente ao que está ser copiado, mas algo que já é cópia, uma cópia em segunda mão; enquanto o artesão fabrica cópias, o artista produz simulacros, fantasmas. Ao criar uma espécie de real aparente, a arte (com exceção da arquitetura e da música, pela sua ligação à matemática) distancia-se do verdadeiro conhecimento; é inevitável recorrer à imagem para explicar o discurso e a memória, mas ela é essencialmente falsa.

Se em Platão a imitação é fonte de erro e falsidade, para o discípulo Aristóteles ela é, não só uma tendência natural, como fonte de prazer e de conhecimento, constituindo o próprio fundamento da obra de arte, ideia que defende em várias obras. Na *Física* apresenta o seu postulado básico – a arte imita a natureza; mais do que copiar, reproduzir algo, a arte imita o processo natural que carrega dentro de si o seu princípio de desenvolvimento, produz à maneira da natureza. À semelhança do mundo, constituído pelos opostos (quente-frio, seco-húmido), argumenta em *De mundo*, a pintura opõe as cores, a música o grave e o agudo; tal como os processos naturais, os artistas criam ordem, unidade e harmonia.

Na *Poética*, Aristóteles define vários tipos de mimese (de caracteres, de emoções e de ações) e liberta a poesia da retórica: mais do que copiar a realidade, a poesia cria situações coerentes e verosímeis; ao passo que o historiador relata aquilo que aconteceu, o poeta apresenta aquilo que poderia acontecer. Considerando que o poeta imita sobretudo a ação, Aristóteles distingue duas formas de arte poética: a comédia, que imita seres inferiores, como é o caso dos protagonistas da comédia satírica ou lírica (*mimese inferior*), e a tragédia, cujos protagonistas são superiores à média humana, como deuses, príncipes ou pessoas sobredotadas (*mimese superior*) e tem o poder de purificar as emoções do espetador (através da catarse). Para além disso, diferencia a imitação através de ações da imitação baseada na narrativa (*diegesis*), como acontece na

epopeia. Na segunda parte retomaremos alguns destes contributos aristotélicos, fundadores das teorias contemporâneas da narrativa e da experiência estética.

Em oposição a esta defesa aristotélica da poesia, espelho da própria alma, Platão propõe a expulsão dos poetas da cidade (livro X da *República*), considerando-os enganadores e a sua atividade moralmente inferior. Estamos pois perante a instauração de uma moral no reino da imitação e da imagem, através da clivagem entre a cópia e o fantasma: enquanto o *eikon* é uma cópia (ainda que imperfeita) de existência, o fantasma é uma forma de existência, uma representação falsa do que não existe, uma imagem concebida pela imaginação; a cópia participa da verdade, o simulacro traz consigo outras ideias; em suma, a cópia é a parte boa da ideia, o simulacro a parte má da visibilidade. Tal hierarquia expressa o desejo de conter todas as imagens no regime da cópia, evitando assim a instauração de novas ideologias.

O regime da imagem situado na relação entre o visível e o invisível é espelhado no pensamento romano e adotado pela religião judaico-cristã. O *eikon* grego foi traduzido para o latim através do termo *imago*, que dá origem à nossa palavra “imagem”, e tem dois significados distintos: máscara mortuária⁴ usada nos cortejos fúnebres; retrato, imitação, representação (sentido que irá alicerçar a forma como os modernos pensam a imagem). Diretamente ligado ao termo *imitare*, o *imago* mantém a noção da cópia, do duplo, a manifestação visível de algo imaterial, restringindo a dimensão fantasmática da imagem. A religião judaico-cristã situa o invisível no reino da divindade, e substitui a noção de simulacro pela do *eidolon*, que significa ídolo. O *eidolon* constitui a falsidade de toda a imagem, é um falso deus, algo que pode degenerar em idolatria, contra o qual alertava o apóstolo João, na carta aos cristãos do século I: “Filhinhos, guardai-vos dos ídolos!” (1, João, 5:21). Tal iconoclastia visa, por um lado, evitar a possibilidade de o homem criar com um só gesto a imagem e o ente e, por outro lado, manter o sagrado no domínio do invisível. A relação da divindade com o visível é operada através da transubstanciação: Cristo torna-se não só a imagem do Pai, mas é o próprio Pai que se faz homem.

⁴ As máscaras fúnebres eram feitas de gesso ou cera colocada sobre o rosto do recém-falecido. Foram parte especial do ritual de mumificação no antigo Egito, associado à crença de que a máscara guiaria a alma da múmia e a guardaria dos espíritos malignos durante a jornada até o outro mundo; no século XVII eram usadas como efígie e nos seguintes como registo de rostos de desconhecidos para posterior identificação, até serem substituídas pela fotografia.

Primeiro grande simulacro para alguns, a encarnação de Cristo constitui para a filósofa Marie-José Mondzain (2007) o elemento central do sistema de gestão económica e política do visível do cristianismo (o *dispositivo eclesiástico*), operando assim uma revolução no pensamento judaico. Enquanto o judaísmo pregava a ascese das mãos e a reserva dos olhos, combatendo qualquer forma de idolatria e renegando Jesus Cristo como o Messias, o cristianismo propõe uma gestão espiritual do corpo, e transforma a imagem de Cristo num instrumento de controlo e dominação, absorvendo e explorando no seu discurso o imaginário pagão e os fantasmas arcaicos; o cristianismo é um monoteísmo icónico, talvez o primeiro a tomar consciência de que é impossível reinar sem imagens. Através da figura de Cristo, a Igreja desenvolveu um sistema universal de gestão das produções visíveis (cujos efeitos se mantêm até aos nossos dias): a sua imagem dá conta, simultaneamente, do visível e do invisível, do humano e do sagrado; encarnar é tornar-se imagem, ganhar materialidade, carne e osso, sem contudo abandonar o enigma e o mistério.

É em torno da encarnação de Cristo que se despoleta no século VIII a crise iconoclasta (“iconoclasta” significa, na sua origem, destruidor de ícones), que haveria de conduzir à separação entre a Igreja Católica Romana e a Igreja Bizantina, em 1054. Pela mão do Papa Leão III (726) primeiro, e do Papa Leão V (815) depois, e com uma grande influência do judaísmo e do islamismo, é encetado um ataque aos Santos Ícones, com a proibição da sua adoração, a destruição de quadros e estatuária presente nas igrejas, e a expulsão das representações bíblicas das igrejas. Trata-se de um ataque mais presente no império bizantino, assente no pensamento judaico e islâmico: para além do questionamento da figura de Cristo, o dualismo material-espiritual (que encara a matéria como algo sujo) conduz ao evitamento de todo o contacto do espiritual com o material.

Só a igreja ortodoxa, ao aplicar as orientações do Sétimo Concílio Ecuménico (787), prescrevendo a veneração dos ícones, salvaguarda o simbolismo da imagem. A Igreja Católica Romana, se não rejeita os ícones, desenvolve uma atitude dogmática em relação aos mesmos⁵, o que constitui, para Durand (2007) um dos três atentados à

⁵ Apenas os dogmas determinados pela Igreja são autorizados a figurar na iconografia cristã, a ter visibilidade. A primeira grande imagem admitida pelo cristianismo é Cristo, enquanto rosto visível de Deus, e o véu de Verónica – *vera* (verdade) + *eikon* (ícone) – encontrado no século XIV, o primeiro ícone verdadeiro.

imaginação simbólica, à relação do homem com a transcendência e a mitologia. Tal dogmatismo limita a imagem à ilustração das verdades da fé, deixando os símbolos transformar-se em sintemas, pela secularização, substituindo-os por alegorias; não é por acaso que nas épocas de maior rigidez doutrinária (como no apogeu do poder papal de Inocêncio III e pós Concílio de Trento (1544-63)), a arte ocidental é essencialmente alegórica: enquanto “a grande arte cristã se identifica com o bizantino e o românico (que são artes do ícone e do símbolo), a grande arte católica (que subjaz a toda a sensibilidade estética do Ocidente) identifica-se tanto com o realismo e a ornamentística gótica como com a ornamentística e o expressionismo barrocos” (Durand, 2007, p. 44). Simultaneamente, a Igreja retoma o debate em torno da relação entre a imagem e a palavra, denegrindo ainda mais a imagem em prol da palavra, o garante da salvação.

A par do dogmatismo teológico, acrescenta Durand (2007), uma outra motivação contribuiu para o declínio da dimensão simbólica e para a caminhada da imagem em direção ao realismo – o concetualismo aristotélico. Com efeito, a idade média ocidental (a partir do século XIII e com repercussões até ao século XIX) reaviva a velha disputa filosófica clássica: a simbólica inerente ao platonismo (a condução dos objetos sensíveis ao mundo das ideias e do transcendente implica a mediação de símbolos) é recusada em nome do pensamento direto e do empirismo inerentes à interpretação aristotélica por parte de Averróis e de Ockham. Esta orientação para o realismo percetivo, no qual a evocação simbólica é substituída pelo expressionismo e o sensualismo, separando o ocidente do oriente, é evidente na transição da arte românica para a arte gótica: o caráter indireto, de evocação simbólica da arte românica, dá lugar ao caráter direto da arte gótica, cujo prolongamento natural será a aparência flamígera e renascentista; se a encarnação escultural do símbolo românico deixa transparecer a glória de Deus e a sua vitória sobre a morte, a estatuária gótica mostra cada vez mais o sofrimento do homem-Deus; enquanto o estilo românico conserva uma arte do ícone baseado no princípio teofânico de uma angeologia, o estilo gótico surge como o protótipo da iconoclastia por excesso: acentua de tal modo o significante, que se desliza do ícone para uma imagem naturalista, perdendo o seu sentido sagrado e convertendo-se em simples ornamento realista.

Assim, apesar de algumas formas de resistência (como o florescimento da cortesia e do culto do amor platónico, e o misticismo oculto da obra de artistas como Hans

Memling e Hieronymus Bosch no norte da Europa menos romanizada), a partir do século XIII a arte e a consciência já não ambicionam conduzir a um sentido profundo, mas simplesmente copiar a natureza; a mimese aristotélica, esvaziada do sentido processual da imitação e tomada como cópia da natureza sensível, torna-se a bíblia da estética ocidental até ao romantismo.

1.3. A REPRESENTAÇÃO DO OBJETO

É através do conceito da “representação” que os modernos se dirigem habitualmente à imagem. Recuperando a platónica inscrição da imagem na sua relação com a palavra, a moderna aproximação à imagem baseada na teoria da representação é feita em total coerência com a teoria da linguagem, sustenta o filósofo Michel Foucault (1998). Na sua análise arqueológica do saber moderno, o autor identifica uma rutura na passagem da renascença para o que designa por idade clássica (séculos XVII e XVIII), traduzindo-se na substituição da “semelhança” pelo “signo”.

Assim, até fins do século XVI, foi a semelhança que orientou a exegese e a interpretação dos textos: organizou o jogo dos símbolos, deu a conhecer as coisas visíveis e invisíveis, e guiou a arte de as representar. Tal similitude, a forma como as coisas seriam suscetíveis de se assemelhar umas às outras, era pensada em torno de quatro figuras principais:

- 1) *conveniência*: é uma semelhança ligada ao espaço, à vizinhança dos lugares; são convenientes as coisas que, ao aproximar-se umas das outras, se tocam e comunicam entre si (o animal comunica com a planta, a terra com o mar, o homem com tudo o que o rodeia);
- 2) *emulação*: é uma espécie de conveniência liberta da lei do lugar, como se agisse, imóvel, à distância, segundo uma semelhança sem contacto; como acontece com o reflexo e o espelho, as coisas dispersas no mundo relacionam-se umas com as outras;
- 3) *analogia*: é lugar de sobreposição da conveniência e da emulação, mas com um poder maior, porque as similitudes já não assentam nas semelhanças visíveis e maciças das coisas, mas em relações mais subtis; face à polivalência, à

reversibilidade que cria entre as coisas, a analogia tem um campo universal de aplicação, podendo aproximar todas as figuras do mundo;

- 4) *simpatia*: opera livremente nas profundidades do mundo, possuindo o perigoso poder de assimilar, tornar as coisas idênticas umas às outras, fazendo-as perder a sua individualidade, o que levaria, no limite, à redução do mundo a uma massa homogênea; para evitar tal, a simpatia é compensada pela sua figura gêmea, a antipatia, que mantém as coisas no seu isolamento e impede a assimilação.

Fazendo parte da grande distribuição das similitudes, a linguagem constitui-se como lugar das revelações (substituindo a platônica ideia da contemplação), no qual o valor de signo e a função de redobro se sobrepõem. O entrelaçamento da linguagem e das coisas num espaço que lhes seria comum, supõe o privilégio absoluto da escrita. A primazia da escrita traduz a coexistência de duas formas indissociáveis no saber do século XVI: a não distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, entre o visível e o dizível.

No século XVII, continua Foucault (1998), o pensamento deixa de se mover no terreno da semelhança para se instalar numa análise feita em termos de identidade e diferença. Com o racionalismo cartesiano, as velhas crenças supersticiosas ou mágicas dão lugar à entrada da natureza na ordem científica; a linguagem retira-se do meio dos seres e entra na sua era de transparência e neutralidade. Os vários domínios do saber constituem-se tendo como fundo uma ciência geral da ordem (*mathesis*), cujo centro é o quadro, e o sistema dos signos o seu instrumento. Contrariamente ao sistema de signos reinante desde o estoicismo – que era ternário (significante, significado e conjuntura) – o novo sistema adota uma disposição binária. A *Lógica de Port-Royal*⁶ liga o significante exclusivamente ao significado, e define o signo segundo três variantes: origem da ligação (natural ou convencional), tipo de ligação (pertença ou separação), e certeza da ligação (certa ou provável). Nenhuma destas três formas de ligação implica necessariamente a similitude; a relação do significante com o significado abandona o

⁶ A *Lógica de Port-Royal* é o nome popular da *La logique, ou l'art de penser*, um importante manual sobre lógica publicado anonimamente em 1662 por Antoine Arnauld e Pierre Nicole, dois proeminentes membros do movimento Jansenista, centralizado em Port-Royal. Tal manual tornou-se muito popular por introduzir o leitor à lógica e exibir fortes elementos cartesianos na sua metafísica e epistemologia, exercendo uma grande influência até ao século XX.

espaço em que uma figura intermediária assegura o seu encontro e aloja-se no interior do conhecimento, o lugar entre a ideia de uma coisa e a ideia de uma outra.

Ao mesmo tempo que descarta a semelhança, a nova ordem lança fora com ela a imaginação. A imaginação situa-se do lado da semelhança, só se exerce apoiando-se nela, e a semelhança só aparece pela virtude da imaginação; lugar do erro situado nos confins do saber, é onde passam a habitar a imaginação e a semelhança, as repetições incertas e as analogias nebulosas. Como observa Durand (2007), a impugnação cartesiana das causas finais e a conseqüente redução do ser a um conjunto de relações objetivas, eliminam do significante tudo o que era sentido figurado, e a imaginação é violentamente anatemizada: Brunschvicg considera-a um pecado contra o espírito, Alain a infância confusa da consciência, Malebranche a “louca da casa”. Estamos perante o terceiro fator do movimento iconoclasta, a última fase da desmitologização do pensamento ocidental. A vitória do signo sobre o símbolo e a recusa da imaginação não puderam deixar de repercutir-se na arte: depois das ambiciosas alegorias do Renascimento, a arte dos séculos XVII e XVIII – maneirismo, barroco e rococó – converte-se em simples diversão, num mero ornamento; a imagem artística já não procura evocar, e o seu papel cultural, tal como o do artista, é minimizado ao extremo.

Partindo da *Lógica de Port-Royal* e da noção de “quadro”, o historiador e filósofo pós-estruturalista Louis Marin (2001) analisa a problemática da representação ao nível da pintura. Começa por recordar que, de acordo com os dicionários, no século XVII, “representar” significa “substituir algo ausente por algo presente”, significado que vale também para o signo; atualmente significa também “exibir”, “mostrar algo presente”, ou seja, apresentar, operação simultaneamente mimética (autoriza o presente a representar o ausente) e performativa (constrói a identidade do representado e a sua propriedade, assegurando deste modo a sua legitimidade).

Portanto, “representar significa apresentar algo, representando um outro” (Marin, 2001, p. 352). Toda a representação, todo o processo de significação envolve duas dimensões: uma *reflexiva*, a apresentação de algo, e outra *transitiva*, a representação de um ausente; se a transitividade substitui uma coisa ausente por uma coisa presente que está em relação com ela, a reflexividade mostra que a representação é representação; enquanto a primeira mantém a vinculação da imagem ao ente inerente ao regime do *eikon*, a segunda liberta-a dessa colagem. Trata-se de duas dimensões próximas da

opacidade e da *transparência* do signo representacional, propostas pelas abordagens da semântica e da pragmática contemporâneas; a transitividade cria transparência, a reflexividade produz opacidade. Assim, o que está em causa na representação é o difícil e complexo equilíbrio entre a transparência e a opacidade, é evitar que representação e presença se confundam, é manter a imagem afastada do simulacro.

A tensão entre a opacidade e a transparência é também para o filósofo Jacques Rancière (2011, p. 21) o epicentro do regime representativo das artes. Ao contrário do que acontece com a imagem baseada na relação simples que apenas produz a semelhança do original, o jogo de operações que produz arte “é antes o regime de uma certa alteração de semelhança, isto é, de um certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível”. Não sendo a imagem uma exclusividade do visível (há visibilidade que não cria imagens, e imagens todas elas compostas por palavras), o regime mais corrente de imagem relaciona o visível e o dizível, investindo simultaneamente na analogia e na dissemelhança. Mais do que produzir semelhanças, a representação artística submete-as a um triplo constrangimento ou três formas de regulação:

- 1) *regulação do visível através da palavra*: a palavra faz ver, revela o escondido, convoca o ausente, põe debaixo dos olhos o que está distante no espaço e no tempo; contudo, este fazer ver não nos deixa ver as formas que evoca e finge mostrar, funciona pela sua própria contenção; trata-se da dependência do visível em relação à palavra, de um modo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo uma certa retenção da palavra;
- 2) *regulação das relações entre saber e não saber*: a representação é um espriar ordenado das significações, uma relação regulada entre aquilo que compreendemos ou antecipamos, e aquilo que acontece de surpresa, de acordo com a lógica da revelação progressiva e contrariada, analisada na *Poética* de Aristóteles;
- 3) *regulação da realidade*: por um lado, os seres da representação são fictícios, subtraídos a qualquer forma de existência mas, por outro lado, estes seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser partilhados e apreciados; é uma regulação de racionalidade própria da

ficção, que separa a razão das ficções da razão dos factos empíricos, que em vez de submeter os atos de palavra aos critérios de autenticidade e utilidade normais das palavras e das imagens, os sujeita apenas a critérios intrínsecos de verosimilhança e de conveniência.

Esta tripla regulação podemos identifica-la nas artes representativas em geral, nomeadamente ao nível do cinema. Contudo, para Rancière (2001, p. 156) a “representação tem como lugar de eleição o teatro, o espaço de manifestação inteiramente votado à presença, mas mantido, por essa mesma presença, numa dupla retenção: a retenção do visível pelo dizível, e a retenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à realidade”.

Ao nível da pintura, propõe Marin (2001), o efeito de opacidade está estreitamente relacionado com o “pôr em quadro”⁷; os principais mecanismos de que qualquer representação dispõe para se apresentar a si mesma, e que acentuam a reflexividade em detrimento da transitividade, são três:

- 1) *fundo* ou *plano*: é o suporte material da inscrição e da figuração, que permite a qualquer coisa ser trazida à vista; a par da sua relação com outras figuras, a superfície relaciona-se também com o referente; enquanto a profundidade ilusória criada pela perspectiva, que nos conduz para o infinito, nega a presença do suporte, a eliminação da profundidade fá-lo emergir como parede, como área limitada, e a pintura apresenta-se como pintura, e não como representando algo;
- 2) *campo*: é tudo o que vai cobrir o fundo, a quarta parede frontal do cubo cenográfico; devido à sua transparência muitas vezes o campo não é notado pelo espetador, a menos que o pintor o faça emergir através de um detalhe excessivo; cria a neutralidade dos corpos que falam, como se, à maneira de Diderot, imaginássemos as figuras fechadas, no palco, comportando-se como se não fossem observadas, e jamais rompêssemos a barreira invisível para as distrair;⁸

⁷ Importa recordar que durante a Renascença a pintura se liberta do lugar; o espaço pictórico emancipa-se das paredes, e os retábulos dão lugar aos quadros.

⁸ A composição do campo é analisada pela perspectiva formalista de Arnheim (1996) em termos do “equilíbrio”, o qual se aplica às composições nas quais todos os fatores se determinam mutuamente, em que o todo assume o caráter de necessidade de todas as partes. Entre outros, o equilíbrio é determinado por dois fatores principais: o peso dos elementos (influenciado pela sua localização, profundidade espacial, tamanho, luz, cor, isolamento, configuração, densidade, direção e interesse intrínseco) e a

- 3) *enquadramento*: é a fronteira, o limite que separa a imagem do seu exterior; o seu significado em diferentes línguas reflete as várias dimensões da noção: é a moldura (do francês “cadre”, termo que deriva do quadrado); enquanto “cornice” (termo arquitetónico adotado pelo italiano; a cornija e as entalhaduras de friso na arquitetura clássica) é proteção, ornamento, opulência e projeção; como “frame” (do inglês), é um elemento estrutural da construção da pintura, pois ao separar o mundo da representação do mundo real, o quadro torna-se objeto de contemplação.⁹

Na sua dimensão reflexiva, a representação apresenta-se a alguém. Como escreve Marin (2001, p. 357), a “apresentação representativa é apanhada na estrutura dialógica do emissor e recetor, quem quer que eles sejam, a quem o enquadramento fornecerá um dos lugares privilegiados para ‘produzir conhecimento’, ‘induzir crenças’, ‘produzir sentido’, como um lugar de instruções e injunções que o poder da representação, e na representação, dirige ao leitor-vidente”.

A consciência da ideia da representação no século XVII é bem expressa na pintura, através da recorrente representação do pintor a representar e da presença do quadro dentro do quadro. A obra mais paradigmática desta nova consciência é provavelmente o quadro *As meninas* (1656) do espanhol Diego Velázquez. Com efeito, nela vemos um pintor a pintar um grande quadro, voltado de costas para nós e, para além de outras personagens, vemos vários quadros a forrar todas as paredes do interior, todos eles obscuros, com exceção de um, cujo halo de luz faz dele uma superfície refletora dotada de visibilidade. Trata-se, nas leituras de Foucault (1998) e de Marin (2001), do confronto entre a opacidade e a transparência, entre a pintura e o reflexo, entre a ordem da representação e a ordem do duplo. A opacidade, a invisibilidade é acentuada pelo olhar do pintor, enquanto objetivador do objeto da representação; o ponto invisível que o pintor fixa não está dentro do quadro, o seu olhar dirige-se para nós espetadores que o olhamos, num jogo de incessante permuta entre contemplador e contemplado, obrigando-nos a entrar no quadro. Mas sabemos que o espelho, pela posição que ocupa,

direção das forças percetivas (criadas através da atração entre elementos, da configuração dos objetos, das linhas visuais, do movimento e da palavra).

⁹ É nestes mecanismos da representação que radica a origem do dispositivo da imagem fílmica, como veremos na segunda parte.

reflete o objeto representado na tela que Velázquez pinta, o rei Filipe IV e a sua esposa Mariana.

Portanto, estamos simultaneamente perante a representação da representação clássica – um pintor a representar um dos objetos preponderantes na época, a realeza – e a arte moderna, um pintor a representar-se a si mesmo, a autorepresentar-se, e a representar o espetador; trata-se, podemos pensar, da premonição da rutura entre o saber clássico e o moderno, a passagem da representação do objeto à autorepresentação; é sobre este novo regime da representação que nos debruçamos no capítulo seguinte.

A concluir este importa realçar duas ideias principais. Em primeiro lugar, a representação expressa o desejo de salvaguardar a imagem relativamente ao simulacro e de a conter dentro da clássica tradição do *eikon*, conferindo-lhe, contudo, uma maior liberdade; a imagem constitui-se como um signo cuja relação com o referente deixa de ser assegurada pela ordem das próprias coisas, para se alojar no interior do conhecimento, a explicação já não se situa no sagrado nem no ontológico, mas antes na cultura, perdendo o simbolismo evocador. Trata-se de uma relação entre a transparência e a opacidade, uma relação paradoxal, ambivalente, envolvendo simultaneamente a ligação com o referente e a separação do mesmo. Em segundo lugar, a clássica relação que a imagem estabelece entre o visível e o invisível (quer divino, quer metafísico) é deslocada para a relação, por um lado, entre o visível e o dizível (apresentando-se este como regulador daquele) e, por outro, entre o visível e o real, o que se traduz na colagem do visível ao olhar, devidamente enquadrado, e na consequente procura do realismo; a par do realismo obtido pelo tratamento da luz, a qual deixa de se apresentar como um atributo dos objetos para se tornar um efeito da iluminação, conforme analisamos num ensaio anterior (Muga, 2008), a perspetiva cria um local de receção, o que implica a substituição do valor de culto da imagem pelo valor de exposição e de consumo, transformando o mundo em espetáculo.

Capítulo II

AUTOREPRESENTAÇÃO: ENTRE O CONSCIENTE E O INCONSCIENTE

O regime da autorepresentação traduz, por um lado, a eleição do homem como objeto de estudo e, por outro, o retorno da imaginação simbólica. Citando Foucault (1998, pp 54-55), a partir do século XIX “a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem como quadro espontâneo e «quadriculado» primeiro das coisas, como intermediário indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se por seu turno; (...) À medida, porém, que as coisas se enrolam sobre si, pedindo só ao seu devir o princípio da sua inteligibilidade e abandonando o espaço da representação, o homem, por seu turno entra, e pela primeira vez, no campo do saber ocidental.” Estamos perante a emergência da individualidade, consequência e exigência dos dispositivos e técnicas disciplinares ao serviço das políticas do *biopoder* (a *anatomopolítica*, a política da manipulação dos corpos, e a *biopolítica*, a medição e ordenamento de populações), o poder que deixa de condenar à morte, para fazer viver e gerir a vida (Foucault, 1994, 1999).

Esta caminhada em direção ao indivíduo estrutura-se em torno da relação entre o sensível e a imaginação, entre o exterior e o interior, ou entre os dados imediatos da consciência e os dados imediatos do inconsciente. A dialética entre estes polos, segundo Durand (1993), constitui uma ambiguidade nas ciências do homem, um paradoxo sociocultural no qual o progresso das luzes revolucionárias e das consolidações positivistas convive com o desenvolvimento e a amplificação do intimismo romântico.

Depois de uma breve abordagem da consciência do exterior, mergulharemos com mais tempo nas profundezas do inconsciente, tanto na perspectiva da ciência como na da estética.

2.1. A CONSCIÊNCIA DO EXTERIOR

A orientação para o sensível e para os dados imediatos da consciência do homem comum enraíza no espírito darwinista (ênfasis na influência da hereditariedade e do meio social na dinâmica das populações), é promovida pelo positivismo (com a ênfase nos factos reais verificáveis pela experimentação) e pela fenomenologia bergsoniana, e é expressa pela estética que emerge a partir da década de 1840, nomeadamente pelo realismo e pelo naturalismo, primeiro e pelo impressionismo, depois.

Com efeito, observa a historiadora Fábria Farneti (1995), o interesse pelo mundo contemporâneo constitui a grande preocupação dos realistas e dos naturalistas. Em oposição ao romantismo (que trataremos depois), mais do que o poder evocador da paisagem é a realidade do visível que interessa aos realistas, como Gustave Courbet ou J.-F. Millet. Na pintura, até então consagrada a personagens extraordinárias ou a uma natureza idealizada, surgem pessoas vulgares entregues às suas atividades diárias, a paisagem urbana e a província rural com os camponeses autênticos. A literatura – com autores como Gustave Flaubert, Eça de Queirós, Charles Dickens – debruça-se sobre os costumes das classes média e baixa, narrando os problemas sociais, como a pobreza, o alcoolismo, a prostituição; também para o teatro, Émile Zola, um dos principais escritores do naturalismo, propõe um verdadeiro drama da sociedade moderna, capaz de descer à análise experimental de cada ser enquadrado na realidade do meio social (Borie, Rougemont & Scherer, 2004).

Nascida no ventre do naturalismo e do realismo, observa a historiadora Silvia Evangelisti (1995), a pintura impressionista revoluciona a forma de exprimir a realidade visível; em vez da representação fiel da natureza, os impressionistas, como Claude Monet e Auguste Renoir, procuram reproduzir a sua verdade percetiva e sensível; mais importante que o tema é a captação do instante de uma realidade em constante movimento e que, a cada mudança de luz, muda de aspeto e de verdade. O deslocamento da realidade para a perceção é exponenciado pelo pontilhista Georges Seurat: baseando-se nas contemporâneas teorias científicas da visão da cor, Seurat aplica pequenos toques regulares de cores puras, confiando ao espetador o trabalho de

síntese final¹⁰. Inspirado na pintura impressionista e na poesia simbolista, Claude Debussy revoluciona a música clássica, criando composições nas quais a linha melódica se dilui através do jogo de sons dispersos, acordes isolados, pausas, visando criar no ouvinte uma atmosfera geral.

A ênfase na sensação é a tônica dominante da corrente estética do sensacionismo, desenvolvida, entre nós, por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, na segunda década do século XX. Considerando que nada existe fora das nossas sensações e que a única realidade em arte é a consciência da sensação, o sensacionismo corta com o passado clássico, romântico e saudosista, para se entregar ao presente e ao futuro, como é bem expresso na *Ode Triunfal* e na *Ode Marítima* do heterónimo pessoano Álvaro de Campos, o engenheiro sensacionista.

Ao nível da psicologia, este movimento do exterior para o interior é expresso tanto ao nível das teorias da personalidade como das teorias da percepção. No primeiro caso destacam-se, por um lado, as biotipologias (como a de Ernst Kretschmer), que procuram definir o temperamento e o carácter a partir das formas físicas e, por outro lado, o behaviorismo clássico (de Ivan Pavlov e de John Watson), que reduz o comportamento ao condicionamento exercido pelos estímulos do meio. No segundo caso, a teoria da gestalt (fundada por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka) entende a percepção como um processo global de organização das informações sensoriais, baseado nas leis da figura-fundo e do agrupamento perceptivo (por proximidade, semelhança, e forma pregnante).

Estamos pois perante uma lógica centrada nos dados imediatos da consciência, cuja fundamentação filosófica é desenvolvida nos finais do século XIX pelo filósofo Henri Bergson (2011): enquanto a inteligência analisa e traduz a realidade através de conceitos, a intuição garante uma coincidência imediata com o real, é uma forma de conhecimento que penetra no interior do objeto de modo imediato. Idêntica abordagem é seguida pela fenomenologia husserliana: guiados pelo lema da fidelidade ao que realmente se experimenta, os fenomenologistas recusam o *noúmenon* (no grego = pensado), e procuram o fenómeno, isto é, as coisas tal e qual se mostram, tal e qual se

¹⁰ Também a teoria da visão da cor de Young-Helmholtz demonstra que as várias sensações de cor são compostas (*teoria componente*) de graus variáveis de estimulação dos três tipos de cones que povoam a retina.

oferecem à consciência. Negando a dualidade entre a imagem e a coisa, entre o espírito e a matéria, Bergson (1999) defende que há somente imagens, que agem e sofrem reações, fazendo girar o universo através do movimento que produzem; no interior desse universo de imagens há uma imagem fulcral que funciona como centro de irradiação de movimento – o corpo: as imagens transmitem movimento ao corpo sob a forma de afeção, e este restitui-lhes movimento através da ação¹¹.

A par da fusão entre o sujeito e o objeto, que estabelece um contacto imediato com as coisas, Bergson une o corpo e o espírito, união que o filósofo Maurice Merleau-Ponty aprofundará posteriormente, como veremos na segunda parte, e que as mais diversas expressões artísticas explorarão ao longo do século XX, nomeadamente o informalismo ou *action-painting* do pós-guerra, uma arte do corpo, o *happening* e a performance dos anos de 1960, nas quais o corpo se torna o instrumento, e o teatro pobre do polaco Jerzy Grotowski dos anos de 1960 e a *body art* dos anos de 1970, nas quais o corpo constitui o próprio material estético.

2.2. O INCONSCIENTE IMEDIATO E

O RETORNO DA IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA

A par da via “exterior → interior”, centrada nos dados imediatos da consciência, desenvolve-se um caminho de direção oposta, “interior → exterior”, ancorado nos dados imediatos do inconsciente, no reino da interioridade e da imaginação.

De louca da casa, durante séculos, a imaginação passa a rainha das faculdades (nas palavras de Baudelaire). É sobretudo com o filósofo Immanuel Kant, o fundador do idealismo transcendental alemão nos finais do século XVIII, que a imaginação passa a ocupar um lugar central no sistema das faculdades da mente, uma faculdade dinâmica e criadora da ciência e da arte; articulando o empírico com o transcendental, Kant (2010) concebe a imaginação como mediadora entre a intuição sensível e os conceitos puros do entendimento, constituindo um esquematismo transcendental, a regra da síntese *a priori*

¹¹ Trata-se da *imagem-movimento* (imagens que agem e reagem, e constituem a matéria), complementada pela *imagem-lembrança* (por ação da memória o passado funde-se com o presente). É a partir destes dois grandes tipos de imagens que Gilles Deleuze desenvolve a sua abordagem ao cinema, como veremos na segunda parte.

do diverso sensível, o universal do particular que a imagem constitui; a unificação das faculdades da imaginação e do entendimento é o que caracteriza o génio criador, cuja obra, mais do que uma simples imitação da natureza através das normas clássicas, é um todo que une o belo e o feio no plano do sublime; no julgamento estético, a subjetividade do belo articula-se com o prazer universalmente comunicável.

Na prática artística, o retorno da imaginação simbólica traduz-se desde logo no espírito romântico, que domina grande parte do século XIX. Com efeito, o romantismo é a arte da imaginação, do sonho e da fantasia; enquanto o século XVIII é marcado pela objetividade, pelo iluminismo e pela razão, o século XIX volta-se para o lirismo e para a subjetividade do indivíduo. Como refere a historiadora Antonella Sbrilli (1995), o artista oitocentista já não tem um cliente preciso, trabalha para si mesmo, pinta ou escreve o que sente, prolonga a sua análise até às zonas mais íntimas do inconsciente. Os temas tradicionais da pintura (cenos bíblicas, alegorias de conceitos abstratos, etc.) são substituídos pelo mundo íntimo do artista. A nova liberdade do artista, observa o historiador Ernst Gombrich (2005), permite eleger a paisagem como um dos principais temas dos românticos: destacam-se as paisagens do alemão Caspar Friedrich, que refletem os estados da alma da poesia lírica romântica do seu tempo, com que nos familiarizaram as canções de Schubert; também as paisagens do inglês William Turner são visões de um mundo fantástico, nas quais a fusão entre o indivíduo e a natureza leva à destruição da imagem figurativa. Simultaneamente, é recuperada a idade média, sentida como uma época de religiosidade pura, em oposição à antiguidade pagã e ao presente materialista, e pelo gosto do romanesco e do bizarro. Ao nível do teatro, o drama substitui a tragédia e a comédia, e o seu foco torna-se menos social e mais individual; as peças falam sobre as emoções, surge o melodrama. Ao nível da literatura, Durand (1993) identifica dois eixos mitológicos na intimidade da alma romântica: a busca iniciática ou, mais frequentemente, prometeica, e a religião da mulher.

Nascendo sob o signo do romantismo, o século XIX termina sob a égide do simbolismo. Em reação ao naturalismo, refere a historiadora Maurizia Torza (1995, p. 135), o simbolismo acentua “uma visão do mundo orientada para a perceção e a valorização da realidade interior, isto é, uma realidade misteriosa, indistinta, profunda e sugestiva, que se presta mais à evocação do que à descrição”. A complexidade do espírito do homem moderno é traduzida através de símbolos carregados de mistério, que

se prestam a interpretações múltiplas e só atingíveis através da imaginação simbólica. Influenciados pelo misticismo oriental, mais do que a intimidade emocional, os poetas, pintores e dramaturgos simbolistas procuram o mais profundo do eu, o inconsciente, o sonho. Eivado pelo espírito decadentista¹², é através da experimentação gramatical e da musicalidade que o poeta Stéphane Mallarmé, sugere a verdade em vez de a descrever, renovando a poesia da segunda metade do século XIX.

A invenção da fotografia em meados do século liberta a pintura da sua sujeição ao real, abrindo-lhe o caminho em direção ao símbolo: Odilon Redon introduz o vago, unindo o natural com o sobrenatural, Paul Gauguin troca a velha e corrompida Europa pela Oceania, em busca de uma pureza original, Edvard Munch desenvolve uma poética da angústia através da deformação linear e cromática. Na dramaturgia, August Strindberg procura simplificar os elementos materiais para concentrar a atenção sobre o drama psíquico (à personagem com falta de caráter – um autómato, incapaz de evoluir, completamente alegre ou triste ou sempre embriagado, característica da mentalidade burguesa representada por Molière – contrapõe uma personagem conglomerado de civilizações passadas e atuais, hesitante, dividida, esquartelada entre a tradição e a revolta), e Maurice Maeterlinck propõe um teatro poético, um teatro que dê acesso às realidades profundas e escondidas que estão para além da vida vulgar, em que reinem os valores do mistério e do sonho, através de uma encenação tão despojada quanto possível.

Ao nível da ciência, é pela mão da psicanálise que se abrem, na penúltima viragem secular, as portas do inconsciente. Expulsa das ciências naturais pelo racionalismo aplicado, a imaginação é colocada no centro das ciências sociais pelo médico neurologista Sigmund Freud (1856-1939). A partir da análise da vida mental dos seus pacientes, nomeadamente dos seus sonhos, o pai da psicanálise considera a *libido* (do latim, desejo de origem sexual) como a causa geral da vida psíquica, cuja relação com as interdições vai estruturar o mundo fantasmático do indivíduo.

¹² Corrente essencialmente literária, surgida nas últimas décadas do século XIX, em França, que arremete contra o convencionalismo, a moral e os costumes burgueses, explorando as regiões mais extremas da sensibilidade e do inconsciente, através de um ideal de poesia que tende à forma de música; conduzido, entre outros, por Huysmans, O. Wilde, Rilke, Valéry, Proust, Kafka, F. Pessoa, o decadentismo dá lugar ao simbolismo.

A *fantasia* ou *fantasma* desenvolve-se em estreita relação com o desejo; tal como sistematizam Laplanche e Pontalis (1970), trata-se de encenações de cenas organizadas, suscetíveis de ser dramatizadas de forma visual; o indivíduo está sempre presente nessas cenas; não é um objeto que é representado, mas uma sequência de que o próprio indivíduo faz parte e na qual são possíveis as permutas de papéis; na medida em que o desejo está articulado no fantasma, este é lugar de operações defensivas, isto é, a fantasia é uma encenação do desejo, encenação onde a interdição está sempre presente na própria posição do desejo.

Mais do que distinguir o seu caráter consciente ou inconsciente, Freud vê na fantasia sobretudo um processo de passagem entre os diversos sistemas psíquicos, como se o conjunto da vida do indivíduo fosse modelado por uma fantasmática. Tal passerelle está bem presente no *trabalho do sonho*, um trabalho de produção dos pensamentos do sonho (a partir de estímulos corporais e de restos diurnos) e a sua transformação em conteúdo do sonho. Como Freud (2009) descreve na clássica obra *A interpretação dos sonhos*, esta segunda operação recorre a quatro mecanismos principais: *consideração à figurabilidade* – exigência a que estão submetidos os pensamentos do sonho (eles sofrem uma seleção e transformação que os torna aptos a ser representados em imagens, sobretudo visuais); *condensação* – uma representação única representa por si só várias cadeias associativas, em cuja interseção se encontra; *deslocamento* – o facto de a acentuação, o interesse, a intensidade de uma representação ser suscetível de se soltar para passar a outras representações originariamente pouco intensas; e *elaboração secundária* – remodelação do sonho destinada a apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível e que opera sobretudo quando o indivíduo se aproxima do estado de vigília e, posteriormente, quando faz o relato do seu sonho¹³.

A par das fantasias individuais, Freud defende a existência de fantasias universais – as *protofantasias* ou fantasias primitivas; como sintetizam Laplanche e Pontalis (1970), trata-se de estruturas fantasmáticas típicas, como a *cena originária*¹⁴, a castração e a

¹³ O linguista Roman Jakobson (1975) relaciona a condensação e o deslocamento com os processos retóricos da *metáfora* e da *metonímia* (os polos fundamentais de toda a linguagem), respetivamente.

¹⁴ A *cena originária* ou *primitiva* refere-se à cena de relação sexual entre os pais, observada ou suposta a partir de determinados índices e fantasmada pela criança, e que geralmente interpreta como um ato de violência por parte do pai (Laplanche & Pontalis, 1970).

sedução, que têm em comum o facto de todas elas se referirem às origens. Tal como os mitos coletivos, contribuem com uma representação e uma solução para aquilo com que a criança se depara como enigma principal: na cena originária é a origem do indivíduo que se vê figurada; nos fantasmas de sedução é a origem do aparecimento da sexualidade; nos fantasmas de castração é a origem da diferença entre os sexos.

O processo criativo é uma forma de *sublimação*¹⁵, é um modo de ajustamento do *princípio de prazer* ao *princípio de realidade*¹⁶: fazer arte é desviar o real para o imaginário e voltar à realidade, porque esse desvio é simultaneamente exigido pela existência dessa realidade e dela faz parte integrante; toda a criação artística corresponde a uma tentativa de superar determinadas pulsões inconscientes, reforçadas por certos impulsos infantis de natureza erótica (como se pode depreender da grande recorrência do tema edipiano) ou angustiosa (Freud, s.d.). O escritor criativo é como o menino que joga: ambos criam um mundo de fantasia, um castelo no ar, uma narração ilusória cujo objetivo é satisfazer um desejo; o autor converte a fantasia numa narração que satisfaz ao mesmo tempo o seu narcisismo e o prazer do leitor (Freud, 1976).

Para além da sublimação, um outro processo envolvido na criação artística é a *idealização*¹⁷. Partindo do sentimento de falta e de incompletude, esclarece o psicanalista Carlos Amaral Dias (2000), a idealização surge como um mecanismo de recuperação de um Paraíso perdido, como expressão do reencontro da beatitude primitiva, da fusão perfeita com o corpo da mãe (A terra-Mãe de Alice, o mar de Eugénio de Andrade). O grande número de artistas que sofreu a perda de um dos pais na infância (Baudelaire, Poe, Byron, Dostoievski, etc.) ou foi criança abandonada ou filho ilegítimo (Francis Bacon, Rousseau, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Rubens,

¹⁵ A *sublimação* é um mecanismo que desloca o objeto e o fim do impulso sexual para um plano cultural mais elevado, como a arte, a ciência ou o desporto (Freud, s.d.).

¹⁶ O princípio de prazer e o princípio de realidade são os dois princípios que regem o funcionamento mental: o *princípio de prazer* tem por objetivo evitar o desprazer – aumento da quantidade de excitação – e proporcionar o prazer – redução daquela; o *princípio de realidade* impõe-se como princípio regulador do princípio do prazer, na medida em que procura a satisfação, já não pelos caminhos mais curtos, mas toma desvios e adia o seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior (Laplanche & Pontalis, 1970).

¹⁷ A *idealização* é um processo psíquico através do qual as qualidades e o valor do objeto são levados à perfeição; a identificação com o objeto idealizado contribui para o enriquecimento das instâncias ideais da pessoa – ego ideal, ideal do ego (Laplanche & Pontalis, 1970).

etc.) permite compreender a criatividade como um dos múltiplos elos entre a morte e o desejo de reparação; isto é, sob o primado da sublimação, a criação protege contra a angústia da separação, fecha a ferida narcísica inicial e recria o objeto perdido, em busca do Sentimento Oceânico.

É também na riqueza do passado que assenta um dos principais métodos de criação de personagens – o método da “memória afetiva”, desenvolvido pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski nas primeiras décadas do século XX (Borie *et al*, 2004); defendendo que só o subconsciente nos pode proporcionar a inspiração de que temos necessidade para criar, Stanislavski propõe ao ator recorrer a experiências do seu próprio passado, como matéria-prima para as emoções que um dado papel exige.

Estamos pois perante uma abordagem reducionista da imaginação e da imagem: a fantasia, a imagem é símbolo de um conflito que opôs num passado biográfico a libido à censura, o desejo à lei, isto é, a imagem é uma alienação da satisfação direta da pulsão. Em contraponto com a conceção romântica do artista que deixa de se submeter aos imperativos do poder, Freud aprisiona o criador nos imperativos pessoais, rendido ao próprio impulso criador, qual força arrebatadora que suplanta a sua própria vontade. Por outro lado, o artista, com a sua biografia, constitui-se como elemento central do simbolismo, a obra de arte não sendo mais do que uma sombra do próprio artista: ela reduz-se a um símbolo, um sintoma de insatisfação, de um desejo sexual, de um desvio. Como aponta Durand (2007), Freud utiliza o símbolo no sentido de efeito-signo, adotando um sistema de explicação unívoco e pansexualista, assente na linearidade causalista, com o qual reduz o campo infinitamente aberto do simbolismo.

Apesar de todo o reducionismo, a psicanálise freudiana não só não aliena a herança do romantismo e do simbolismo, como cresce em sintonia com o expressionismo, ao mesmo tempo que justifica e é justificada pelo dadaísmo e pelo surrealismo.

O expressionismo, observa o historiador Sandro Sproccati (1995), nasce sob o signo do maior mito do início do século XX – o da renovação radical da existência e da psicologia humanas – e constitui-se como um movimento que congrega os mais diversos domínios da atividade criativa, desde a escultura à arquitetura, das artes gráficas à literatura e à poesia, da música ao teatro e ao recém-nascido cinema (como veremos na segunda parte). A poética expressionista reflete a crise de valores que a

Europa do capitalismo enfrenta, através de uma linguagem que, em oposição à harmonia clássica, remete para modelos arcaicos ou infantis, criando imagens simplificadas, deformadas e brutalizadas. Por exemplo, no campo das artes plásticas, a cor torna-se violenta através da explosão das gamas cromáticas excessivas, nomeadamente ao nível do grupo alemão *Die Brücke* e dos *fauves* franceses, a perspetiva é descartada e a linha torna-se quebrada; no campo musical, Gustave Mahler faz oscilar a estrutura harmónica através da intensificação das passagens dissonantes, abrindo o caminho à desestruturação das normas da tonalidade, que Arnold Schönberg leva a efeito a partir de 1912; no plano teatral, observam Borie *et al* (2004), o expressionismo de Georg Kaiser e Ernst Toller afirma-se como nostalgia de um aprofundamento da vida; retoma a tradição trágica, mas em peças construídas de fragmentos, explorando a tensão entre os extremos através da hipérbole e da alegoria. Enfim, mais do que reproduzir, no expressionismo procura-se exprimir a subjetividade psicológica, num processo que cria as suas próprias regras.

A partir da segunda década do século XX desenvolvem-se duas correntes artísticas intimamente ligadas, o dadaísmo e o surrealismo. Como refere o historiador Walter Guadagnini (1995), a poética dadaísta centra-se na subversão dos códigos linguísticos tradicionalmente aceites, e elege a casualidade e o inconsciente como motores primeiros da criação artística. Aos núcleos centrais da poética dada, os surrealistas, guiados por André Breton, acrescentam as ideias marxistas e sobretudo as psicanalíticas. Estas últimas traduzem-se na elevação do onírico e do erótico a temáticas fundamentais, e na adoção do conceito de *automatismo psíquico* como método operativo: a criação artística é concebida como a correspondência imediata entre o inconsciente e a ação, poética ou pictórica, sem qualquer controlo da consciência sobre os resultados. A procura surrealista é a de uma realidade mais real do que a própria realidade. A poética do *non sense* constitui também a pedra de toque do teatro do absurdo, praticado por S. Beckett, E. Ionesco e J. Genet, nos meados do século passado; visando representar a crise social que a humanidade vivia, o teatro do grotesco, da burla, recorre às palavras entrecortadas, ao aceleração dos ritmos verbais e aos diálogos sem sentido, para dar conta do absurdo da existência.

Em síntese, ao longo do século XIX, o clássico regime da representação do objeto dobra-se sobre si próprio e constitui-se como autorepresentação; eleito objeto de saber, é o próprio homem que passa a ser o objeto da representação. A consciência do exterior e a exteriorização do inconsciente são explorados pela imaginação simbólica, que renasce com o fulgor que séculos de repressão haviam fermentado, voltando-se para o próprio homem. Como tal, a imagem fala de si próprio, é o signo de uma realidade sensível presente e de uma realidade sentida, remota e imaginária; ou seja, a dinâmica entre o visível e o dizível inerente à representação converte-se na tensão entre o sensível e a imaginação.

Com a emergência da autorepresentação, não só o regime da representação conhece o seu epílogo, como é dado o primeiro passo em direção ao regime da apresentação; contudo, a autorepresentação mantém a clássica clivagem entre a imagem e o ente, entre o significante e o significado e, ao mesmo tempo, centra a imaginação no passado, reduzindo-a a mera atividade evocadora de um ausente. A instauração de uma imaginação simbólica amplificadora e a fusão entre a imagem e o significado é fruto do labor da arte e da ciência dos últimos três quartos de século, e sobre o qual nos detemos a seguir.

Capítulo III

PRESENTAÇÃO E INSTAURAÇÃO DE UMA PRESENÇA

Caracterizado pelo regime da autorepresentação, que sucedera ao da representação, o século XIX prepara os alicerces para um novo regime da imagem e da imaginação: trata-se do regime fundado sobre a instauração de uma presença, quer por parte da imagem, que deixa a “re-presentação” e se constitui como apresentação e simulacro, quer por parte da hermenêutica, que abandona uma lógica redutora para se afirmar como amplificadora e instauradora de uma presença.

3.1. PRESENTAÇÃO E SIMULACRO

O regime da apresentação constitui-se, antes de mais, sobre a morte da imagem tal como se assumia até ao século XIX. Contrariamente à ideia de que cada vez mais vivemos na era da imagem, o facto é que, observa Bragança de Miranda (2002, p. 2), “a época da imagem foi aquela, teológica, onde a imagem de Deus organizava todas as outras, mas também todas as coisas, e que, secretamente, nos dizia que o «existente» na sua imensa proliferação era sempre o mesmo, uma pálida imagem de algo mais essencial, a salvação, para que tudo o mais remetia, ou testemunhava.” A par do nihilismo moderno, que ao operar um descentramento radical do mundo, reduz essa imagem a uma entre outras, a reprodutibilidade técnica realçada pelo filósofo Walter Benjamin (1987) abala as distinções entre coisa e imagem, presente e ausente, original e cópia, de que dependia o ordenamento do mundo.

O grande comércio da imagem coletiva consequente à reprodutibilidade técnica constitui também para Rancière (2011, p. 22) uma das causas do fim da era da imagem. A par do comércio das imagens, o novo regime estético das artes é estruturado pela emergência das grandes hermenêuticas e pelas alterações nas operações da arte: “a imagem já não é a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é já um duplo ou uma tradução, mas uma maneira pela qual as próprias coisas falam ou se

calam. A imagem vai, de certo modo, alojar-se no seio das coisas como uma sua palavra muda.”

O novo regime estético das artes, o projeto de uma arte liberta das imagens, liberta não só da figuração antiga com também da tensão entre as operações da arte e as formas sociais da semelhança e do reconhecimento, afirma-se entre os anos de 1880 e 1920, entre os tempos do simbolismo e do construtivismo. Tal projeto ganhou forma em duas grandes manifestações: “a arte pura, concebida como arte cujos desempenhos não constituiriam já imagem, realizando diretamente a ideia numa forma autosuficiente; e a arte que se realiza ao suprimir-se, que suprime o desfasamento da imagem para identificar os seus procedimentos com as manifestações de uma vida inteiramente em ato, e que já não separa a arte do trabalho ou da política.” (Rancière, 2011, pp 29-30). A primeira destas ideias propõe uma arte totalmente separada do comércio social da imagética: é com este projeto que se identifica, por exemplo, o teatro de Edward Gordon Craig, um teatro que já não representa peças, mas cria as suas próprias obras. A segunda forma é concretizada pelos programas da época simultaneísta, futurista e construtivista: uma pintura à maneira de Balla ou Delaunay, cujo dinamismo clássico desposa os movimentos acelerados e as metamorfoses da vida moderna; uma poesia futurista em sintonia com a velocidade dos automóveis; um teatro como o de Meyerhold, inventando as formas da biomecânica para homogeneizar os jogos cénicos com os movimentos da produção socialista; um cinema do olho-máquina vertoviano, tornando síncronas todas as máquinas; uma arte gráfica à maneira de Rodchenko, conferindo aos caracteres e aos aviões representados o mesmo dinamismo geométrico. Ambas as formas propõem suprimir a mediação da imagem, isto é, não só a semelhança mas o poder das operações de deciframento e de suspensão, bem como o jogo entre as operações da arte, o comércio da imagens e o trabalho das exegeses; e suprimir tal mediação consiste em realizar a imediata identidade do ato e da forma.

Mais do que a não-figuração, prossegue o autor, a rutura com a representação traduz-se na emancipação da semelhança em relação ao triplo constrangimento da representação (regulação do visível através da palavra, regulação das relações entre saber e não saber, e regulação da realidade), ou seja, a antirepresentação emancipa a semelhança das conveniências representativas, tal como o realismo romanesco de Flaubert antecipara; doravante já não há bons temas artísticos, tudo está em pé de

igualdade, já não há regras de conveniência entre um certo tema e uma certa forma, mas uma disponibilidade de todos os temas para qualquer forma artística. “À cena representativa de visibilidade da palavra opõe-se uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Porque este novo visível (...) não faz ver, impõe uma presença” (Rancière, 2011, p. 161).

Trata-se da passagem da interdependência entre a linguagem e o mundo, que dominou nos séculos XVII e XVIII, à separação entre as coisas e as palavras, considera Foucault (1998); foi graças à sua própria autonomia, que a literatura, desde Hölderlin a Mallarmé e Artaud, logrou existir; foi quando se tornou contradiscurso e quando passou da função representativa ou significativa da linguagem, a esse ser bruto, esquecido desde o século XVI, que a literatura se libertou da servil função de nomear; na idade moderna, a literatura é o que compensa a função significativa da linguagem. No teatro da crueldade de Antonin Artaud (1896-1948) é o corpo que deve canalizar e transmitir todas as emoções da peça, exigindo do ator um envolvimento visceral e ritual com a cena. Inspirado no teatro oriental, Artaud defende um teatro da não representação, liberto do texto; a expressão através dos gestos, ruídos, cores, etc., reconduziria o teatro ao seu destino primitivo, ao seu aspeto religioso e metafísico, e à sua reconciliação com o universo. Na pintura, René Magritte explora esta clivagem entre as palavras e as coisas, nomeadamente em obras como *A traição das imagens (isto não é um cachimbo)* (1929) ou *A chave dos sonhos* (1930), nas quais as palavras evidenciam a sua autonomia perante o que nomeiam. E é a autonomização da palavra face à imagem o que torna o cinema moderno verdadeiramente audiovisual, como veremos na segunda parte.

O mundo nascido das cinzas da representação e da falência das ideias da *identidade* e do *mesmo* constitui para o filósofo pós-estruturalista Gilles Deleuze (2000) o mundo dos simulacros. Todo o *ser* é único, singular por excelência; ao submeter as coisas a um modelo, a um centro único de avaliação, a representação impede a apreensão da *diferença*, cavando assim a sua própria ruína e dando lugar ao simulacro. Não se trata de abolir a representação, a reconhecimento (artifício da razão para não se perder no caos e na diferença), mas de dar azo à potência criadora do pensamento, para apreender as coisas na sua singularidade; no simulacro a relação essencial já não é entre o modelo e a cópia, mas entre o diferente e o diferente. Porque todos os seres são diferentes entre si e independentes da tirania de um modelo, o próprio ser é um simulacro. A univocidade do

ser significa que cada ser é um transmundo para o outro; é para vencer a solidão inerente ao abismo entre os seres, que são criadas pontes imaginárias, como a linguagem e arte.

Também o sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (1991) caracteriza o mundo contemporâneo como a era dos simulacros e da simulação. Porque dissimular é fingir não ter o que se tem e simular é fingir ter o que não se tem, a dissimulação deixa intacto o princípio da realidade, enquanto a simulação põe em causa a diferença entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o imaginário. Assim, ao contrário da representação, que parte do princípio de equivalência do signo e do real, a simulação parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência; enquanto a representação tenta absorver a simulação, interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro.

Do ponto de vista histórico, continua Baudrillard, a emergência do simulacro coincide com a quarta e terminal fase da imagem:

- 1^a) A imagem é o reflexo de uma realidade profunda; ela é uma boa aparência, a representação é do domínio do sacramento.
- 2^a) A imagem mascara e deforma uma realidade profunda; é uma má aparência, situa-se no domínio do malefício.
- 3^a) A imagem mascara a ausência de realidade profunda; finge ser uma aparência, é do domínio do sortilégio.
- 4^a) A imagem não tem relação com qualquer realidade, ela é o seu próprio simulacro puro; já não é do domínio da aparência, mas da simulação.

A viragem decisiva é marcada pela passagem dos signos que dissimulam alguma coisa para os signos que dissimulam que não há nada: os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo; os segundos inauguram a era dos simulacros, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, nem o Juízo Final para separar o verdadeiro do falso.

Na era do simulacro já não se trata de simular um território, um ser referencial, mas de gerar, através de modelos, um real sem origem nem realidade. Tal não significa falsidade nem irreabilidade: os simulacros são experiências, digitalidades, objetos sem

referência, mas que se apresentam mais reais do que a própria realidade, isto é, são hiper-reais. Exemplos abundantes são apresentados por Baudrillard: a Disneylândia, espaço imaginário para fazer crer que o resto é real, quando toda a América é do domínio do hiper-real e da simulação (qual Portugal dos Pequeninos para nos fazer crer que somos grandes!); o holograma, que já não é uma imagem (o médium é o laser, luz concentrada, quintessenciada, que não é uma luz visível ou reflexiva, mas uma luz abstrata e de simulação), não tem o valor de reprodução mas de simulação, já não é real mas hiper-real; é também o caso dos remakes cinematográficos – o cinema recopia-se, refaz os seus clássicos, retroativa os mitos originais.

Quando o real já não se distingue do irreal, prossegue o autor, a nostalgia assume todo o seu sentido: sobrevalorização dos mitos de origem e da moda retro; escalada do verdadeiro, do vivido, ressuscitando o figurativo onde o objeto e a substância desapareceram; produção desenfreada de real e de referencial, paralela ao desenfreamento da produção material. A impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real tem como reverso a impossibilidade de encenar a ilusão, colocando-se todo o problema político da paródia, da hiper-simulação ou da simulação ofensiva.

A condição simulacral da imagem contemporânea é centrada pela teórica dos media e da imagem M. Teresa Cruz (2003, pp 60-61) na relação com a vida. “Nesta nova era, é a vida que as imagens perseguem e não a aparência das coisas ou a certificação da sua forma. Aliás, elas terão perdido, a esse respeito, o poder de que estavam investidas quer pela metafísica quer pela teologia e, ainda, pelo pensamento da representação: o de serem cópias ou signos credíveis de algo. Foi sobre esse poder que se edificou, na verdade, o que podemos chamar uma «civilização das imagens». (...) O simulacro representaria, então o fim da «civilização das imagens» ou a condição da imagem depois da perda de toda a transcendência, ou deste fundamento metafísico e teológico que alimentou o próprio pensamento da representação. (...) A era do simulacro é a era da intimidade total das imagens com as coisas, os corpos e a matéria, e ainda com os sonhos, a fantasia e o ideal.”

Tal aproximação à vida realiza-se sobretudo pela condição cinemática da imagem moderna: os dispositivos de projeção produzem aparições fantásticas, imagens que apresentam a consistência de seres vivos. A máquina fantasmática – simuladores,

ambiente virtual, realidade virtual – é um gerador de experiências e de vivências (cujo processo é idêntico ao da tecnologia química das drogas alucinogénicas), nas quais a dimensão dominante já não é necessariamente a do olhar. Através da interatividade está-se como que a habitar na imagem, instaurando um mundo; mais do que a questão da sua semelhança com o mundo que conhecemos, o importante é que é possível habitar, existir dentro desse mundo¹⁸.

O programa do simulacro tecnológico, defende a autora, visa dotar as imagens de qualidades cada vez mais próximas das da vida, e as imagens que aspirem a ser confundidas com a vida devem forçosamente incarnar, ou seja, inscrever-se na carne, afetá-la; o corpo assim inscrito torna-se um corpo biotecnológico, cyborg, pós-humano. A cultura do simulacro não é uma cultura onde tudo se tornou aparência, é uma cultura em que os fantasmas ganham vida, na medida em que não apenas aparecem, como incarnam ou se revelam por meio da afeição da carne.

No cerne do novo regime imagético, que visa criar um mundo novo, um mundo virtual interativo, encontra-se a digitalidade, a imagem digital. Comparativamente com a imagem impressa e a imagem projetada, a imagem digital tem propriedades radicalmente diferentes (E. Couchot, 1999; J. Jiménez, 1999; P. Weibel, 1996; L. Massou, 2007):

- a) não depende de um original, mas apenas de um programa ou algoritmo; não é o registo de um traço deixado por um objeto pré-existente pertencente ao mundo real e que se interpõe entre o objeto e o sujeito, antes resulta de um processo em que o cálculo matemático se substitui à luz, e o tratamento da informação ao da matéria;
- b) é manipulável (cada componente da imagem é variável e adaptável, oferecendo uma infinidade de faces), cambiante e fugaz (e, deste modo, incompleta e latente);
- c) interage com o sujeito: o observador participa no sistema, cujos cenários virtuais reagem à sua presença e solicitam regimes de perceção complexos e associados sinestésicamente; ao invés da imagem-objeto, a imagem digital é uma imagem-

¹⁸ Veja-se os filmes *The Truman Show*, de Peter Weir (1998), cujo protagonista vive na realidade construída de um programa de televisão, e *The Matrix*, dos irmãos Wachowski (1999) que nos apresenta um futuro distópico em que a realidade percebida pela maioria das pessoas é uma realidade simulada.

ambiente na qual podemos imergir, é um acontecimento-mundo de contexto controlado;

- d) enquanto a imagem-objeto visa representar o mundo, a imagem digital visa simular um mundo.

O último grande obstáculo à criação de um mundo preponderantemente virtual, simulacral, observa o filósofo José Gil (2003), é a dependência de uma instância real, de um interface entre o homem e esse mundo. Os universos virtuais a criar futuramente, projeta Weibel (1996) supõem o desaparecimento (para a percepção) da fronteira que separa o virtual da vida real, ou seja, a ligação direta entre o cérebro e a esfera da imagem virtual, através de *brainchips* (microprocessadores a enxertar no cérebro) e *neurochips* que conectem o cérebro com o mundo virtual¹⁹; surgiria assim, um corpo terminal, que separa o self (máquina interna) do corpo (máquina externa), cujos sentidos corporais seriam substituídos pelos sentidos imateriais – processos de recepção e tratamento dos dados. Em tal cenário, as características do real transformar-se-iam radicalmente: as possibilidades de construção de mundos virtuais seriam ilimitadas, mas, alerta Gil (2003), à custa do empobrecimento da vida, devido à redução das reações humanas a estímulos pré-programados e consequente diminuição da imprevisibilidade dos acontecimentos.

Em suma, a era da imagem, que reinou durante longos séculos, deu lugar na pós-modernidade à era do simulacro; ostracizado desde a metafísica grega e diabolizado pelo dogmatismo teológico, o simulacro retorna refeito e com novas potencialidades. De cópia imperfeita ou sombra do ser, o simulacro passa a constituir-se como diferença pura, derrubando o regime da representação assente no modelo único, e aproximando-se da vida através da encarnação; mais do estabelecer qualquer relação com a realidade, o novo regime da imagem simula a sua própria realidade, uma realidade hiper-real, verdadeira por direito próprio, cria um mundo em que a imagem se confunde com a realidade e a realidade se funde com a ficção. Liberta das imagens, a arte cria uma identidade imediata entre o ato e a forma, funde-se com o trabalho e a política, deixa de “re-presentar” algo ausente para instaurar uma presença. Idêntica atitude é adotada pelas

¹⁹ Veja-se o filme *Existenz*, de David Cronenberg (1999), que narra um futuro próximo em que é inventado um jogo ligado diretamente ao cérebro – o eXistenZ – no qual os jogadores não distinguem os limites entre a fantasia e a realidade.

hermenêuticas surgidas a partir da década de 1920, para as quais a imaginação não se reduz à memória de um ausente, pelo contrário instaura uma presença, como veremos já seguir.

3.2. A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA INSTAURADORA

Apesar de ter recuperado a imaginação simbólica para o centro das ciências sociais, Freud escamoteia o símbolo em benefício do sintoma, o significado em prol da libido e da biografia individual, isto é, reduz o simbolismo ao inconsciente pessoal, como vimos atrás. Trata-se de uma hermenêutica cuja lógica redutora, observa Durand (2007), é partilhada tanto pelo funcionalismo como pelo estruturalismo. Assim, para o funcionalismo de Georges Dumézil, um mito ou um símbolo é diretamente inteligível a partir da sua etimologia. Por sua vez, o estruturalismo antropológico de Lévi-Strauss parte da infraestrutura inconsciente – órgão da estruturação simbólica – dos fenómenos culturais, analisa depois cada infraestrutura de forma relacionada uma com a outra e, por último, procura os padrões subjacentes da organização dos fenómenos analisados.

Influenciada pela antropologia de Lévi-Strauss e pela linguística de Saussure²⁰, a teoria do psicanalista Jacques Lacan enferma também do mesmo carácter redutor, muito embora a sua relevância para o estudo do imaginário e, por isso, a breve referência que lhe dedicamos. Lacan (1974-1975) estrutura o espaço habitado pelo ser falante em três registos:

1. O *real*: constitui o estado natural do qual fomos definitivamente separados pela aquisição da linguagem. Somente nas primeiras semanas de vida estamos dentro deste estado de plenitude; a criança procura satisfazer as suas necessidades sem o sentido de qualquer separação entre ela própria e o mundo externo. A entrada na linguagem, enquanto mediação, marca a nossa irrevogável separação do real;

²⁰ O fundador da semiologia, nos finais do século XIX, Ferdinand de Saussure (1999) define o signo linguístico como uma estrutura composta por um *significante* (a imagem do signo tal como o percebemos) e um *significado* (o conceito mental a que se refere, o qual seria comum a todos os que partilham a mesma língua). Os signos organizam-se em códigos de duas formas: *paradigmática* (um paradigma é um conjunto de signos de onde se escolhe o que vai ser utilizado) e *sintagmática* (um sintagma é a mensagem na qual os signos escolhidos se combinam); assim, todas as mensagens envolvem *seleção* a partir de um paradigma e *combinação* num sintagma.

ele continua a exercer a sua influência na vida adulta, mas como uma rocha contra a qual todas as nossas fantasias e estruturas linguísticas acabam por fracassar.

2. O *imaginário*: entre os seis e os dezoito meses – *fase especular* – a criança, ainda num estado de impotência e descoordenação motora, antecipa imaginariamente a apreensão da sua unidade corporal numa espécie de imagem gestáltica; esta unificação imaginária opera-se por identificação com a imagem do semelhante como forma total, e devolvida a si próprio enquanto olhar, ou com a sua própria imagem especular. Esta experiência primordial está na base do carácter imaginário do ego, constituído como uma imagem ideal e origem das identificações secundárias.
3. O *simbólico*: na fase edipiana a criança acede à ordem simbólica ao aceitar as normas sociais. As normas, a lei, a estrutura da linguagem configuram o “grande Outro” (por relação com o “pequeno outro”, representado pelo semelhante), a ordem simbólica que antecede o sujeito; este não existe senão no e pelo discurso do Outro, isto é, a linguagem ordena de tal modo a realidade e o inconsciente do sujeito, que este não é mais do que o efeito de uma articulação da lei simbólica. À alienação no desejo do outro, junta-se a alienação no discurso do Outro.

Assim, o imaginário é o lugar da totalidade e das identificações; o simbólico é o campo da linguagem, é o significante, significante mais real do que aquilo que significa, que precede e determina o significado; o real é aquilo que, carecendo de sentido, não pode ser nem simbolizado nem integrado imaginariamente, é o que não pode ser expresso como linguagem, não se pode representar, porque ao re-presentá-lo se perde a sua essência, isto é, o próprio objeto. De modo abreviado, nas miragens do eu, o imaginário; na dependência do dizer, o simbólico; na emergência sem mediação, o real como causa.

Para além da redução de todo o conteúdo da psique a uma linguística carecer de fundamento, também a separação entre o imaginário e o simbólico é questionável. Como observa Durand (2008), qualquer produção de imagens constitui não só uma reprodução da realidade mas essencialmente uma interpretação; a partir do momento em que é percecionado, o sensível atinge o simbólico. Contudo, podemos argumentar a

favor de Lacan, a separação imaginário-simbólico não é total, e o mesmo acontece para o real-imaginário, uma vez que os três registros, de acordo com a sua articulação segundo a fórmula do nó borromeano, não só atuam de maneira conjunta e em unísono, como se sobrepõem parcialmente; este esbatimento da fronteira entre o real e o imaginário, ao contrário da generalidade das teorias, arreigadas à romântica rutura entre a imaginação e a realidade, constitui uma das dimensões importantes da teoria lacaniana. Ao mesmo tempo ela clarifica a relação entre o real e a realidade; sendo termos habitualmente utilizados de forma arbitrária para designar o mesmo referente, com Lacan eles diferenciam-se, a realidade não sendo mais que o real simbolizado.

Portanto, quer o funcionalismo quer o estruturalismo reduzem o símbolo ao seu estrito contexto social, sintático ou semântico, conforme o método utilizado. Como observa Durand (2007), a redução sociológica é inversa da redução psicanalítica, mas ambas procedem do mesmo modo: enquanto para a psicanálise o inconsciente é uma faculdade sempre cheia com o potencial energético da libido, pelo contrário, para a sociologia o inconsciente está vazio, limitando-se a impor as leis estruturais aos semantemas transportados pelo social. Contudo, tanto na psicanálise como na sociologia do imaginário, o símbolo só remete para um episódio regional (é reduzido ao signo ou, na melhor das hipóteses, à alegoria), a transcendência do simbolizado é negada em benefício de uma redução ao simbolizante explícito.

Em oposição a esta via reducionista desenvolveu-se uma via amplificadora da imaginação simbólica, em sincronia com o desenvolvimento da imagem direcionada à apresentação e ao simulacro. De acordo com Durand (2007), as raízes desta nova via remontam à epistemologia kantiana – na qual o conceito já não é o signo indicativo dos objetos, mas uma organização instauradora da realidade – e muito deve à orientação da filosofia para o simbolismo por parte de Ernst Cassirer (1874-1945): entendendo o esquematismo transcendental de Kant como imaginação, considera que o problema do símbolo não é o do seu fundamento, mas antes o da expressão imanente ao próprio simbolizante, e define o *homo sapiens* como um *animal symbolicum*. Esta via é construída sobretudo pela arquetipologia de Carl Jung, pela fenomenologia existencial de Jean-Paul Sartre, pela fenomenologia poética de Gaston Bachelard, pela fenomenologia do suprasensível de Henry Corbin, pela fenomenologia religiosa de

Mircea Eliade, e pela hermenêutica existencial de Paul Ricoeur. É esta via que nos propomos percorrer seguidamente.

i. Sincronicidade e individuação simbólica

Rompendo com a redutora hermenêutica freudiana, o psicanalista Carl Jung (1875-1961) parte do conceito basilar da *sincronicidade* para uma conceção transpessoal e amplificadora do inconsciente. Com base no estudo de sonhos e fantasias, de símbolos, mitos, religiões e rituais de várias culturas e eras, da alquimia e da astrologia, e em sintonia com a física moderna, Jung (1971) demonstra uma correlação entre fenómenos psíquicos e fenómenos não psíquicos, isto é, coincidências significativas entre imagens inconscientes que alcançam a consciência de forma direta ou indireta através de um sonho, associação ou premonição, e situações objetivas que ocorrem no mundo objetivo da matéria. Dado que não se pode explicar tais coincidências de modo causal, terá de ser admitida uma equivalência de sentidos, o que permite supor a existência de uma unidade entre a psique e o mundo, um *unus mundus*, uma realidade comum que pode ser dada através de diversas formas simbólicas, científicas ou artísticas; trata-se da dimensão *psicóide*, corolário da sincronicidade. É sobretudo quando a psique está a funcionar num nível menos consciente, como no devaneio, que os fenómenos sincronísticos se manifestam.

A relativização do tempo e do espaço inerente aos fenómenos sincronísticos leva Jung (2002) a questionar a limitação da psique à mente humana individual. Assim, a par do inconsciente pessoal postula a existência do *inconsciente coletivo* que, ao invés de um sistema pessoal encapsulado, é uma objetividade ampla como o mundo e aberta ao mundo. Enquanto o inconsciente pessoal deve a sua existência à experiência pessoal e é constituído sobretudo por conteúdos esquecidos ou reprimidos da consciência, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência, devendo a sua existência apenas à hereditariedade; enquanto o inconsciente pessoal é composto essencialmente por *complexos*²¹, o inconsciente coletivo é constituído por *arquétipos*.

²¹ Na psicanálise ortodoxa, um “complexo” é um conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconsciente; sendo constituído a partir das relações interpessoais da história infantil, um complexo pode estruturar todos os níveis psicológicos (Laplanche & Pontalis, 1970)

O conceito de arquétipo, um correlato do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas zonas na psique que estão presentes em todo o tempo e lugar. Formas universais sem conteúdo, que organizam temas, símbolos e imagens, os arquétipos são evidenciados nos sonhos, na imaginação ativa (sequência de fantasias que é gerada pela concentração intencional), nos delírios dos doentes mentais, e nas fantasias em estado de transe. Mais do que sinais ou alegorias, os arquétipos são símbolos verdadeiros e genuínos, na medida em que são ambíguos, cheios de pressentimento e inesgotáveis. Ao contrário da interpretação semiológica freudiana, que reduz de forma unívoca o símbolo ao sintoma sexual do indivíduo, Jung interpreta o conteúdo imaginário da pulsão simbolicamente, como sentido espiritual do instinto natural. O símbolo é multívoco, não pode ser assimilado a um efeito que se reduziria a uma única causa; enquanto para Freud o símbolo é algo que oculta, para Jung (2011) o símbolo é revelador de algo; a obra de arte não é um sintoma de qualquer inadaptação do seu autor, mas uma experiência visionária com caráter originário; uma sombra do artista para Freud, a obra de arte é para Jung uma realidade independente da vontade do criador e, como tal, o artista é uma sombra da obra de arte.

A função simbólica é o lugar de passagem, de reunião dos contrários (tal como acontece no termo alemão do símbolo, *sinnbild*: *sinn* = sentido e *bild* = imagem), constitutiva do processo de individuação: o “processo simbólico é uma vivência na imagem e da imagem. O seu desenvolvimento apresenta geralmente uma estrutura enantiodrômica (...), apresentando portanto um ritmo de negativo e positivo, de perda e ganho, de escuro e claro” (Jung, 2002, p. 47). Este processo de individuação é estruturado por vários arquétipos, nomeadamente a *sombra*, a *anima*, o *animus*, a *persona*, o *self*²² e o *herói*.

Pela sua especial importância no imaginário cinematográfico detemo-nos brevemente sobre o arquétipo ou mito do herói, através da abordagem do junguiano Joseph Hendersen (1964). O mito do herói é o mais comum, varia muito nos seus detalhes ao nível dos tempos ou das diversas culturas, mas apresenta sempre a mesma estrutura de

²² A *sombra* constitui o lado obscuro da personalidade, representa qualidades e atributos desconhecidos do ego, os comportamentos imorais e a espontaneidade das emoções; a *anima* representa as tendências psicológicas femininas e o *animus* o elemento masculino do inconsciente da mulher; a *persona* é a forma pela qual nos apresentamos ao mundo, a parte de nós que desejamos tornar pública, a nossa máscara; o *self* representa os esforços do homem para alcançar a unidade, a totalidade, a integração de todas as partes da personalidade, e é especialmente expresso visualmente através da mandala ou círculo mágico.

base: nascimento humilde, provas da sua precoce força sobre-humana, ascensão rápida ao poder e à notoriedade, luta triunfante contra as forças do mal, falibilidade perante a tentação do orgulho, declínio por traição ou por um ato de sacrifício heroico, onde sempre morre. Tendo como função desenvolver no indivíduo a consciência do ego, das suas próprias forças e fraquezas, de forma a prepará-lo para as difíceis tarefas que a vida lhe vai impor, a imagem do herói evolui de maneira a refletir cada fase de evolução da personalidade humana. Tal evolução é exemplificada pelo ciclo heroico dos Winnebagos, uma tribo de índios norte-americanos, descrito por Paul Radin, o qual identifica quatro etapas distintas:

1. Ciclo *Trickster*: Trickster é uma personagem dominada pelos seus apetites, com a mentalidade de uma criança; é cruel, cínica e insensível; frequentemente supera as fraquezas físicas através de truques ou do humor subversivo; aparece por vezes sob a forma de animal, passa de uma proeza maléfica a outra, e no final adquire a aparência de um homem adulto; por exemplo, o deus nórdico Loki é um autêntico arruaceiro; no século XX, um dos grandes Tricksters é Charles Chaplin.
2. Ciclo *Hare*: Hare (a lebre) é uma personagem mais civilizada, sem os impulsos infantis e instintivos do trickster; embora não tenha ainda alcançado a plenitude da estrutura humana, surge como o fundador da cultura – o transformador; podemos ver esta personagem refletida na figura de Prometeu, que rouba o fogo – elemento fundamental de transformação da humanidade – dos deuses para dá-lo ao homem.
3. Ciclo *Red Horn*: Red Horn vence difíceis provas pela astúcia ou pela força; tem poderes sobre-humanos ou deuses tutelares para garantir a vitória sobre as forças do mal; no final o herói-deus vai embora deixando Red Horn e os seus filhos na Terra; os perigos que ameaçam a felicidade e a segurança nascem agora do orgulho do próprio homem; Buda tal como Cristo são a imagem do poderoso homem-deus; proteger ou salvar a donzela em apuros era o mito preferido da Europa medieval.
4. Ciclo *Twin*: unidos originalmente no ventre materno, os Twins foram separados ao nascer; representam os dois lados da natureza humana – Flesh é conciliador, brando e sem iniciativas, Stump é dinâmico e rebelde; por muito tempo permanecem invencíveis, até sucumbirem vítimas do abuso da própria força; tal como no ciclo do Red Horn, encontramos neste ciclo o tema do sacrifício ou morte do herói como

a cura necessária para o orgulho cego; Rômulo e Remo, os gêmeos criados por uma loba e que fundaram Roma, são o exemplo mais conhecido do quarto ciclo do mito do herói.

Os quatro ciclos do mito do herói representam os esforços do homem para lidar com os problemas do crescimento; a imagem do herói é um meio simbólico pelo qual o ego se separa dos arquétipos evocados pelas imagens dos pais na sua primeira infância. Para além do ajustamento biológico, a tarefa do herói tem por objetivo libertar a *anima*, necessária a qualquer realização criadora verdadeira.

Em suma, a sincronicidade entre a psique e a matéria, entre a temporalidade individual e a intemporalidade arquetípica, amplifica a relação do homem com o mundo – desloca o homem de um mundo biológico e biográfico para um mundo transcendental, cósmico e espiritual – e revela um simbolismo multívoco, instaurador de significados inesgotáveis, cuja função criadora permite articular o inconsciente com o consciente, sintetizar opostos com vista à individuação e à plenitude. Tal otimismo é criticado por Durand (2007): se Freud apresenta um conceito muito estreito do simbolismo, Jung tem uma concepção demasiado ampla da imaginação simbólica, e ao mesmo tempo demasiado centrada no processo de individuação, confundindo os termos. Porém, como veremos no ponto seguinte, é na arquetipologia junguiana que Durand assenta um dos pilares fundamentais da sua abordagem do imaginário, do mesmo modo que, em termos mais específicos, a associação do devaneio à sincronicidade influencia a poética do devaneio de Bachelard.

ii. A consciência imaginante como ato de liberdade

A partir de uma perspectiva fenomenológica de inspiração husserliana, centrada na descrição das estruturas da consciência transcendental através da intuição, Jean-Paul Sartre (1905-1980), o filósofo do existencialismo, começa por questionar, na década de 1930, a concepção clássica da imagem, desde Descartes até Hume: como consequência da dedução apriorística da imagem e sem atender à experiência interior, a imagem era entendida como mero resultado da percepção, uma memória; ao fazer da imagem uma coisa, tal concepção não permite explicar a relação da imagem quer com o pensamento quer com as outras coisas do mundo (Sartre, 2008).

Na sua proposta de uma psicologia fenomenológica da imaginação, onde procura analisar como a imagem se dá e descrever a estrutura própria da consciência que torna possível o ato de imaginar, Sartre (1996) concebe a imagem como uma forma de consciência e, como tal, dotada de uma estrutura intencional; a imagem é um ato de consciência em relação com um objeto e não um conteúdo inerte. Esta oposição “imagem – objeto exterior” expressa a diferença entre a imaginação e a percepção: enquanto a consciência perceptiva se apresenta como passiva, a consciência imaginante é dotada de uma função ativa; enquanto a percepção nos dá os objetos apenas através de projeções de perspectivas, a imaginação proporciona-nos representações sintéticas e holísticas dos seus objetos; ao contrário da percepção, a consciência tem uma relação com o objeto de maneira direta, sem intermediários. Apesar da ausência do objeto, a imagem é uma presença na sua totalidade imediata, é um equivalente, um *analogon* do objeto. A imaginação é a condição *sine qua non* da liberdade: a consciência imaginante é uma espontaneidade pura, que conserva o objeto em imagem e o dota de novas qualidades em função da intenção e do desejo. Esta vinculação ao desejo faz da vida imaginária uma vida próxima da consciência mágica; tal como o ato mágico, o ato de imaginar é um encantamento destinado a fazer aparecer a coisa que desejamos, de modo a podermos possuí-la; e a magia, o fascínio que o imaginário exerce sobre nós é o meio pelo qual podemos estabelecer projetos existenciais futuros.

A conceção da imagem, não como simples recordação mas como correlato da imaginação, um objeto-imagem que se oferece imediatamente pelo que é, e o posicionamento da imaginação no cerne da consciência livre, constituem o grande contributo de Sartre para um imaginário existencialista. Contudo, ao opor a imaginação ao pensamento, ao conceber a imaginação como produto do pensamento e ao serviço deste, minimiza o papel da imaginação. Tal desvalorização deve-se, segundo Durand (2007), ao facto de Sartre ter aplicado o método fenomenológico de forma restrita, preso num solipsismo psicológico, sem consultar o património imaginário da humanidade constituído pela poesia e pela morfologia das religiões. Se esta última tinha sido uma das grandes fontes inspiradoras de Jung, a poesia constitui a pedra filosofal da fenomenologia bachelardiana.

iii. O devaneio poético e a imaginação material cósmica

Centrado no fazer-se, na criação absoluta, o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) procura na poesia o reflexo da experiência cósmica humana. Bachelard (2008a) define duas vias opostas de conhecimento: a via da ciência objetiva, da qual deve ser eliminado todo o símbolo, e a via da subjetividade poética, que assimila o mundo ao ideal humano; as imagens, vistas como obstáculos para a abstração científica, revelam-se uma fonte criadora para o devaneio da imaginação poética.

Afastando-se da psicanálise e da sociologia que reduzem o imaginário ao inconsciente (aos sintomas oníricos e às sequências míticas, respetivamente), Bachelard volta-se para o subconsciente poético, expresso através de palavras, e para o devaneio do leitor de poemas, que encontra a felicidade na leitura; mais do que a pintura, o verdadeiro domínio para se estudar a imaginação é a obra literária, em particular a poesia, onde tudo é movimento e contínuo élan. O método fenomenológico adotado por Bachelard (1996, pp 2-3) para explorar as imagens poéticas “resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser da sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação”. Ao contrário da fenomenologia estática e niilista de Sarte (que põe entre parêntesis o conteúdo imaginativo), observa Durand (2007), a fenomenologia de Bachelard é dinâmica e amplificadora, na qual o símbolo conduz à instauração de um ser que se manifesta por uma imagem singular, e só por ela.

Concebendo a imaginação como “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”, Bachelard (1998, p. 18) inscreve a dinâmica criadora das imagens na experiência do corpo em relação com a matéria. Trata-se de uma *imaginação material*, oposta à tradicional *imaginação formal* assente na exaltação da ocularidade. Ilustrada pela profusão de metáforas visuais aplicadas ao conhecimento, como ponto de vista, enfoque, perspetiva, leitura, etc., a predominância da visão como sentido coextensivo ao pensamento remonta à antiga Grécia, onde o ato de pensar era entendido como extensão do ato de ver. Ao enfatizar o olhar, a fenomenologia clássica, inclusive a freudiana e a sartriana, tende a conceber o homem como mero espectador do mundo que o rodeia e as imagens como simples cópias da realidade.

À exaltação do olhar, Bachelard contrapõe o elogio da mão, às imagens formais contrapõe as imagens diretas da matéria: “a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece.

Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração” (Bachelard, 1998 p. 2). Em oposição à hegemonia da visão, decorrente do escravagismo que desvaloriza o trabalho manual e prestigia o trabalho intelectual, Bachelard propõe o dualismo energético que se dá entre as mãos e a matéria, à contemplação ociosa e passiva do mundo, contrapõe a imaginação que se alimenta da vontade transformadora da matéria.

O poder da imaginação enraíza-se nas profundezas do ser; mergulhando na psicologia das profundezas junguiana, Bachelard (1996) inscreve as raízes da imaginação em matrizes inconscientes (os arquétipos), que se dissociam em duas polaridades – masculina (*animus*) e feminina (*anima*) – e que modificam o tratamento das imagens, quer num sentido voluntarista de luta, quer num sentido pacífico de reconciliação. Depois, as imagens carregam-se de significações novas através do contacto com as substâncias materiais do cosmos que lhes servem de conteúdo; as imagens alimentam-se da simbólica dos quatro elementos fundamentais – terra, água, ar e fogo – que fornecem as hormonas da imaginação. Os quatro elementos são matérias originais por excelência porque, ao ligar-se às ambivalências profundas e duradouras, nelas a imaginação pode viver duplamente.

Na sua psicanálise do fogo, Bachelard (2008a) pretende purificar este elemento das falsas intuições e dos valores subjetivos, analisando os complexos²³ mais comuns sobre o fogo: o *complexo de Prometeu* – o desejo de possuir o fogo contra a vontade dos deuses – é um desejo de intelectualidade criativa, de mudar e apressar o tempo, implicando a escolha entre saber e fabricar; este complexo demonstra que as interdições sociais são anteriores à experiência natural do fogo e que o homem é uma criação do desejo e não da necessidade; o *complexo de Empédocles*, expressa a união entre o amor e o respeito ao fogo, o instinto de viver e o desejo irracional de se deixar consumir pelo fogo; o *complexo de Novalis* – o fogo associado ao amor correspondido – assenta numa satisfação do sentido térmico e sintetiza o impulso para o fogo provocado pela fricção, o que reconstruiria a conquista pré-histórica do fogo; deste

²³ Não sendo um conceito estático e estanque, Bachelard (1998) define o “complexo” como a articulação de uma ambivalência, um transformador de energia psíquica, um signo cultural que se converte em figura de retórica.

modo, o fogo passa a ser sexualizado e o elemento de união da matéria com o espírito. Na poética de Hoffman e Poe, dois génios ajudados pelo álcool, Bachelard encontra dois fogos diferentes: enquanto o alcoolismo de Hoffman é álcool que arde, o álcool de Poe é o que submerge e o da morte; se o primeiro constitui um signo qualitativo e másculo do fogo, o segundo é marcado pelo signo quantitativo e feminino da água. Em suma, o fogo é o elemento extremista vivo, o único que representa tanto o bem como o mal, brilha no céu e abrasa no inferno, é bondade e tortura, é arte culinária e apocalipse.

No estudo da imaginação material e dinâmica da água, Bachelard (1998) defende estarmos perante o elemento cuja realidade poética é mais completa; a água é um ser total, tem um corpo, uma alma, uma voz. Assim, as águas claras e brilhantes fornecem imagens fugidias e superficiais, integrando o narcisismo individual num narcisismo cósmico; a água límpida e cristalina constitui uma das mais fortes imagens quer do ideal de brancura e graça – o *complexo do cisne* – quer de pureza, cuja valorização cria uma espécie de moral da água, uma moral natural. Ao contrário da água superfície, as águas profundas e dormentes da poética de Edgar Poe tornam-se um mediador entre a vida e a morte; o pensamento da nossa última viagem e da nossa dissolução final é simbolizado pelo *complexo de Caronte* e pelo *complexo de Ofélia*. Na sua composição com outros elementos da imaginação material, a água imaginária surge como o elemento das transações, o esquema fundamental das misturas, dentre as quais se destaca a massa – combinação da água com a terra. Porque toda a combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, compreende-se o carácter quase sempre feminino atribuído à água bem como a profunda maternidade das águas, sendo a fonte um nascimento contínuo. Pelo contrário, as águas violentas recebem todas as características psicológicas de um certo tipo de cólera, que o homem procura domar; ao assumir um certo rancor, a água muda de sexo, torna-se masculina. Por último, Bachelard (1998, p. 17) considera que as vozes da água não são metafóricas, “que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana.”

Uma imaginação em permanente mobilidade criativa, que deforma as imagens fornecidas pela percepção, constitui a proposta de Bachelard (2001) na abordagem do ar;

sendo o único elemento que só pode ser percebido pelo movimento, o ar é a própria essência do movimento. Trata-se de um movimento em torno de um eixo vertical, que conjuga a ascensão e a queda. Assim, por um lado, o ar é um convite ao élan para o alto, à viagem aérea, ao sentimento de leveza, à luminosidade, ao azul, às nuvens, ao silêncio e à pureza; por outro lado, em sentido oposto ao devaneio de voo, move-se o devaneio da queda, uma espécie de doença da imaginação da subida. A conquista poética dos ares é movida quer pela sua própria natureza, como é o caso de Shelley, quer por um esforço dirigido da vontade, como acontece em Nietzsche, o poeta das alturas, que encontra no ar a própria substância da nossa liberdade.

As imagens do elemento terra gravitam em torno de dois polos dialéticos: a extroversão, relativa aos devaneios da vontade, do trabalho ativo que age sobre a matéria; e a introversão, relativa aos devaneios do repouso e da intimidade. O elemento que provoca os devaneios da vontade, observa Bachelard (2008b), não é a terra-globo, mas o elemento resistente, que provoca o homem para atacá-lo e transformá-lo com as suas mãos e instrumentos; o *homo faber* é o modelador, o fundidor, o ferreiro, o que pratica uma atividade de oposição à matéria, configurando-a. A este “contra a matéria”, a esta dimensão exterior do elemento terra, Bachelard (2005) opõe um dentro, a terra como o interior, como o conteúdo básico. Os devaneios provocados pela intimidade da matéria criam quer imagens de uma profundidade tranquila, como a casa, o calor, o ventre, a gruta, a concha, quer imagens angustiantes, como o labirinto, a serpente e o formigueiro.

Em síntese, se a imaginação está profundamente ligada ao inconsciente pessoal do sonhador, do ponto de vista do conteúdo ela apresenta-se como uma imaginação material, cuja dinâmica criadora radica na experiência do corpo, nos seus movimentos e ritmos, e cujos devaneios a ligam intimamente ao cosmos.

iv. Mundo imaginal e imaginação ativa

Herdeiro da fenomenologia de Husserl, o filósofo Henry Corbin (1903-1978) aplica os seus grandes princípios à consciência religiosa orientada para o suprasensível. A partir do estudo dos grandes textos das experiências místicas e visionárias dos persas zoroastrianos e dos muçulmanos xiitas, nomeadamente do islamista Ibn ‘Arabî (1165-

1240), Corbin desvela-nos uma realidade diferente das realidades empiristas e idealistas.

Questionando o divórcio entre pensamento e ser, e o esquema da cosmologia e da gnoseologia restrito ao mundo empírico e ao mundo da abstração intelectual, e procurando preencher o vazio, entre as percepções sensíveis e as intuições ou categorias do intelecto, deixado pela própria fenomenologia, Corbin (1979) invoca o mundo intermediário proposto pela cosmologia akbariana: o mundo da imagem, o *mundus imaginalis* (mundo imaginal). Teríamos assim três mundos: o mundo inteligível puro, o mundo das inteligências querubínicas, constituído pelas formas inteligíveis; o mundo sensível, ao qual podemos aceder através dos sentidos, constituído pelas formas sensíveis; e, a mediar os dois, o mundo imaginal, o mundo da Alma e das almas angelicais, formas imaginais, acessível através da imaginação ativa²⁴.

Este universo intermediário é concetualizado no pensamento árabe e persa de várias maneiras, observa Corbin (1964): o “oitavo clima”, ou seja, um clima fora dos sete climas da geografia tradicional, um lugar fora de todos os lugares, um mundo inteiramente real e onde tudo o que existe no mundo sensorial tem o seu análogo, mas apenas perceptível pelo sentido psicoespiritual; o “mundo arquetípico”, isto é, mais do que o mundo dos arquétipos platónicos da luz, é o intermundo no qual habitam os espíritos após a sua presença no mundo terrestre e no qual se conservam as formas de todas as obras realizadas, e as formas dos nossos pensamentos, pressentimentos, desejos e comportamentos; o mundo das “imagens em suspenso”, um mundo de imagens autónomas – que formam a *imaginalia* – acessíveis através da meditação intensa e das revelações proféticas; o mundo de “corpos subtis”, corpos que ligam o espírito puro e o corpo material, à semelhança das imagens que aparecem e subsistem

²⁴ A cosmovisão de Ibn ‘Arabî distingue cinco modos ontológicos da Realidade Absoluta na sua manifestação teofânica: 1) plano da Essência, o mundo da total ausência de manifestação ou o Mistério dos Mistérios; 2) plano dos Atributos e Nomes, a Presença da Divindade; 3) plano das Ações, a Presença do Senhorio; 4) plano das Imagens e da Imaginação; 5) plano dos sentidos e da experiência sensível.

Constituindo um todo orgânico, as coisas de um plano inferior funcionam como símbolos ou imagens dos planos superiores. O seu mapa cósmico (um modelo neoplatónico-pseudoempedoclesiano) é imaginado como um conjunto de esferas concêntricas: fora delas, englobando-as a todas, encontra-se o Absoluto, o Divino, o Infinito; a esfera mais exterior é o Intelecto Primeiro, a Inteligência ou o Espírito, na seguinte encontra-se a Alma Universal, depois a Matéria Primeira Universal, depois o Corpo Universal e junto a ele o Trono Divino, a partir do qual surge o fenoménico; debaixo do pedestal está o céu das torres zodiacais, seguido do céu das estrelas fixas; depois situam-se, por ordem descendente, os céus de Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vénus, Mercúrio e Lua; finalmente chegamos ao mundo sublunar no qual se materializam os quatro elementos básicos, acabando no mais material de todos, a Terra.

num espelho (a substância material do espelho não é a substância da imagem, mas simplesmente o lugar da sua aparência).

O mundo imaginal, esclarece Corbin (1979), é o mundo em que têm lugar não só as visões dos profetas e dos místicos, e os acontecimentos visionários que experimenta cada alma humana no momento da sua partida deste mundo, mas também os gestos das epopeias heroicas ou místicas, os atos simbólicos de todos os rituais de iniciação, as liturgias em geral com os seus símbolos, a composição do lugar em diversos métodos de oração, o processo esotérico da obra alquímica, etc.

Como observa o ensaísta Ángel Gracia (2010), o mundo imaginal é tão real quanto os mundos sensível e inteligível, está presente aqui e agora; não o percebemos porque a nossa consciência não sintoniza na sua frequência de emissão. O órgão de acesso a este mundo de imagens autónomas não é nem o intelecto nem os olhos carnis, mas sim os “olhos de fogo” da imaginação ativa. Se a imaginação reprodutora, na conceção aristotélica, converte o sensorial e os pensamentos em imagens para que a consciência as capte através do cérebro, já a imaginação simbólica pode entrelaçar qualquer coisa dos três reinos (mineral, vegetal e animal) com imagens arquetípicas, descobrindo assim sentidos ocultos que fazem vibrar a sua alma; contudo, só a imaginação ativa, o “olho do coração”, permite à psique um salto quântico ao desbloquear os ferrolhos racionais do eu e aceder ao mundo imaginal.

Quando a imaginação ativa se manifesta verdadeiramente, toda a realidade divina que revela é libertadora, assumindo a função de *coincidentia oppositorum*, pois todo o universo dos mundos é e, simultaneamente, não é (Corbin, 2006). A imaginação ativa é o espelho supremo, é o lugar epifânico das imagens do mundo arquetípico, permitindo a todos os universos simbolizarem cada um deles os outros, e as mesmas realidades substanciais assumirem formas correspondentes a cada universo (Corbin, 1964). Este entrelaçamento entre os vários universos deriva da unidade psique-mundo e expressa uma equivalência de sentidos entre diferentes realidades, semelhante à dimensão psicóide junguiana, e revelada nas sincronicidades e nos fenómenos parapsicológicos. A imaginação verdadeira não se confunde com a fantasia, mero jogo do pensamento que apenas cria irreais a partir do real; autónoma e subsistente em si, a imaginação espiritual oferece à consciência intuitiva representações imaginais – espaços

paradisíacos, cidades divinas, anjos, mestres espirituais, etc. – instaurando uma realidade onde os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam.

v. O mito e o Tempo Sagrado

É também centrado na experiência religiosa, no misticismo e nos mitos em diferentes culturas, questionando o que resta ainda de primitivo numa existência moderna, que o historiador e filósofo Mircea Eliade (1907-1986) desvela o sentido do simbolismo e da imaginação. Considerando que o pensamento simbólico é consubstancial ao ser humano, precedendo a linguagem e a razão discursiva, Eliade (1996) concebe o símbolo, o mito, a imagem como pertencentes à substância da vida espiritual, a qual, no pensamento arcaico, não está separada da vida material, antes se complementam. O símbolo tem a função de revelar as mais secretas modalidades do ser, os mais profundos aspetos da realidade, inacessíveis através de qualquer outro meio de conhecimento: se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressa por conceitos; é então a Imagem em si, enquanto conjunto de significações, que é verdadeira, e não uma única das suas significações, isto é, a Imagem, por sua própria estrutura, é multivalente. A imaginação possibilita-nos gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens, permite-nos ver o mundo na sua totalidade, pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito: a coincidência dos opostos.

É em torno do mito que Eliade (1996) desenvolve uma das suas principais noções, a do *Tempo Sagrado*, clivado do tempo profano pelas hierofanias (o ato da manifestação do sagrado). Um mito narra os acontecimentos que se sucederam no começo, num instante primordial e atemporal, num lapso de tempo sagrado, um tempo diferente do tempo profano – contínua e irreversível duração na qual está inserida a nossa existência quotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito reatualizamos o tempo sagrado no qual se sucederam os respetivos acontecimentos, o tempo profano é abolido e o narrador e o auditório são projetados num tempo sagrado e mítico. Ao preservar e transmitir os modelos exemplares revelados em tempos míticos, os mitos permitem a regeneração

periódica do Cosmos e da sociedade; a repetição de tais arquétipos, modelos exemplares, é designada por Eliade (1992) como o “mito do eterno retorno”.

Apesar do racionalismo novecentista, observa Eliade (1957), os mitos sobrevivem no mundo moderno: ao nível individual, o mito faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias; ao nível social, certas festas, profanas na aparência, conservam a sua estrutura e função mítica – as festividades do Ano Novo, o festejo do nascimento de uma criança, a construção de uma casa, traduzem a necessidade, sentida de forma obscura, de um recomeço absoluto, de um *incipit vita nova*, isto é, de uma regeneração total. Não é possível que uma sociedade possa emancipar-se completamente do mito porque das características essenciais do comportamento mítico – exemplaridade, repetição, ruptura da duração profana e integração do tempo primordial – as duas primeiras são consubstanciais a toda a condição humana. O homem moderno esforça-se por sair da sua história e viver um ritmo temporal qualitativamente diferente, quer através da participação em espetáculos (desenvolvem-se num tempo concentrado de grande intensidade, constituindo um resíduo ou sucedâneo do tempo mágico-religioso) quer através da leitura (há uma continuidade entre o mito e a lenda, a epopeia e a literatura, constituindo a poesia um esforço para abolir a linguagem corrente e inventar uma nova linguagem, pessoal e privada). Só na sociedade moderna, fruto da dessacralização do trabalho, é que o homem se sente prisioneiro do seu emprego, porque não pode escapar ao tempo; esforça-se por sair do tempo nas suas horas livres através das inúmeras distrações inventadas pelas civilizações modernas.

Em suma, inscrevendo o simbolismo no seio da vida espiritual, Eliade recupera o pensamento arcaico para o domínio do imaginário e dota o mito do poder regenerador do Tempo Sagrado e do Cosmos.

vi. Imaginação narrativa e ação prática

Enquadrada numa filosofia da linguagem e das obras literárias, a hermenêutica desenvolvida a partir da década de 1960 pelo filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) vincula a imaginação à esfera do discurso e ao domínio da ação humana, através da narratividade; é o carácter linguístico da experiência, a sua narratividade, que permite a compreensão de nós próprios e das possibilidades de nos transformar a nós e ao mundo.

A imaginação produtora enraíza-se na inovação semântica inerente aos processos metafórico e narrativo.

Tal como a conceitualiza Ricoeur (2000), a metáfora não existe em si mesma, mas apenas através de uma interpretação, ou seja, a metáfora resulta, não da oposição de duas palavras no enunciado, mas sim da tensão entre duas interpretações diferentes do mesmo enunciado; a verdadeira metáfora é uma “metáfora viva”, já que transporta consigo o inesperado, a seiva de uma inovação semântica; deste modo, a metáfora não tem uma função meramente emotiva, mas é sobretudo uma figura criadora de novos sentidos.

A partir da metáfora Ricoeur (2013) debruça-se sobre a complexidade do símbolo. Tal como a metáfora, o símbolo implica uma relação de semelhança, mas esta não é tão facilmente perceptível como na metáfora. O símbolo possui uma dimensão semântica, passível de interpretação e significação, e uma dimensão não semântica, impossível de traduzir conceitualmente; constitui a região da linguagem do duplo sentido, onde tudo se dá e se esconde num sentido imediato. Esta complexidade da simbólica prende-se com a diversidade de áreas experienciais nas quais emerge; três grandes manifestações constituem o espaço de emergência e construção do símbolo:

1. *Cósmica*: é antes de mais a partir do mundo visível – o sol, a lua, o céu, as águas, a vegetação – que o homem desvenda o sentido que a linguagem instaura, como por exemplo quando se diz que “o céu é imenso”, que “o mar é profundo”, que “a água purifica”; ligado à fé e ao ritual, este simbolismo cósmico constitui a linguagem do sagrado, isto é, encerra em si o verbo das hierofanias.
2. *Onírica*: os sonhos, tal como os devaneios, podem ser meras regressões, mas também podem constituir projeções do nosso próprio devir, uma forma de apropriação do futuro pela projeção desejada no presente; os sonhos são um tempo onde o irreal é tornado real, onde o pensado encontra a sua forma, onde o íntimo se desvela e nos revela a nossa própria humanidade, possibilitando uma vivência e uma vidência que de outro modo não seriam possíveis.

3. *Poética*: o poema é o momento revelador da verdade do ser, sob a forma de uma “imagem-verbo”; ser poeta é transportar-nos, através da palavra, para fora do nosso próprio existir em direção a um dos vários possíveis criados pela imaginação.

O simbólico apresenta-se muito próximo do vivido, enquanto o metafórico se situa já no reino do discurso. Há mais na metáfora do que no símbolo dado que nela está clarificada a semântica apenas implícita no símbolo; mas ao mesmo tempo, há mais no símbolo do que na metáfora porque os símbolos têm raízes na experiência mais vasta da vida, enquanto as metáforas surgem ao nível da linguagem.

O desenvolvimento do símbolo em forma de relato é analisado por Ricoeur (2010) em termos da narração. Procurando identificar a dimensão fundamental dos vários tipos de narrativa, e baseando-se na *Poética* de Aristóteles e das aporias temporais de Santo Agostinho, Ricoeur compara as narrativas ficcional e histórica e propõe-nos três ideias fundamentais: em primeiro lugar, o tempo é o menor denominador comum de todos os estilos narrativos, verificando-se aliás uma reciprocidade entre a narratividade e a temporalidade, já que tudo o que se desenvolve no tempo pode ser narrado e tudo o que narra desenvolve-se temporalmente; em segundo lugar, há uma identidade entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, pois ambas organizam textos (*configuração*) cujos códigos podem ser identificados pela análise estrutural, constituindo ambas a ligação entre o tempo vivido subjetivamente e o tempo vivido objetivamente, ou seja, é o tempo histórico-ficcional que liga o tempo fenomenológico ao tempo cosmológico; por último, é no momento da *refiguração*²⁵ – a transformação da experiência viva do leitor sob o efeito da narração – que se situam as principais diferenças entre a narrativa histórica e a ficcional: enquanto a história remodela a experiência do leitor através de uma reconstrução do passado baseada nos rastros por ele deixados, ou seja a partir de um ausente, a ficção transforma a experiência pessoal a partir de um irreal precioso.

Deste modo, Ricoeur (1989) dota a interpretação de um movimento tanto regressivo como progressivo, voltado quer para o arcaico quer para o futuro, integrando assim as hermenêuticas redutoras e as amplificadoras; se as primeiras constituem uma

²⁵ O conceito de *refiguração*, termo que Ricoeur adota depois de abandonar os termos *referência* e *sentido*, é desenvolvido em diálogo com a *Estética da Recepção* de Hans-Robert Jauss (1979), o qual defende que a resposta do leitor ao texto é uma atividade altamente elaborada e estruturada por expectativas pessoais e culturais.

arqueologia, detida no passado biográfico, sociológico e filogenético, as segundas são uma *escatologia*²⁶, voltada para a incessante interpelação do fim último, do anjo. Tal significa que podemos interpretar o símbolo de duas formas, ora, como Freud, denunciando as imagens que mascaram as nossas pulsões, ora descobrindo a essência do espírito através das metamorfoses da nossa encarnação; só adotando as duas perspectivas podemos captar a duplicidade do símbolo, quer enquanto sintoma, significante que se organiza arqueologicamente entre os determinismos e os encadeamentos causais, quer enquanto portador de significado, epifania instauradora. Por outro lado, a interpretação constitui a fusão de dois horizontes, o da obra e o do leitor; a abertura do texto convida a uma leitura, um acontecimento que envolve simultaneamente a desapropriação de si próprio para se deixar iludir pela persuasão ou viver o estranhamento criado pela dissimulação e a ironia do texto, e a abertura a novas possibilidades de habitar o mundo.

Em síntese, a impossibilidade de se apreender imediatamente a si próprio e ao mundo, porque complexos, requer uma ação criadora de sentido, uma imaginação simbólica criadora, que Ricoeur inscreve no seio do homem que fala, na tradição de Lacan, e que age; porque é a narração que produz o sentido temporal de todas as ações humanas, só na e através da narração podemos aceder a nós próprios e ao mundo, ou seja a vida é como um texto, texto que imita a vida. Em termos epistemológicos, ao integrar a compreensão e a explicação na interpretação, Ricoeur aproxima as ciências humanas das ciências naturais, ao questionar a oposição entre o texto e o leitor, derruba as fronteiras sujeito-objeto, e ao harmonizar a arqueologia com a escatologia, abre caminho à conciliação entre as hermenêuticas redutoras e as hermenêuticas instauradoras.

A fechar este capítulo centrado na imaginação simbólica instauradora de uma presença, importa destacar as ideias principais. Em oposição, não só às teorias da representação, mas também às teorias freudianas, funcionalistas e estruturalistas, todas elas redutoras da imaginação, ergue-se uma via amplificadora que faz da imaginação um lugar de síntese de contrários e estabelece uma sincronidade espaço-temporal que

²⁶ Escatologia (do grego *éskatos*, último) é a parte da teologia que trata dos fins últimos do homem e do que virá acontecer no fim do mundo.

nos convida a um acausalismo interpretativo (Jung), que considera a imagem como correlato da imaginação e situa esta no cerne da consciência livre (Sartre), que faz da imaginação uma *passerelle* entre as matrizes inconscientes e as substâncias materiais do Cosmos, permitindo assim aceder às ambivalências profundas interditas à objetividade científica (Bachelard), que desvela um mundo imaginal entre o empírico e o idealista, no qual a imaginação ativa, o olho do coração permite a conjugação dos opostos (Corbin), que recupera o pensamento selvagem para o domínio do imaginário e dota o mito do poder conciliador do tempo profano com o tempo sagrado (Eliade), e que inscreve a imaginação na esfera do discurso e da ação humana, dotando-a da capacidade de produzir novos sentidos (Ricoeur).

Esta via da imaginação simbólica instauradora não é, porém, antagónica da via redutora, pelo contrário, complementam-se; com Ricoeur e em virtude da própria natureza antagonista do simbolismo, as hermenêuticas redutoras conciliam-se com as hermenêuticas amplificadoras na compreensão do imaginário. É a partir destes contributos e ultrapassando as suas lacunas, que Durand constrói uma ciência do imaginário no quadro de uma antropologia geral, e sobre a qual nos detemos no capítulo seguinte.

Capítulo IV

IMAGINÁRIO: UMA TEORIA GERAL E UMA METODOLOGIA

Partindo das teorias da imaginação instauradoras – nomeadamente das de Jung, Bachelard, Corbin e Eliade, com os quais conviveu no *Círculo de Eranos*²⁷ – mas aceitando também as teorias redutoras na base da legitimidade que lhes confere Ricoeur, Gilbert Durand (1921-2012) desenvolve desde a década de 1950 uma teoria geral do imaginário, um lugar de “entre saberes”, assente na investigação levada a cabo sobretudo no seio do *Centre de Recherche sur l’Imaginaire*, centro que fundou em 1966 com Paul Deschamps e Léon Cellier, na Universidade de Grenoble, o primeiro nó de uma rede que conta atualmente com cerca de cinquenta laboratórios de pesquisa sobre o imaginário, em mais de vinte países, incluindo o *Gabinete de Estudos de Simbologia* da Universidade Nova de Lisboa. Simultaneamente desenvolve uma metodologia de pesquisa do imaginário, uma metodologia assente na mitocrítica e na mitoanálise.

É na perspectiva durandiana que ancoramos o nosso estudo do imaginário cinematográfico de João César Monteiro, pelo que lhe dedicamos uma abordagem profunda; começamos por abordar o modelo teórico, para depois nos centrar na metodologia e seu enquadramento epistemológico.

²⁷ O *Círculo de Eranos* foi fundado em 1933 na Suíça, sob orientação de Rudolf Otto, tendo como objetivo desenvolver investigações interdisciplinares, ao nível da mitologia comparada, numa primeira fase, da antropologia cultural, depois, e da hermenêutica simbólica, mais tarde.

4.1. ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO E DIALÉTICA DOS SÍMBOLOS

Para levar a cabo o projeto de uma teoria geral do imaginário, uma arquetipologia geral, Durand (2007) começa por derrubar o muro entre a consciência racional e outros fenómenos psíquicos, entre a razão e a imaginação, integrando-as ambas numa única atividade igual e assimilando a totalidade do psiquismo no imaginário. A imaginação já não é considerada uma deficiência como nas concepções clássicas, nem uma pré-história do pensamento são que é como Cassirer vê o mito, nem um fracasso do pensamento adequado como defende Freud, nem o único momento de uma rara realização sintética como propõe Jung, e não é apenas a volta ao equilíbrio da objetivação científica por meio da poética tal como aparece em Bachelard. Ao invés, a imaginação instaura-se como função simbólica, constitui-se como o primeiro substrato da vida mental, e revela-se como fator geral de equilíbrio psicossocial e antropológico. Por sua vez, a imagem deixa de ser vista como mero signo ou efeito, para se revelar como símbolo pleno de significado. O “conjunto das imagens e as relações de imagens que constitui o capital pensante do *homo sapiens*” constitui o imaginário, como escreve Durand (2005, p. 21) na clássica e seminal obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, dada à luz em 1960.

A fuga quer a uma ontologia psicológica quer a uma ontologia culturalista, leva Durand (2005, pp 43-44) a centrar-se no “trajeto antropológico, ou seja, no incessante intercâmbio que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Mais do que um arquivo estático, o imaginário é um “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, (...) as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo”. Ou seja, a imaginação simbólica, a formação de imagens, enxerta-se numa dinâmica entre o nível neurobiológico e o nível cultural, não havendo qualquer relação causa-efeito, nem qualquer anterioridade ontológica, o que significa que o trajeto antropológico pode partir indistintamente da cultura ou do biológico²⁸. Este equilíbrio sistémico entre o biológico e o social é sustentado por

²⁸ A interpenetração do comportamento reflexológico e dos dados culturais é possível graças ao fenómeno geral da neotenia humana, isto é, ao facto de o cérebro humano nascer imaturo, incompleto (enquanto o cérebro do chimpanzé acaba o seu crescimento ao fim de doze meses após o nascimento, o do homem só ao fim de doze anos atinge a sua maturidade relativa). Existe uma natureza humana, mas

teorias recentes, como é o caso da Teoria Geral do Sujeito Autopoiético do psicólogo Cândido Da Agra (1995): partindo do conceito da *poiesis* e do pressuposto de que o sistema psíquico é complexo, este ilustre professor coloca a questão de como é que nos produzimos a partir da interação entre a massa biológica, código genético aberto, e os fatores sociais; sendo o psiquismo um vazio, somos nós que o preenchemos, autocriando-nos; aquilo que pode preencher tal vazio é o sentir, criamo-nos dando sentido às nossas determinantes biológicas e sociais.

Para delimitar os grandes eixos dos trajetos antropológicos constituídos pelos símbolos, Durand (2005) utiliza o método de convergência, o qual tende a localizar vastas constelações de imagens, constelações mais ou menos constantes e parecem estruturadas por um determinado isomorfismo dos símbolos convergentes. Trata-se de um método que não se confunde com o analógico: enquanto a analogia procede por reconhecimento de similitudes entre relações diferentes quanto aos seus termos, a convergência, que é mais uma homologia, encontra constelações de imagens, semelhantes termo a termo em diferentes domínios do pensamento, ou em termos da qualidade do conteúdo semântico; segundo o princípio do isomorfismo, uma imagem mantém-se a mesma em diferentes estratos da sua manifestação (ventre, caverna, casa). Constitui uma combinação do método estrutural com o comparativo, e cujos resultados evidenciam que as constelações se organizam ao mesmo tempo em torno de imagens de gestos, de esquemas transitivos, e também em torno de pontos de condensação simbólicos, objetos privilegiados onde vêm cristalizar os símbolos.

i. Gestos dominantes e regimes do imaginário

Porque a apresentação dos resultados requer o uso do discurso, isto é, um sentido progressivo de descrição, Durand (2005) adota o percurso que vai do psicológico ao sociológico, não para se imolar num psicologismo ontológico, mas por uma questão de maior simplicidade. Baseado na sugestão bachelardiana de que as grandes metáforas axiomáticas são as que indicam o movimento, estrutura a constelação de imagens – a partir de dois reflexos dominantes identificados por Betcherev no recém-nascido, e um terceiro estudado em animais adultos por Oufland – em três *gestos dominantes*:

ela é apenas potencial; só existe um vazio, que se atualiza apenas através de uma determinada cultura (Durand, 1993).

1. *Dominante postural*: coordena os demais reflexos quando, por exemplo, se levanta o corpo da criança na vertical. Fundada na topologia da verticalidade, esta dominante reflexa acumula o *analogon* afetivo e cinestésico da imagem.
2. *Dominante de nutrição*: manifesta-se pelos reflexos de sucção e de orientação correspondente da cabeça, provocados por estímulos externos ou pela fome.
3. *Dominante copulativa*: as motivações hormonais do acoplamento seguem um ciclo, e o próprio ato sexual dos vertebrados superiores envolve movimentos rítmicos e é precedido de danças nupciais em certas espécies.

Argumentando que a relação entre esta motricidade primária e a representação é sustentada pela psicologia contemporânea, nomeadamente pela piagetiana, a qual postula que a representação não é mais do que uma imitação interiorizada, Durand (2005) defende existir assim uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas; as três dominantes reflexas constituem princípios organizadores, matrizes sensoriomotoras nas quais as representações vão integrar-se.

Por outro lado, constata um grande acordo entre os reflexos dominantes e as intimações antropológicas, ou seja a reflexologia é confirmada ou prolongada culturalmente, tanto ao nível da tecnologia como da sociologia. Tal acontece nos trabalhos do tecnólogo Leroi-Gourhan ao demonstrar que os objetos não são mais do que complexos de tendências, o que leva Durand (2005) a postular que cada gesto solicita simultaneamente uma matéria e uma técnica. Assim, a dominante postural exige as matérias luminosas, visuais, e as técnicas de separação, de purificação, cujos símbolos são frequentemente as armas, as flechas e as espadas; a dominante de nutrição liga-se à descida digestiva, suscita as matérias da profundidade – a água ou a terra cavernosa, os utensílios continentais, as taças e os cofres – e inclina-se para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento; a dominante copulativa projeta-se sobre os ritmos das estações e seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo – a roda e o torno, a manteigueira e o laço – e determina toda a fricção tecnológica mediante a rítmica sexual. E o mesmo acordo entre a natureza e a cultura se verifica na tripartição funcional identificada por Dumézil no simbolismo indo-europeu – a dominante postural integra as funções sociológicas (realeza) e a guerreira, e a dominante de nutrição corresponde à função nutritiva – e na bipartição funcional da

Roma antiga proposta por Piganiol – a parte “uraniana” coincide com a dominante postural, e a parte “ctónica-lunar” com as constelações polarizadas pelas outras duas dominantes reflexas.

A par da tripartição reflexológica, Durand (2005) apoia a sua constelação imagética numa ampla bipartição entre dois *regimes* do simbolismo:

1. *Regime diurno*: é estruturado pela dominante postural, suas implicações manuais e visuais, e corresponde à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais da elevação e da purificação.
2. *Regime noturno*: subdivide-se nas dominantes digestiva (integra as técnicas do continente e do habitar, os valores alimentícios e digestivos, a sociologia matriarcal e nutritiva) e cíclica (agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos).

Esta bipartição é explicada, para além do nível natural revelado pela reflexologia, por dois grandes níveis de formação do simbolismo distinguidos por Durand (2007), o nível pedagógico e o nível cultural. Quanto à educação da criança e ao ambiente próximo, constata-se que a pedagogia é bipolar e determina os dois regimes simbólicos esboçados no nível psicofisiológico: por um lado, temos o isomorfismo da *paidia*, que coincide com a fase maternal-parental e, por outro lado, o isomorfismo do *ludus* que, ao coincidir com um certo afastamento parental e com os primeiros efeitos da coerção cultural, se subdivide na *série ilínxica* (*ilinx* = torvelinho) e na *série agonística* (*agon* = competência regulamentada). Enquanto os sentimentos maternos, *paidia*, *ilinx* e imitação, determinam o regime noturno da imagem, a coerção social, as regras lúdicas e os jogos agonísticos determinam o regime diurno. Analisando o nível cultural – atitudes corporais e representações de uma determinada sociedade numa certa época – confirma-se a polaridade natural dos símbolos, isto é, os sociólogos e antropólogos observaram padrões culturais que permitem classificá-los em dois grupos irreduzíveis – culturas ideacionais ou visuais (Sorokin), culturas apolíneas e dionisíacas (R. Benedict), Ocidente e Oriente (Northrop) – classificações que reelaboram, do ponto de vista sociológico, a distinção entre regime diurno e noturno. Para além do mais, observa-se que existe, no interior de um determinado regime cultural, uma dialética que anima e dinamiza o simbolismo de uma cultura.

Assim, conclui Durand (2007, p. 116), tanto através da análise estática da psicologia, como pelos resultados genéticos da antropologia cultural, “desemboca-se sempre em *dados simbólicos bipolares*, que definem (...) um vasto sistema de equilíbrio antagónico no qual a imaginação simbólica aparece como sistema de «forças de coesão» antagónicas.”

ii. Níveis de simbolismo

É portanto solidamente alicerçado em três gestos dominantes configurados em dois regimes da imagem, que Durand (2005, 2007) estrutura o trajeto antropológico que liga o homem ao mundo e o mundo ao homem, em quatro níveis de simbolismo:

1. *Esquemas*: o esquema (*schème*) é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constituindo a facticidade e a não substancialidade geral do imaginário. O esquema faz a união, não como entendia Kant, entre a imagem e o conceito, mas entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade e as representações. Enquanto os gestos reflexológicos são apenas engramas teóricos, os esquemas são esquemas de ação, esquemas verbais, trajetos encarnados em representações concretas e determinadas: assim, por exemplo, ao gesto postural correspondem os esquemas da verticalização ascendente e da divisão visual e manual; ao gesto do engolir correspondem os esquemas da descida e do aconchego na intimidade.
2. *Arquétipos*: os arquétipos não são já as “imagens primordiais” ou “protótipos” junguianos, mas o resultado da interação dos esquemas com o ambiente natural e social, constituindo as substantificações destes. Mais do que sedimentos mnésicos acumulados no decurso da filogénese, os arquétipos são a fase preliminar, a zona matricial da ideia; ao invés de primar sobre a imagem, a ideia não seria mais do que o compromisso pragmático do arquétipo imaginário num determinado contexto histórico e epistemológico, e portanto menos estável que o arquétipo. Assim, aos esquemas da ascensão correspondem invariavelmente os arquétipos do alto, da cabeça, da luminária, enquanto os esquemas diairéticos se

substantivam em constantes arquetípicas como a espada ou o ritual batismal; o esquema da descida dá origem ao arquétipo do oco, da noite, etc., e o esquema do aconchego aos arquétipos do regaço e da intimidade.

3. *Símbolos*: os arquétipos relacionam-se com imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vêm sobrepor-se vários esquemas; tais imagens constituem símbolos, no sentido estrito²⁹, cuja importância é proporcional à riqueza de sentidos diferentes. Ao contrário do arquétipo, o símbolo caracteriza-se pela ambivalência e falta de universalidade constante e de adequação ao esquema: por exemplo, enquanto a serpente não é mais que um polivalente símbolo do ciclo, a roda é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se vê que outra significação imaginária poderia dar-se-lhe. Enquanto o arquétipo está na senda da ideia e da substantivação, o símbolo está simplesmente na do substantivo, do nome: ao passo que o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o símbolo transforma-se de escada em flecha voadora, em campeão do salto ou em avião supersónico. Ao perder a sua polivalência, o símbolo tende a converter-se num simples signo, num *sintema*, tende a emigrar do semantismo para o semiologismo; é o caso do símbolo da cruz, quando se especifica em crucifixo, e depois se reduz a um mero signo da adição, absolutamente unívoco na linguagem matemática. O simbolismo só funciona quando há distanciação mas sem corte, e quando há plurivocidade mas sem

²⁹ Em termos latos, Durand (1998, 2007) define o símbolo a partir dos conceitos de Creuzer, Jung e Laland, atribuindo-lhe três características: o aspeto concreto (sensível, imagético, figurado, etc.) do significante; a sua característica ótica – é o melhor para evocar (fazer conhecer, sugerir, epifanizar, etc.) o significado; e o facto de que este é impossível de apreender (ver, imaginar, compreender, etc.) direta ou indiretamente.

Ao contrário do conceito teológico, no qual o *symbolon* é o signo de reconhecimento entre as duas metades de um objeto fragmentado, na perspectiva antropológica o *symbolon* implica sempre a união das duas metades: signo e significado.

Tanto o significante como o significado possuem o carácter comum da redundância (repetição não tautológica, mas aperfeiçoadora, em virtude das aproximações acumuladas). Tal redundância manifesta-se quer ao nível dos gestos (símbolos rituais), quer no campo das relações linguísticas (mitos e seus derivados), quer ainda nas imagens materializadas pela arte (símbolo iconográfico). O poder instaurador que a repetição do objeto simbólico tem é assinalado por Corbin (2006), comparando-a com a interpretação musical: tal como uma partitura musical nunca é decifrada de uma vez por todas, exigindo sempre uma nova execução, também o símbolo nunca fica explicado de uma vez para sempre, sendo sempre necessário voltar a decifrá-lo.

arbitrariedade³⁰, porque o símbolo deve aquilatar a sua incapacidade de dar a ver o significado em si, mas deve também levar a crer na sua pertinência total.

4. *Mitos*: os mitos surgem no prolongamento dos esquemas, arquétipos e símbolos. Mais do que simples reverso representativo de um rito, como tendem a defini-lo os etnólogos, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, é um sistema que, sob o impulso de um esquema, tende a constituir-se em relato. O mito é o discurso último em que se constitui a tensão antagonista, sublinhada por Nietzsche (o mito que constitui o pensamento na antiga Grécia é o relato do antagonismo entre as forças apolíneas e as forças dionisíacas), Lévi-Strauss (as estruturas diacrônicas – o caráter dilemático do mito permite conciliar diacronicamente as entidades semânticas que não podem sobrepor-se sincronicamente) e Derrida (as estruturas disseminatórias assinalam uma multiplicidade irreduzível e generativa); assim, o mito subsume irreduzivelmente e generativamente o conjunto dos três regimes estruturais. Porque utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias, o mito é já um esboço de racionalização, um despertar do sonho mítico, como diria Platão. Tal como o arquétipo promove a ideia e o símbolo engendra o nome, o mito promove o relato histórico e lendário, o sistema filosófico e a doutrina religiosa; tal como o símbolo se expande semanticamente em sintemas, o mito expande-se em simples parábolas, contos ou fábulas e, finalmente, em toda a narrativa literária, ou incruste-se de acontecimentos existenciais ou históricos.

O isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos (constelações estáticas), evidencia determinados protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais, que Durand (2005) designa por *estruturas*. Assim, aos três reflexos dominantes e aos três esquemas de ação verbais, correspondem três grupos de estruturas: *esquizomorfas* ou *heroicas*, que instalam clivagens e oposições bem

³⁰ A perda da arbitrariedade constitui a grande diferença entre o símbolo semântico e o símbolo semiótico; de acordo com Charles Peirce (1931-58), o pai da semiótica, o símbolo é uma das três categorias de signos, cada uma das quais com uma relação própria com o referente: o *índice*, que se liga diretamente ao objeto, quer através de uma relação causal quer por contiguidade; o *ícone*, que mantém uma relação de analogia com o objeto; e o *símbolo*, que não está ligado nem se assemelha ao objeto, é uma questão de convenção, e como tal arbitrário.

definidas entre os elementos; *místicas* ou *antifrásicas*, que induzem configurações de imagens que obedecem a relações fusionais; e *sintéticas* ou *dramáticas*, que permitem compor em conjunto num tempo que engloba as outras duas estruturas antagonistas extremas. Uma estrutura é uma forma dinâmica, transformável, que representa uma função motivadora para todo um agrupamento de imagens, e que por sua vez é suscetível de agrupar-se numa estrutura mais geral, definindo um *Regime* do imaginário.

| Regimes ou polaridades | Diurno | | Noturno | |
|---|--|--|---|---|
| | Esquizomorfos (ou heroicos) | | Sintéticos (ou dramáticos) | Místicos (ou antifrásticos) |
| Estruturas | 1º Idealização e retrocesso autístico 2º Diairetismo (<i>Spaltung</i>) 3º Geometrismo, simetria, gigantismo 4º Antítese polêmica | | 1º <i>Coincidentia oppositorum</i> e sistematização 2º Dialética dos antagonistas, dramatização 3º Historização 4º Progressismo parcial (ciclo) ou total | 1º Duplicação e perseveração 2º Viscosidade, aderência antifrástica 3º Realismo sensorial 4º Miniaturização (Gulliver) |
| Princípios de explicação e de justificação ou lógicos | Representação objetivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de <i>exclusão</i> , de <i>contradição</i> e de <i>identidade</i> jogam em pleno. | | Representação diacrônica que relaciona as contradições pelo fator tempo. O princípio de <i>causalidade</i> , em todas as suas formas (especialmente <i>final</i> e <i>eficiente</i>), joga em pleno. | Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrástico). Os princípios de <i>analogia</i> e de <i>similitude</i> jogam em pleno. |
| Reflexos dominantes | Dominante <i>postural</i> com os seus derivados <i>manuais</i> e o auxiliar das sensações à distância (visão, audiofonação) | | Dominante <i>copulativa</i> com seus derivados motrizes <i>rítmicos</i> e seus auxiliares sensoriais (cinestésicos, musicorítmicos, etc.). | Dominante <i>digestiva</i> com seus auxiliares <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> e seus derivados <i>tácteis</i> , <i>olfativos</i> , <i>gustativos</i> . |
| Esquemas "verbais" | <i>Distinguir</i> | | <i>Relacionar</i> | |
| Arquétipos "epítetos" | Separar ≠ misturar | Subir ≠ cair | Amadurecer, progredir | Descer, possuir, penetrar |
| | Puro ≠ maculado Claro ≠ escuro | Alto ≠ baixo | Para diante, futuro | Profundo, calmo, quente, íntimo, oculto |
| Situação das "categorias" do jogo de tarot | A espada | O ceptro | O pau | A copa |
| | A luz ≠ as trevas. O ar ≠ o miasma. A arma heroica ≠ o laço. O batismo ≠ a mancha. | O cimo ≠ o abismo. O céu ≠ o inferno. O chefe ≠ o inferior. O herói ≠ o monstro. O anjo ≠ o animal. A asa ≠ o reptil. | O fogo-chama. O filho. A árvore. O gérmen. | O microcosmos. O menino, o Polegarzito. O animal com muitos filhos. A cor. A noite. A mãe. O recipiente. |
| Dos símbolos aos sintemas | O sol, o céu, o olho do pai, as runas, o mantra, as armas, a clausura, a circunscisão, a tonsura, etc. | A escada, a escaleira, o botijão, o campanário, o zigurate, a água, a calhandra, a pomba, Júpiter, etc. | O calendário, a aritmologia, a tríada, a tétada, a astrobiologia. | O túmulo, o berço, a crisálida, a filha, a caverna, a mandala, a barca, a choça, o ovo, o leite, o mel, o vinho, o ouro, etc. |
| | | A iniciação, o "duas vezes nascido", a orgia, o messias, a pedra filosofal, a música, etc. | O sacrifício, o dragão, a espiral, o caracol, o urso, o cordeiro, a lebre, o forno, o acendedor, a manteigueira, etc. | O ventre, engolidores e engolidos, kobolds, dáctilos, Osiris, as tinturas, as gemas, Melusina, o véu, o manto, a copa, a caldeira, etc. |

Quadro 1. CLASSIFICAÇÃO ISOTÓPICA DAS IMAGENS (Durand, 2005, pp 442-443)

A classificação isotópica das imagens durandiana (Quadro 1) é criticada por vários autores: Wunenburger (2013) alerta para a tentação de a utilizar como uma cómoda caixa de utensílios, o que levaria a dispensar uma abordagem sentida do imaginário; aliás, o próprio Durand (2005), no prefácio à 11ª edição d'*As estruturas antropológicas do imaginário*, aponta algumas críticas a tal classificação, nomeadamente a pouco feliz colisão entre uma distribuição binária em dois regimes e uma classificação ternária em três continentes simbólicos; além do mais, na abordagem de uma obra, recusa qualquer tipo de ordem de estruturas pré-estabelecidas. Contudo, tal classificação evidencia que o imaginário se organiza de acordo com uma determinada lógica, desafiando-nos a procurá-la no processo de interpretação de uma obra.

iii. Uma fantástica transcendental e mediadora entre o eterno e o temporal

A par desta descrição fenomenológica dos conteúdos da imaginação – que mostra como se organizam gestos, esquemas, arquétipos, e símbolos de acordo com distintos regimes, eles próprios articulados em estruturas, justificando assim a isotopia das imagens e a constituição de constelações e relatos míticos – Durand (2005) questiona o sentido do imaginário em geral, o que o leva de uma morfologia classificadora das estruturas do imaginário a uma fisiologia da função da imaginação, a uma filosofia do imaginário.

Sondando de que desenvolvimento ontológico pode o imaginário ser signo, Durand conclui que a imaginação é virgem, por um lado, de toda a predeterminação categorial ou sexo – as estruturas não são tipos de representação exclusivos uns dos outros, e o comportamento psicossocial da personalidade não coincide forçosamente com o conteúdo das representações³¹ – e, por outro, das pressões do meio cultural e histórico – longe de ser produto da história, é o mito o que vivifica com a sua corrente a imaginação histórica e estrutura as próprias conceções da história³². Assim, o imaginário apresenta-se como universal, como uma fantástica transcendental; toda a

³¹ Por exemplo, a imaginação de Lautréamont não corresponde ao comportamento de Isidore Ducase, tal como a obra de Van Gogh desmente as características da sua psicose esquizofrénica, constituindo antes um modelo de imaginária mística, da mesma forma que a música de um misticismo sereno de J. S. Bach não corresponde ao seu estilo irado, *bom vivant* e amante da boa mesa.

³² O mito é o módulo da história e não o inverso: por exemplo, sem a espera messiânica, que é mítica, não há Jesus Cristo, tal como o mito de Napoleão só é plausível porque se arranca a si próprio do fabuloso ressurgir do mito de Prometeu durante o período pré-romântico e romântico (Durand, 1993).

criação do espírito humano está governada pela função fantástica, universal e marca original do espírito.³³

A forma *a priori* da fantástica é o espaço: só há intuição das imagens no seio do espaço, sítio da nossa imaginação; a imaginação é modelada pelo desenvolvimento da visão, logo da audição e da linguagem, meios de captação e assimilação à distância; o espaço é o lugar das figurações porque é o símbolo operatório do distanciamento. Este espaço fantástico caracteriza-se pela *ocularidade* (imagens e arquétipos têm o atlas visual como atlas sensorial predileto, isto é, temos uma aptidão natural para traduzir toda a sensação ou índice perceptivo em temas visuais), pela *profundidade* (mais ampla que a geométrica, é uma profundidade gerada pelo tempo e a espera, geradoras de um distanciamento privilegiado) e pela *ubiquidade* (a imagem não é afetada pela situação física ou geográfica – qualquer árvore pode ser o centro do mundo; a ubiquidade é o corolário da participação e da ambivalência das representações imaginárias). Entre a imagem pura e o sistema de coerência lógico-filosófico que promove, situa-se o discurso; é a retórica que garante a passagem entre o semantismo dos símbolos e o formalismo da lógica ou o sentido próprio dos signos.

A grande missão da imaginação simbólica é domesticar o tempo e a morte, é restaurar o equilíbrio entre o homem e o mundo, e manifesta-se em quatro planos interligados (Durand, 2007):

1. *Função biológica*: baseado no papel biológico atribuído por Bergson à fabulação – uma reação defensiva da natureza contra o poder dissolvente da inteligência, contra a representação da inevitabilidade da morte – Durand dota a imaginação de uma função de eufemização; mais do que uma máscara com a qual a consciência oculta o rosto horrendo da morte, a eufemização é um mecanismo prospetivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, procura melhorar a situação do homem no mundo.
2. *Função psicossocial*: se Jung concebe o símbolo como uma síntese equilibrante, vários psicólogos atribuem à imagem um fator dinâmico de restabelecimento do

³³ Numa reflexão genética sobre a formação do símbolo, Durand (1993) observa que aquilo que distingue o comportamento do *homo sapiens* dos outros animais é que toda a sua atividade psíquica é indireta ou reflexiva, ou seja, carece da imediatividade, da univocidade do instinto; talvez porque a distância entre o desejo e a realidade é maior que nos outros animais, o homem é o primata carnívoro que mais dispõe da qualidade específica e massiva da simbolização, sendo na arte, na filosofia e na religião que a consciência simbólica alcança o seu mais alto nível de funcionamento.

equilíbrio psicossocial: as terapias de Robert Desoille ou de Marguerite Séchehayé constituem uma aplicação sistematizada do “sonhar desperto” bachelardiano; a mudança de regime operada por estas terapias institui uma recuperação simbólica do equilíbrio, primeiro no campo da imaginação, depois ao nível do comportamento. Para além do nível individual, a história dos temas e estilos literários e artísticos, revela uma dialética cinematográfica passível da mesma função de equilíbrio, vital para uma sociedade.

3. *Função humanista*: os meios de comunicação de massas da sociedade contemporânea permitem um confronto planetário de culturas e uma enumeração total de temas e imagens num “Museu imaginário” (na expressão de André Malraux) generalizado para todas as manifestações culturais. Enquanto a razão e a ciência apenas vinculam os homens com as coisas, o reino das imagens une os homens entre si, restabelecendo um equilíbrio humanista realmente ecuménico. Esta universalidade do imaginário é dialética, contrapondo o pensamento crítico, a imaginação desmistificadora, ao inalienável pensamento selvagem.
4. *Função teofânica*: a antropologia simbolista comprova que tanto o regime diurno como o regime noturno da imaginação organizam os símbolos em séries que conduzem sempre a uma transcendência infinita, que se ergue como valor supremo. Com efeito, o estudo das teofanias demonstra a existência da tensão dialética quer no presente de toda a intuição religiosa – o Grande Deus Shiva desdobra-se num sócio energético e antagónico, e o Deus da Bíblia, tal como o Deus do Corão e o da Cabala, tem uma face de rigor e outra de misericórdia – quer na evolução temporal de toda a religião – no cristianismo, por exemplo, à sobriedade cristológica das catacumbas opõe-se a rutilância dos esmaltes bizantinos; ao ouro e à hagiografia bizantinas segue-se a reforma cisterciense ocidental; sobre a estela do purismo romano ergue-se a exuberância e florescência góticas; à Reforma contrapõe-se a Contra Reforma. Esta dialética reconstitui em todas as suas tensões antagónicas uma teofania.

Em suma, no seu dinamismo instaurador em busca de sentido, o símbolo constitui o próprio modelo da mediação do Eterno no temporal; por outras palavras, na irremediável rutura entre a fugacidade da imagem e a perenidade do sentido, refugia-se

a totalidade da cultura humana, como uma perpétua mediação entre a Esperança dos homens e a sua condição temporal.

A nossa civilização racionalista e o seu culto da desmistificação objetiva, observa Durand (2005), vêm-se submergidas pelo irracional e pela ressaca da subjetividade maltratada; anarquicamente, os direitos a uma imaginação plena são reivindicados tanto pelas doutrinas irracionistas e as mais altas formas de arte, como pela multiplicação de psicoses, a imersão no alcoolismo e nos estupefacientes, no jazz e nos hobbies estranhos. Impõe-se assim uma pedagogia da imaginação para uma ação eufémica transformadora do mundo segundo o “homem de desejo”.

4. 2. MITODOLOGIA: MITOCRÍTICA E MITOANÁLISE

Baseado no pressuposto de que é o mito que anima os símbolos, que define as estruturas da epopeia e da novela (narrativas), que distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que faz o momento histórico, a alma de uma época ou de um século, Durand (1998, p. 87) propõe-nos uma metodologia de pesquisa do imaginário assente no mito, uma “mitodologia”, que por razões didáticas subdivide na *mitocrítica* (mais centrada nos textos) e na *mitoanálise* (mais voltada para os contextos sociais). Mas antes de nos debruçar sobre a proposta metodológica durandiana, detenhamo-nos no subjacente estatuto epistemológico e ontológico da obra humana e da ciência do homem.

i. Epistemologia e ontologia da obra e da ciência do homem

O interesse heurístico e metodológico concedido ao mito desde os inícios do século XX, após séculos de recusa e censura, observa Durand (1993), é o signo de uma mudança na episteme e na ideologia contemporâneas: o século XX passou progressivamente de um prometeísmo extenuado aos mitos decadentes de Dionísio, para acabar ressuscitando uma ampla mitologia hermetista; tal mudança epistémica explica que até finais do século XIX, eivado pelo positivismo prometeico, o mito tenha sido desvalorizado, e a partir daí revalorizado, como vimos nos capítulos anteriores.

Assim, entre a agitada firmeza de Prometeu e o desencantamento de Dionísio, outra via mítica surge nos finais do século XIX, a via sintética de Hermes, que põe em causa as categorias e as divisões dos séculos precedentes, e propõe o derrube de fronteiras entre a ciência, a ética e a estética, entre a razão e a imaginação, e mais concretamente entre as ciências naturais e as ciências humanas, entre a obra de arte e o seu leitor.

Com efeito, argumenta Durand (2003), a atual ciência do homem coincide com o esquema epistémico da física: porque dependente do sistema que o manifesta, como é evidenciado pela teoria da relatividade, o objeto de estudo³⁴ torna-se pouco objetivo, o que exige humildade ao novo espírito científico e a consciência de que, especialmente ao nível das ciências humanas, é sempre o homem que olha o homem, é sempre, na bela imagem pontyana, um assomar-se à janela para ver-se a passar na rua; o questionamento do rigor da matemática, ilustrado pelo teorema da incompletude, é acompanhado nas ciências humanas pela passagem do experimentalismo métrico às psicologias das profundidades; a partir da inviabilização da hipótese determinista pela mecânica quântica, a causalidade linear dilui-se em manifestações de recorrências, reincidências e dissimultaneidades (não é na eletricidade que se baseia a nova epistemologia, mas na mecânica, no modelo do jogo do bilhar); porque é o observador que constrói a coisa que estuda, como é evidenciado também pela mecânica quântica, a separação entre o fenómeno e o *noúmenon* apaga-se (como é bem expressa pelas já abordadas noções junguianas da sincronicidade – desenvolvida com a colaboração de Wolfgang Pauli, prémio Nobel da Física em 1945 – e do psicóide, criadoras de um *unus mundus*), o que implica o repúdio das dicotomias dentro-fora e psicológico-social.

Estamos perante o desmoronamento dos limites entre o sujeito e o objeto, Este desmoronamento prende-se com a própria fragmentação do eu, o desaparecimento do self, a “morte do sujeito”, um dos slogans do pensamento pós-moderno. Assim, Patti Lather (1999) defende que o sujeito unificado, reificado e essencializado, assumido pelo discurso humanista, foi substituído por um sujeito provisório, contingente e construído, cuja autoidentidade é constituída e reconstituída relacionalmente; Lars Lovlie (1999) interpreta o desaparecimento do eu como a morte da ideia de um agente

³⁴ A diferença entre a tradicional e a nova conceção da matéria e da natureza, é bem resumida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1995): a eternidade dá lugar à historicidade, o determinismo à imprevisibilidade, o mecanicismo à interpenetração, à espontaneidade e à auto-organização, a ordem à desordem, a necessidade à criatividade e ao acidente.

autónomo e intencional e a emergência de um indivíduo anónimo submetido ao jogo da estrutura e ao poder da narrativa, uma parte do texto no mundo; por fim, Mike Michael (1999) defende que o que morreu foi o self interior e essencializado, o qual, pela emergência da consciência ecológica, se expande na natureza, atuando através de narrativas e mitologias derivadas das próprias localidades e paisagens. Este derrube das fronteiras entre o sujeito e o objeto reflete-se na dissolução das dicotomias criação-percepção, produtor-consumidor; mais do que uma fusão, trata-se da confusão entre o autor e o leitor, inerente à arte desde a literatura de Proust até à arte interativa dos nossos dias, e teorizada, entre outros, por P. Ricoeur através da imagem da “fusão de horizontes”, como vimos, e pela estética da recepção de H. Jauss, que trataremos no sexto capítulo.

Quanto à obra de arte, em termos epistémicos, considera Durand (1993), ela apresenta uma dupla cara: por um lado, é original, singular e, por outro, coloca-se numa rede significativa e estrutural já existente. Trata-se da ambiguidade epistemológica entre a consciência milenar, por parte da estética, da crítica e da antropologia, de que só há ciência do geral, do posto em comum, e o facto de o seu objeto ser singular. Perante tal ambiguidade, as ciências humanas languidecem entre a sede de explicação e a fome de compreensão; a solução durandiana assenta, não só na negação de ter que escolher entre explicação e compreensão, mas sobretudo na recusa de uma ordem de estruturas infraestruturantes, pré-estabelecidas a respeito da obra, pois é esta que cria e produz estruturas e formas harmónicas, contrárias ou conflituosas, o que requer a aceitação do paradoxo; deste modo, só é possível o conhecimento da obra quando se segue a dinâmica das tensões estruturais que a obra unifica.

É o que demonstra no estudo da obra pictórica de H. Bosch, A. Dürer, F. Goya, P. Rubens e Rembrandt, para o que elege três capas estruturais – o *tema* (engloba conceitos sociais e estereótipos em vigor), o *estilo* (onde convergem atitudes e meios técnicos) e o *regime da imagem* (assinalado por motivos simbólicos e que indica as inclinações imaginárias subjetivas e o carácter imaginal do autor) – e analisa a tensão dinâmica destas estruturas explicativas: se nos três primeiros pintores se verificam tensões constitutivas da obra, seja entre determinados temas e o estilo, seja entre os temas e o regime da imagem, nos dois últimos o poder do regime da imagem plasmado no estilo, relega à temática um papel secundário; enquanto os regimes mais

eufemizantes da imagem (Rubens e Rembrandt) são os que assimilam com mais facilidade qualquer tema, os regimes diurnos, o dos pintores dualistas (Dürer e Goya), suportam uma adaptação temática menos flexível.

Longe de reduzir-se a umas formas, o ato criador “é domínio da disparidade das formas e das matérias; ele proporciona um determinado tema, um determinado estilo, um determinado regime, e funde-os numas estruturas realmente constitutivas da dinâmica da obra. (...) O homem é o estilo e a sua mensagem, o homem não é senão as suas obras. (...) Sem obra não há homem. Sem o humilde tesouro das vasilhas, das ferramentas, dos graffiti nas paredes das cavernas, das incisões nos ossos de rena, não há *Homo Sapiens*. Sem obra, só teríamos um distante, vago primata, uma pré-história” (Durand, 1993, pp 168-169).

Deste estatuto metodológico da obra humana, deriva o estatuto epistemológico das ciências da cultura: são ciências do singular, da diferença, e é na diferencialidade que se introduz a reconciliação dialética da forma e do fundo, da compreensão e da explicação. Tal como o mito, na conceção de Lévi-Strauss, tem o poder de resolver um dilema, e o arquétipo teorizado por Jung e Eliade responde ao dilema mítico pelo seu caráter simultaneamente estático e dinâmico, o símbolo, enquanto “tensão de um dizer (o simbolizante) e de um indizível (o simbolizado), (...) reúne numa obra única e viva, conflitual, paradoxal, formas e materiais díspares” (Durand, 1993, p.171).

A coexistência de opostos, essência do imaginário, constitui também na abordagem formalista de R. Arnheim (1996) o fundamento do simbolismo da obra de arte: é na dinâmica de forças opostas que reside a expressividade da obra de arte, o que faz da sua fruição uma experiência dinâmica, uma experimentação de tensões dirigidas. Também Vygotsky, na senda dos efeitos catárticos da tragédia grega, explica a experiência estética com base na oposição de emoções de sentido contrário, da mesma forma que Eisenstein pensa a produção de sentido no cinema sobre o modelo do conflito, como veremos na segunda parte.

Questionando, por último, o estatuto ontológico da obra humana e da ciência do homem, Durand parte do conceito de “grande obra” de Stendhal – aquela que não nos fala de um homem, mas do homem, a obra que nos propõe uma forma de experiência universalizante – para argumentar que não faz falta qualquer psicanálise para descobrir

por detrás da obra a existência do autor; por outro lado, baseado em Sartre, na ideia de que a obra não é uma visão do mundo, mas um universo, um universo imaginal que a obra oferece, não só como terra prometida mas também como terra dominada, conclui que a obra e a sua comunicação convocam a nossa compreensão: “a compreensão já é secreta interpretação. Quem escuta a sonata (...) como quem desempenha um papel ou canta, (...) faz da obra a essência do seu presente, presente transcendental que apaga todas as objetividades e as objeções do antes e do depois da existência: a compreensão é sincronicidade, mas nesta sincronicidade a diferença, a distância e, em definitivo, o paradoxo são os únicos que autorizam a *sincronicidade*” (Durand, 1993, p. 173).

Assim, uma vez mais provada a independência dos conteúdos do imaginário relativamente à personalidade e ao comportamento psicossocial do autor, o “mito pessoal” que a *psicocrítica* – um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo nas metáforas obsessivas do mito pessoal do autor – de Charles Mauron vinha explorando desde a década de 1950, revela-se insuficiente para dar conta da justificação compreensiva de uma obra, e impõe-se uma *mitodologia*, uma *mitocrítica* e uma *mitoanálise*.

ii. Da mitocrítica à mitoanálise

Porque só a mitologia, que concede o *numen* (do latim = divindade, vontade ou presença divina), a onnipotência divina ou sagrada aos recursos míticos, pode plasmar o conjunto das motivações de uma obra humana, argumenta Durand (1993), é necessário dar ao mito um poder muito superior ao que partilham os caprichos do ego, isto é, impõe-se uma *mitocrítica*, uma metodologia que adota um postulado de base: uma imagem obsessiva ou um símbolo, para ficar integrado numa obra e para ser motor de integração e de organização do conjunto da obra de um autor, deve ancorar-se num fundo antropológico (a herança cultural e a herança da espécie humana) mais profundo que a aventura pessoal registada nos estratos do inconsciente biográfico; este fundo primordial não é mais do que um mito, um relato que, de modo oximorónico, reconcilia num tempo original as antíteses e as inquietantes contradições da existência.

Forjada nos anos de 1970 a partir do modelo da psicocrítica, a mitocrítica de Durand (1993) constitui-se como um método que pretende sintetizar as diversas críticas literárias e artísticas antagonistas: as críticas antigas que, desde o positivismo de Taine

ao marxismo de Lukács, centram a explicação na raça, no ambiente e no momento; a crítica psicológica e psicanalítica (Ch. Baudoin, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.), que reduzem a explicação à biografia do autor; e as mais recentes críticas que baseiam a explicação no próprio texto (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.). Ao invés do caráter centrífugo e redutor relativamente à receção da obra, a mitocrítica adota uma atitude centrípeta, considerando que as estruturas, a história ou ambiente histórico, e a biografia do autor, são indissociáveis e fundamentam o conjunto compreensivo ou significativo da obra de arte.

Com fins heurísticos, Durand (1993, 1998) dá-nos uma definição operacional de “mito”, assente em quatro elementos:

1. O mito é um relato (discurso mítico) que põe em cena personagens, situações e cenários mais ou menos não naturais (é sempre no campo do não-natural ou do não-profano que se situa o discurso mítico).
2. Este discurso, como todo o discurso, pode segmentar-se em sequências ou pequenas unidades semânticas – mitemas (na terminologia de Lévi-Strauss).
3. Contrariamente à fábula ou ao conto, o discurso mítico é investido de uma pregnância simbólica (na terminologia de Cassirer), ou mesmo crença, uma espécie de empenhamento prenante no mito.
4. Acima de tudo, o mito põe em ação uma lógica especial, uma lógica diferente da nossa lógica habitual da identidade e do terceiro excluído; é uma lógica dilemática (na terminologia de Lévi-Strauss), uma lógica que faz com que os opostos se mantenham juntos. Tal lógica articula os mitemas através da redundância³⁵ (a qualidade essencial do mito): “não sendo o *sermo mythicus* nem um discurso demonstrativo, do tipo silogístico ou hipotético-dedutivo, nem um relato narrativo, uma descrição para mostrar o encadeamento positivo dos factos deve utilizar a persuasão pela acumulação obsessiva de ‘pacotes’, de ‘enxames’ ou de ‘constelações’ de imagens” (Durand, 2003, p. 163).

³⁵ Esta redundância é uma repetição não tautológica mas aperfeiçoadora, como vimos, e que podemos relacionar com a *repetição restitutiva* de Freud (2009). Este elege a compulsão à repetição como o princípio geral do funcionamento psíquico; em oposição à *repetição compulsiva* pós-trauma, regressiva e dolorosa, a repetição restitutiva elabora o acontecimento vivido, com vista ao restabelecimento do equilíbrio, à religação à situação anterior, tal como os rituais religiosos religam o homem à divindade.

Ao nível da criação nas artes plásticas, Giorgio Di Genova (1994) aponta Piet Mondrian, Alberto Giacometti, Giuseppe Capogrossi, e Andy Warol, como casos de compulsão de repetição.

Num didático texto – “Passo a passo mitocrítico” – Durand (1998) sugere o percurso prudente a seguir para realizar uma verdadeira mitocrítica, dividindo-o em duas partes: na primeira, mais estática, delimita-se os terrenos de caça e faz-se o levantamento dos vestígios, dos indícios da presença da caça mítica; na segunda, mais dinâmica, analisa-se os movimentos do mito, como ele se modifica, e quais os processos dessa alteração.

Defendendo que a mitocrítica é mais produtiva quando o seu terreno é vasto, porque terá mais pontos de referência, mais redundâncias, o autor identifica seis níveis na escala narrativa:

- 1º) o título da obra (pode ser significativo se ele próprio for redundante num autor);
- 2º) a obra de pequena dimensão – soneto, plano, novela;
- 3º) a obra de grandes dimensões – coleção de esboços, grande romance;
- 4º e 5º) a obra completa de um autor, cuja amplitude permite a majestosa manifestação das redundâncias temáticas e dramáticas, convida a analisar as épocas históricas de toda uma cultura, a discernir no tempo e no espaço cultural “bacias semânticas”³⁶;
- 6º) quando o terreno de investigação abarca um espaço e tempo que tocam a imemorabilidade, pode descobrir-se a dinâmica do mito em todas as suas matizes.

Uma vez delimitado o terreno, há que recolher amostras significativas. Porque da abordagem quantitativa (estatística que analisa o “quase todos”) não sai qualquer significação, Durand propõe-nos o método qualitativo, que toma em linha de conta o “alguns” e tenta qualificá-lo. A qualificação consiste em atribuir uma qualidade bem definida a um objeto, a um ato ou a uma situação; trata-se de atribuir uma referência taxinómica a um código, como a grelha das estruturas figurativas durandiana (Quadro 1), sem se contentar em colar de uma vez por todas uma etiqueta numa amostra, porque uma obra é viva.

De modo sucinto, a aproximação à obra pode fazer-se em três tempos que decompõem os estratos mitémicos (Durand, 1993):

³⁶ Constituinte uma atualização do conceito “constelação de imagens”, uma “bacia semântica” é um conjunto sociocultural caracterizado por um regime imaginário específico e um mito privilegiado, definindo assim um *trend* secular, um “século longo” (dura entre 180 a 210 anos e começa em torno da década de 60 de cada século de calendário), e cuja formação segue seis etapas: *escoamento – separação das águas – confluências – nome do rio – ordenamento das margens* (conceituais ou ideológicas) – *declínio* (meandros e delta) (Durand, 1998).

1. Fazer uma relação dos temas, isto é, dos motivos redundantes ou obsessivos, que constituem as sincronicidades míticas da obra.
2. Examinar, com o mesmo espírito, as situações e as combinatórias de situação das personagens e décors³⁷.
3. Efetuar um tratamento “à americana”, como o que Lévi-Strauss aplica ao mito de Édipo, mediante a localização das distintas lições do mito e das correlações entre uma lição de um mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem determinado.

Por outras palavras, a leitura, da qual deriva a escrita que a recolhe, constitui-se num sistema de três parâmetros:

1. A sincronicidade estrutural do relato.
2. A diacronicidade literária, ou seja, o fio condutor e os acontecimentos do relato e suas redundâncias.
3. A temporalidade cronológica, que deixa transparecer uma confrontação de sincronicidade entre a leitura do leitor e a do autor passado.

A identificação de um mito, sugere Durand (1993), pode fazer-se a partir de um jogo de mitemas. O *mitema* – a unidade miticamente significativa mais pequena de um discurso – tem uma natureza estrutural (arquetípica, no sentido junguiano, esquemática, segundo Durand) e o seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, um tema, um décors mítico, um emblema, uma situação dramática³⁸. Contudo, alerta Durand (2003), é fundamental ter em conta que no mitema, o dinamismo verbal domina a substantividade; um mito existe pela sua ação, drama, cortejo de epítetos e verbos: muito antes do nome, é o atributo o que caracteriza os deuses (Zeus, “o brilhante”, Apolo, “o que afasta o mal”, Afrodite, “nascida da espuma”, etc.); os verbos são o soco mais profundo da significação da linguagem: na afasia progressiva, o que se apaga primeiro é o nome próprio e só depois os verbos e os gestos verbais que constituem as interjeições. Em termos práticos tal significa que importa levar em conta

³⁷ Trata-se de analisar, mais do que as personagens (estatuto social, psicologia, etc.), os actantes, isto é, a sua esfera de ação (V. Propp), e o agenciamento dos papéis (C. Bremond); deter-nos-emos sobre este aspeto no quinto capítulo.

³⁸ Durand (2008, p. 20) define também uma estrutura entre o mito e os mitemas, os *mitologemas*, “estruturas quase formais de um mito ou de uma sequência de mitos.”

mais as situações e a ação (expressa pelo verbo) do que a fragilidade e a fugacidade de um nome.

Um mitema pode manifestar-se de duas formas distintas (Durand, 1993): de modo patente, pela repetição explícita do seu ou seus conteúdos homólogos (emblemas, personagens, situações, etc.); de forma latente, através da repetição do seu esquema intencional implícito, num fenómeno idêntico ao deslocamento (na terminologia freudiana) operado pelo sonho. Enquanto a redundância patente dos conteúdos mitémicos tende ao estereótipo identificador, à figuração exagerada e à denominação pelo nome próprio ou pelo nome comum, o lugar e o emblema, sobrevalorizando o descritivo em detrimento do sentido, na redundância latente o relato tende ao apólogo ou à parábola.

A 2ª parte da mitocrítica centra-se na análise da dinâmica do mito, da sua génese, transformação e eclipse. “As transformações, quer dizer, o desgaste do mito que revela a análise mitocrítica provêm (...) quer da evaporação do espírito (*ethos*) do mito em favor do aparato descritivo, da adição da alegoria e do verso antigo, quer, pelo contrário, do desgaste da letra, do nome mítico, em favor de intenções inatuais e geralmente reprimidas pelo ambiente do momento” (Durand, 1993, p. 347). Por palavras da semiologia, o mito pode desgastar-se por excesso de denotação e rutura com a conotação, ou por excesso de conotação com abandono ou perda do nome próprio ou do atributo específico (Durand, 1998).

Procurando indicar quais os critérios da mudança de mito, Durand (1998) considera que as transformações vão desde as alterações parciais (expressas em variantes das diferentes lições, pois cada época apenas guarda o grupo de lições que lhe convém), até alterações mais radicais, por modificação interna da mitologia de uma obra. A medida aproximada da presença histórico-social de um mito define-se no seio de uma bacia semântica.

A mitocrítica evidencia num autor ou na obra de uma época e de um ambiente determinados, os mitos diretores e suas transformações significativas, conclui Durand (1993). Ela permite mostrar como um traço do carácter pessoal do autor acentua um ou outro mito dominante ou, pelo contrário, contribui para a transformação da mitologia dominante. Assim, a mitocrítica tende a extrapolar o texto, a abarcar a situação

biográfica do autor, bem como as preocupações socio-histórico-culturais, ou seja, a mitocrítica reclama uma *mitoanálise*.

Termo forjado nos anos de 1970 a partir do modelo da psicanálise, a mitoanálise “define um método de análise científica dos mitos com o objetivo de extrair deles não só o sentido psicológico (P. Diel, J. Hilman, Y. Durand), mas também o sentido sociológico (C. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand)” (Durand, 1993, p.347). Trata-se de analisar as correlações entre uma lição de um mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado e, assim, delimitar os grandes mitos diretores dos momentos históricos e dos tipos de grupos e relações sociais, analisar a sua distância do real, a forma como ele é definido pela epistemologia de uma sociedade, a sua força problemática no impulso que pode oferecer à investigação, bem como procurar correlações entre as transformações de um mito e as mudanças sociais e culturais.

CONCLUSÃO

A fechar esta primeira parte – *Imaginário, imagem e imaginação* – importa sintetizar as ideias basilares do campo concetual e metodológico do imaginário, posicionar-nos neste campo, e justificar as opções concetuais e metodológicas no estudo da obra cinematográfica de JCM.

Podemos definir o imaginário como o conjunto de produções mentais ou materializadas, ou seja, o lugar-comum da imaginação e da imagem, o espaço e o tempo da construção e interação das imagens que povoam o museu imaginário da humanidade. Trata-se de um sistema dinâmico através do qual domesticamos o tempo e a morte e estabelecemos o nosso equilíbrio com o mundo.

O desenvolvimento do imaginário sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX – em sincronia com o descontrolo do mundo das imagens inerente à sua reprodutibilidade técnica, com o mal-estar prometeico, com a estética surrealista, com o ressurgimento do transcendental, com o desmoronamento da epistemologia clássica, etc. – constitui um novo paradigma da interação entre a imaginação e a imagem, entre o pensamento e a obra humana, sucedâneo de outros que sempre acompanharam o ser humano.

Assim, após um longo período mágico e das sombras e dos reflexos, a imagem é liberta da fusão com o ente, e desenhada por uma metafísica que opõe o visível ao invisível e, simultaneamente, estabelece uma moral que valoriza a forma pura, o arquétipo, a ideia, que admite o duplo e a cópia, e ostraciza o fantasma e o simulacro. Semeia-se assim, progressivamente, por graça do concetualismo metafísico, do dogmatismo teológico e da semiologia positivista, um longo deserto iconoclasta, no qual o dogma e a razão são reis e a imaginação o parente pobre e louco. Outorgando-lhe mais liberdade, a modernidade mantém a moral da imagem clássica; convertendo a oposição entre o visível e o invisível na oposição entre a transparência e opacidade, a imagem-representação mantém fidelidade à imagem-cópia em prol da imagem-fantasma, ao mesmo tempo que se entrelaça com a linguagem, fundindo o visível e o dizível e substituindo o invisível pela realidade. A contemporaneidade abandona a

representação do objeto e centra-se no próprio homem, numa dialética entre o sensível e a imaginação, primeiro passo para o apogeu da representação e para o retorno do simulacro e da apresentação; inscrita na interação entre o multisensível e a vida, entre o biológico e a cultura, a imagem refunde-se com o ente, e a imaginação, para além de signo de uma ausência, emerge como instauração de uma presença com um caráter, de novo, transcendental.

É pois no seio deste clima sistémico, hermetista, que crescem as teorias sobre do imaginário, cujos contributos encontram em Gilbert Durand o alquimista que nos oferece o “modelo” mais completo, coerente e heurístico do imaginário. É passível, naturalmente, de críticas, como as já apontadas relativamente à taxonomia das imagens. Podemos apontar também um certo determinismo do mito: apesar do trajeto antropológico pressupor um equilíbrio entre o biológico e o cultural, a fantástica transcendental bem como a mitodologia tende a privilegiar o polo cultural, isto é, sugere o determinismo da dinâmica dos mitos, do transcendente, face à história e à criação humana, o que nos parece questionável. Contudo, a principal limitação da teoria durandiana situa-se, quanto a nós, numa menor atenção ao campo da imagem face à ênfase colocada na imaginação e no simbolismo, lacuna que procurámos preencher com base nas teorias da imagem, articulando a imaginação com a imagem.

Conscientes destas limitações, é no modelo durandiano que lançamos a principal âncora do nosso quadro metodológico-concetual. Tal opção prende-se com cinco motivos principais e de igual importância:

1. Em primeiro lugar, porque estamos perante um sólido quadro teórico, que discute e critica as mais diversas teorias das ciências do homem e as ciências naturais, um campo do “entre saberes”, um espaço pluridisciplinar e um tempo integral, um tempo linear e tempo do sentido.
2. Depois porque o seu conceito de imaginário, enquanto “conjunto de imagens e relações de imagens...” é aquele que melhor se presta à análise do cinema, espaço de interação entre múltiplas imagens, imagens visuais e linguísticas, e de síntese das diversas artes.

3. Em terceiro lugar, porque, a par da solidez teórica, o modelo de Durand se enquadra em perfeita sintonia com a epistemologia contemporânea.
4. Depois porque a metodologia proposta é fundada em centenas de trabalhos efetuados, de há meio século a esta parte, por muitas dezenas de investigadores nos quatro cantos do mundo, cujo valor heurístico tem vindo a ser provado não só no campo estritamente literário, mas também ao nível da pintura, da música, do cinema e da banda desenhada.
5. Finalmente, porque toda a construção teórica e metodológica de Durand é regida por uma ética da tolerância e do respeito pelo ser humano, uma ética humanista, que encara o homem na sua totalidade.

A adaptação específica do modelo metodológico ao estudo do imaginário cinematográfico de JCM será feita na introdução da terceira parte. Para já importa articular o modelo teórico do imaginário com a natureza da imagem cinematográfica e da linguagem do cinema; a interação entre o “cinema e o imaginário” é pois o tema-objeto de análise da próxima parte.

Segunda Parte

CINEMA E IMAGINÁRIO

INTRODUÇÃO

O cinema confunde-se com o imaginário contemporâneo. Com efeito, se o cinema surge, nos finais do século XIX, como resultado do casamento entre a imaginação e a técnica, ele também influencia de forma radical a cultura e o imaginário contemporâneos.

Tal como o imaginário, o cinema é o lugar-comum da imagem e da imaginação, e um elo nuclear das inter-relações entre outras imagens materiais, nomeadamente as artísticas, e as imagens mentais do criador, seja realizador ou espetador. Analisar tal rede de relações e, simultaneamente, refletir sobre a natureza da imagem cinematográfica, é o objetivo desta segunda parte.

A análise é estruturada em dois tempos separados linearmente, mas unidos conceitualmente: num primeiro momento, com o enfoque essencialmente nas relações entre a imagem cinematográfica e as outras imagens artísticas, procuramos refletir sobre a forma como o cinema transformou, qual processo alquímico, as mais diversas imagens artísticas numa nova imagem em movimento; num segundo tempo, discutimos as inter-relações entre a imagem cinematográfica e o real, por um lado, e entre o filme e a imaginação criadora do espetador, por outro. Trata-se de analisar, primeiro, a natureza da imagem cinematográfica e o seu impacto no imaginário contemporâneo e, segundo, o estatuto ontológico do cinema e as sensações, os sentimentos e as construções mentais inerentes à experiência do cinema nas suas dinâmicas inter-relações com o imaginário.

Capítulo V

O CINEMA OU A ALQUIMIA DAS IMAGENS

Foi a 28 de dezembro de 1895 que pela primeira vez um conjunto de pessoas pagou para ver imagens em movimento, na célebre sessão dos irmãos Lumière, no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, com a exibição do *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Contudo não foi esta a primeira vez que uma audiência viu imagens em movimento; com efeito a invenção do cinematógrafo (do grego *Kínema*, atos = movimento + *gráphein* = descrever) – por Léon Bouly em 1893, mas patenteado pelos Lumière em 1895 – constitui o corolário de uma série de invenções (faneroscópio, zootrópio, lanterna mágica animada, praxiscópio, teatro ótico, etc.) estreitamente ligadas ao gosto pelo espetáculo de luz e sombra. Simultaneamente, como Riciotto Canudo, intelectual italiano radicado em França, observou ao designá-lo em 1921 de “sétima arte”, o cinema faz a síntese entre as artes do espaço (arquitetura, escultura, pintura) e as artes do tempo (música, dança, poesia), criando uma linguagem que funde a imagem e o movimento. Ao mesmo tempo que herda características das mais diversas artes não só as transforma como as integra alquimicamente numa nova arte, influenciando, por sua vez, o devir daquelas. Analisemos pois a alquimia imagética operada pelo cinema a partir da pintura, da fotografia, da arquitetura, da música, do teatro e do romance.

5.1. UM ENQUADRAMENTO PARA OS NOSSOS OLHOS

O cinema germina e surge inserido na lógica da representação visual iniciada na pintura renascentista; nascida sob o signo da sombra, de acordo o mito de Plínio, e presa a um determinado local (murais, frescos), ao longo do *quattrocento* a pintura liberta-se do espaço, adquire mobilidade, e assume-se como representação do real. Assim, e como vimos no primeiro capítulo, a pintura moderna converte-se num *plano* (superfície material de inscrição), com um *campo* (o modo como a representação organiza o plano) e uma *moldura* (limite do plano de representação); representar é “pôr em quadro”, é realizar um enquadramento.

É da mesma forma, assinalam Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2008), que se nos apresenta a imagem fílmica: uma superfície bidimensional e delimitada por um quadro, o limite da imagem. A porção do espaço imaginário contido dentro do quadro é designada por *campo*; normalmente percebemos o campo como inserido num campo mais vasto, o *fora de campo*: conjunto de elementos (personagem, fonte sonora, etc.), que não estando incluídos no campo, lhe são ligados pelo espetador, imaginariamente, e pelo próprio filme (através de entradas e saídas de campo, interpelações diretas do fora de campo por uma personagem do campo, etc.).

Mas o espaço representado não se prolonga apenas lateralmente ou na nossa direção; estende-se também em profundidade, ilusão baseada no modelo de perspetiva iniciado no *quattrocento* – perspetiva *artificialis*³⁹, monocular ou central: é um tipo de representação estruturado através da convergência das linhas de fuga num ponto geometricamente, e da colocação da linha do horizonte ao nível dos olhos do observador, o resultado de convenções ensaiadas na máquina, nomeadamente na *camera obscura* (que cria uma imagem que obedece às leis da perspetiva monocular), e que germinaram numa cultura determinada; como observa o cineasta e teórico João Mário Grilo (2008), se a perspetiva *artificialis* domina o modo de representação ocidental do século XV ao século XIX, tal facto traduz o longo advento do olho ao centro da consciência, de Platão a Leonardo Da Vinci, emergindo com este o homem cinematográfico, espécie de Cíclope que rejeita todo o seu corpo e paralisa todos os outros sentidos, para olhar cada vez mais longe. Numa análise histórica da perspetiva, realizada nos anos de 1920, Erwin Panofsky (1996) advoga que a perspetiva na arte desempenha a mesma função que o mito, a linguagem ou a religião – organizar, ao nível da representação, um mundo de objetos, criar uma ordem e um sentido. Por outro lado, a perspetiva central não é alheia à emergência do antropocentrismo humanista; ao copiar a visão do olho humano, ela institui um ponto de vista, correspondente, no quadro, ao olhar do pintor. Para além de uma conceção hierárquica da existência humana e de uma visão cêntrica do mundo, considera Arnheim (1996), tal ponto de vista significa que a imagem é organizada para um olho colocado perante ela, isto é, que a representação supõe um sujeito que a olha e cujo olhar ocupa um lugar

³⁹ A designação de perspetiva *artificialis* surge por oposição à perspetiva *naturalis*: enquanto a perspetiva natural, resultado da ótica, se preocupa com a definição de regras para bem olhar as coisas, a perspetiva artificial, produto de uma razão matemática e de uma cultura socialmente determinada, procura estabelecer regras sobre como as coisas devem ser dispostas para serem bem olhadas.

privilegiado. Trata-se no entanto de um olhar estático, que o cinema, como, de resto, a própria pintura moderna (o impressionismo, o cubismo, etc.), se encarregará de dinamizar, através da multiplicação dos pontos de vista, como veremos mais à frente.

A par da perspectiva e para além do movimento da câmara (que trataremos mais à frente), a ilusão da profundidade depende da nitidez da imagem, cujo grau define a *profundidade de campo*. Presente desde o princípio nos filmes de Lumière ou Griffith, observa René Gardies (2008), a profundidade de campo desapareceu durante longos anos em consequência da evolução técnica, antes da sua redescoberta nos anos de 1940 por Jean Renoir e Orson Welles, e defendida pelo grande ideólogo do realismo cinematográfico dos anos de 1950, André Bazin, como marca de um cinema que liberta o olhar.

A partir de meados dos anos de 1930 o cinema integra também um elemento longamente explorado pela pintura – a cor. Aliás, observa o crítico de cinema Marcel Martin (2005), com vista a aumentar o realismo, já Méliès, Pathé e Gaumont mandavam colorir manualmente os seus filmes, processo que não sobreviveu devido às despesas envolvidas com o aumento do comprimento dos filmes e do número de cópias; apenas resistiram até ao fim do mudo, as *tintagens*, ou seja, o tingimento da película com diversas cores uniformes, desempenhando uma função meio realista e meio simbólica: o azul representava a noite, o verde era aplicado às paisagens, e o vermelho utilizado para incêndios, catástrofes e revoluções.

Porém, a verdadeira invenção da cor cinematográfica aconteceu quando os realizadores compreenderam que ela não tinha de ser realista, e que devia ser utilizada sobretudo em função dos valores lumínicos e das implicações psicológicas das diversas tonalidades. Assim, para o crítico de cinema Angelo Moscarillo (1985, pp 39-40) a cor no filme deverá cumprir uma função essencialmente psicológica: “Deverá ser, não «bela», mas «significativa». Somente deste modo terá a sua presença uma justificação expressiva e poderá servir para dizer coisas que não poderiam ser ditas sem a sua intervenção”. Criticando ilustres citações pictóricas na história do cinema – como por exemplo, o *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) inspirado no impressionismo francês, o *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) que evoca a pintura inglesa do século XVIII, ou o *La montagne sacrée* (Alexandre Jorodowsky, 1973) que homenageia a pintura surrealista – porque restringem a autonomia da linguagem fílmica, este autor

defende que só quando a cor consegue ser irreduzível a qualquer outro código presente é que se poderá falar de função qualificante da cor e de emprego antinaturalista dos recursos cromáticos.

Entre as funções aptas a produzir sentido, destaca como as mais eficazes, a psicológica e a crítica. Na primeira, a escolha cromática corresponde ao ponto de vista psicológico de um dos protagonistas ou à exigência de definição ambiental. Entre outros filmes, destaca o *Deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), de cores apagadas, envoltas por uma dominante cinzenta que unifica as várias matizes privando-as das gradações mais vivas; trata-se de ilustrar o mundo visto pelos olhos de uma mulher que sofre de neurose e se sente separada da realidade; no *Satyricon* (Federico Fellini, 1969), as cores carregadas e desprovidas de bom gosto denotam a vulgaridade do mundo representado, sublinhando a existência lúgubre, próxima da desagregação material e espiritual; em *Nosferatu* (Werner Herzog, 1979 – um remake tributário ao clássico vampiro de F. W. Murnau, *Nosferatu, a symphony of horror*, 1922) cabe à dominante azul que impregna todas as cores a função de conferir à narrativa o tom de lucidez que acompanha a narrativa do princípio ao fim, sugerindo a presença do mal através de uma espécie de expressionismo cromático inserido na construção figurativa geral. Ao contrário da função psicológica, a intervenção crítica da cor reflete o ponto de vista do autor, a sua análise da realidade representada, desempenhando uma função dissonante no interior da escrita fílmica. Assim, no *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1969), as cores cruas e brilhantes, de aspeto metálico, denunciam a invasão multicolor dos objetos a que o homem é sujeito na civilização tecnológica e a consequência ao nível dos sentimentos humanos. Já no *Lancelot du lac* (Robert Bresson, 1974) as cores frias servem para desmistificar a ideia de uma Idade Média romântica e gerar um efeito de distanciamento do espetador. No *La terra vista dalla luna* (Pier Paolo Pasolini, 1966, um dos cinco contos do filme *Le streghe*) as cores fantasiosas conotam a ação de um sentido irrealista e conferem-lhe um tom de alegoria moral, suspensa entre o divertimento e a meditação filosófica.

A utilização parcial da cor, isto é, limitada a algumas partes do filme serve igualmente fins expressivos e também narrativos. É o caso d' *O feiticeiro de Oz* (Victor Fleming, 1939) no qual um furacão leva uma personagem de um mundo triste e deprimido (a preto e branco) para uma terra fantástica, já a cores. Em *A lista de*

Schindler (Steven Spielberg, 1993), a cor surge apenas no final, no corpo de uma criança, expressando a réstea de esperança da tragédia do holocausto. A própria ausência total de cor pode adquirir valor expressivo: no *Manhattan* (Woody Allen, 1979) a escolha do preto e branco corresponde (em sintonia perfeita com a banda sonora) a uma atitude nostálgica do protagonista relativamente a um mundo dos anos de 1940; também no *Frankenstein junior* (Mel Brooks, 1974) a ausência de cor representa uma homenagem ao cinema de terror dos anos de 1930, reinterpretado com uma mistura de ironia e nostalgia.

Da pintura o cinema herda também a ideia da composição. Como observam Aumont e Marie (2009), o significado da composição nas artes plásticas – organização da superfície da imagem – foi retomado pelo cinema na época do mudo, através da disposição geral das linhas, direções do movimento, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, etc..

Em suma, da pintura o cinema herda o enquadramento, multiplicando os pontos de vista, a profundidade, potencializando-a através do movimento da câmara, a cor, reinventando a sua expressividade, e a composição, criando sucessivas organizações dos elementos presentes no quadro.

A procura do realismo por parte da pintura encontra na fotografia a sua expressão mais fiel, ao mesmo tempo que automatiza a sua representação.

5.2. FOTOGENIA E O ENCANTO DO DUPLO

A invenção da fotografia na década de 1820 (pelo artista e físico francês Louis Daguerre) cria uma nova relação da imagem com o real. Na sua análise ontológica da fotografia, na década de 1940, Bazin (1992) observa que a originalidade da fotografia relativamente à pintura reside na sua objetividade essencial, libertando a pintura da procura da semelhança e atirando-a para a categoria de objeto; para além da semelhança, a fotografia transfere a realidade da coisa para a sua reprodução, satisfazendo a nossa obsessão de realismo. Também para o semiólogo Roland Barthes (1980, p. 114) a ordem fundadora da fotografia é a emanação do referente: “de um corpo real que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me; `isto foi´ é o noema da

fotografia”; sendo um certificado de presença, o seu poder de autenticação é superior ao da representação.

É na qualidade latente do duplo, defende Morin, no clássico ensaio socio-antropológico *O cinema ou o homem imaginário*, de 1956, que reside o encanto da fotografia, um dos pilares da visão mágica do mundo que o cinema constitui. O duplo é a “imagem fundamental do homem, anterior à consciência de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação e na representação pintada ou esculpida, fetichizada e magnificada nas crenças, na supervivência, nos cultos e nas religiões” (Morin, 2011, p. 319). Como resposta, entre outras, à necessidade que luta contra a erosão do tempo, o homem desdobra incessantemente a vida em imagens (mentais ou materiais), cria um duplo de todas as coisas, abre o mundo ao imaginário. Ao mesmo tempo que constitui a presença de uma ausência, a fotografia também parece revelar o invisível do original, a alma da pessoa (ao que não é alheia a tradicional expressão “olha o passarinho” inerente ao ato de tirar uma fotografia, tendo em conta a associação simbólica da ave ao espírito) ou do objeto, como se a imagem material tivesse uma qualidade mental de que carece o original, a qualidade de duplo, um *ego alter*. Em suma, a fotografia contém os genes da imagem (mental) e do mito (duplo), e cria um campo mágico-afetivo onde reina a recordação, o fantasma, a alma.

São pois estas virtudes, conclui Morin (2011, p. 39), que a fotografia transmite ao cinematógrafo, sob o nome genérico de *fotogenia*: “qualidade complexa e única de sombra, de reflexo e de duplo, que permite às potências afetivas próprias da imagem mental fixar-se na imagem saída da reprodução fotográfica”. Esta herança é naturalmente transformada pelo cinematógrafo: enquanto a fotografia pode diminuir de tamanho até caber num bolso, a projeção cinematográfica pode ocupar a dimensão de uma parede; se na fotografia a imagem não pode dissociar-se do seu suporte, no cinema a imagem é desmaterializada, torna-se impalpável, fugaz; enquanto a fotografia se presta a uma utilização essencialmente privada, o cinema é um espetáculo coletivo; por último, o fetichismo inerente à fotografia só ao nível da foto ou do autógrafa da vedeta encontra um paralelo no cinema. Porém, a projeção acentua as qualidades de sombra e reflexo da imagem cinematográfica, ao mesmo tempo que o movimento a dota de uma corporeidade acrescentada. Enquanto agora vacila entre o caminho da sombra e o puro

reflexo, sobretudo até à aparição da cor o cinema é mais marcado pela qualidade da sombra, podendo esta substituir os próprios atores.

Redundantemente presente no cinema expressionista e no cinema *noir*, a sombra projetada por uma personagem constitui a imagem viva do seu eu fantasmagórico, do seu duplo. Igualmente expressiva é a aparição da personagem como sombra: como refere Arnheim (1996), a iluminação vinda de trás dá a uma figura a sinistra qualidade da obscuridade; esta figura escura não se apresenta positivamente como um corpo sólido material com textura de superfície perceptível, mas apenas negativamente, como um obstáculo à luz, sem volume e sem profundidade, criando a misteriosa sensação de uma sombra movendo-se no espaço, como uma pessoa. Atitude oposta à utilização expressionista da iluminação é adotada pelo cinema neorrealista; como observa Martin (2005), o neorealismo italiano tornou a colocar no lugar de honra as iluminações sem ângulos e pouco contrastadas, manifestando uma recusa total de qualquer dramatização artificial da luz.

Para além do duplo, é sobretudo no jogo de luz e sombra (justamente designada tecnicamente de “fotografia” do filme) – apreendidas como duas forças antagónicas, imagem do conflito entre o bem e o mal, a virtude e o pecado, Deus e o Diabo – que a visão do cinema toma corpo. Antes de mais, assinala Arnheim (1996), a luz é um dos mais poderosos meios para criar a ilusão da tridimensionalidade: os gradientes de claridade criam profundidade, e as transições súbitas de claridade provocam saltos de distância; por outro lado, se a sombra própria do objeto define volume, a sombra projetada define espaço e opera como um objeto adicional. Em segundo lugar, os vários tipos de luz criam diferentes valores plásticos e dramáticos. Assim, em termos da sua qualidade, a luz focalizada cria fortes contrastes luz-sombra, evidenciando e escondendo elementos do campo, compondo um ambiente misterioso, um clima de intimidade ou angústia, e cria um movimento dirigido, guiando o olhar do espetador; a luz dispersa suaviza os elementos representados, criando uma atmosfera de tranquilidade e paz. Quanto à direção, se a luz frontal elimina as sombras, tornando os objetos planos, a lateral acentua o contraste luz-sombra e o volume; a contraluz realça o contorno dos objetos e anula o seu volume, desmaterializando-os. Por fim, relativamente à sua altura, a luz alta, ao imitar a luz solar, acentua o realismo, ao invés da luz baixa que sugere um ambiente irreal, fantástico.

A herança fotográfica herdada pelo cinema foi muito cedo realçada por Louis Delluc, um dos iniciadores da crítica cinematográfica francesa, nos anos de 1920, ao eleger a fotogenia como uma das dimensões importantes da linguagem do cinema; considerando a marca distintiva do cinema relativamente ao teatro, a sua aptidão para reproduzir o real, entende a fotogenia como a concordância entre o real e a imagem, a capacidade do cinema para perceber melhor a beleza do mundo, e inerente à conceção arquitetónica do filme.

Reconhecendo-o também como filho natural da fotografia, Moscariello (1985) chama a atenção para o oposto destino escritural do filme: enquanto a fotografia se limita a fixar o dado contingente sem poder organizá-lo numa sequência discursiva, o filme transforma o mundo em discurso, subtraindo as coisas à morte a que as condena a duplicação mecânica da fotografia; se o tempo do filme só pode ser o *presente*, o da fotografia é sempre o *passado*, passado este destinado a ser revivido individualmente em relação com a história pessoal e os afetos do espetador.

Em suma, da fotografia o cinema herda a fotogenia, a aptidão para reproduzir o real; contudo, o carácter material e privado da imagem fotográfica é desmaterializado e coletivizado pela imagem cinematográfica; o dado contingente da fotografia dá lugar à sequência discursiva; para além da modelização do espaço, o jogo de luz e sombra cria uma determinada atmosfera e adquire um poder transubstanciador dos corpos.

5.3. MOVIMENTO E UBIQUIDADE

Toda a natureza desta “imagem-espaço” herdada da pintura, da arquitetura e da fotografia, se transforma ao integrar a dimensão temporal inerente à poesia, ao teatro e à música, dando lugar a uma imagem em movimento. Ao invés da imagem única, independente do tempo, estática, refere Aumont *et al.* (2008), a imagem fílmica aparece ao espetador como múltipla (cada fotograma integra-se num conjunto enorme de outros fotogramas), como um encadeamento *cenar* e *sequências*⁴⁰ durante um certo tempo.

⁴⁰ A *cena* baseia-se na continuidade da série de planos, reenviando para uma unidade de tempo (duração real) e de lugar; a *sequência* funda-se numa associação lógica entre planos em torno de uma ação, sendo marcada pelas elipses temporais. A noção de cena foi especialmente valorizada pela estética realista de Bazin e Kracauer dos anos de 1950, por descrever um acontecimento na sua totalidade (Marie-Thérèse Journot, 2005).

O espectador percebe o movimento das personagens e outros elementos internos ao campo, mas dá-se também conta de que o seu ponto de vista relativamente à ação não é estático, o que deriva dos movimentos e posições da câmara. Como observa Martin (2005), desde muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva dos acontecimentos, para se tornar a sua intérprete ativa, adotando múltiplos pontos de vista e vários tipos de movimentos. Ao identificar-se com a câmara, refere o semiólogo Christian Metz (1980), o espectador adquire o poder da ubiquidade, a sensação de ser capaz de observar o mundo de múltiplos pontos de vista; também para Morin (2011), o filme é um sistema de ubiquidade integral que transporta o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço, metamorfoseando os objetos e criando um universo fluido.

São dois os principais movimentos da câmara: a panorâmica e o *travelling* (Martin, 2005). A panorâmica consiste numa rotação da câmara em redor do seu eixo vertical ou horizontal, sem deslocamento do seu pé (um equivalente do globo ocular girando em órbita). Tal movimento pode ser meramente descritivo (desempenhando uma função introdutória ou conclusiva), assumir um papel expressivo (sugerindo uma ideia ou uma impressão, como por exemplo, evocar o movimento do olhar de uma personagem em redor de si), ou ainda dramático (desempenhando um papel direto na narrativa, como quando permite estabelecer relações entre duas ou mais personagens). Moscariello (1985) chama a atenção para expressividade da panorâmica circular: quando a câmara observa à sua volta num ângulo de 360°, pode fazê-lo para captar os diferentes estados de espírito de uma personagem sem interromper a sua continuidade espacial – frequente em obras de índole comportamentalista (como por exemplo, no *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959) – ou para denotar uma situação labiríntica em que o protagonista vive.

Podemos associar à panorâmica vertical dois ângulos de filmagem especialmente expressivos: o *picado* (filmagem de cima para baixo), coloca o espectador numa posição de superioridade, tornando a personagem mais pequena, ou mesmo esmagando-a moralmente ao colocá-la ao nível do chão; pelo contrário, o *contrapicado* (filmagem de baixo para cima) dá geralmente uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo dos protagonistas.

O *travelling*, continua Martin (2005), é uma deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória da deslocação permanece constante (equivalente

a um deslocamento do olhar). Ao passo que o *travelling* lateral tem geralmente um papel descritivo, é como uma paisagem que contemplamos da janela do comboio, os *travelling* para trás ou para a frente têm funções expressivas. Assim, o *travelling* para trás pode expressar a conclusão de algo, o afastamento no espaço, a impressão de solidão, impotência ou morte. Mais natural e expressivo é o *travelling* para a frente (*travelling zoom*): pode introduzir-nos no mundo em que a ação vai decorrer, evidenciar um elemento dramático importante, constituir a passagem para a interioridade de uma personagem.

O movimento de aproximação ou afastamento dos objetos traduz-se em dimensões variáveis dos objetos, ou seja em *planos*⁴¹ com diferentes dimensões. Se a maioria dos planos intermédios tem uma função essencialmente descritiva e de clareza narrativa, o grande plano e o plano de conjunto apresentam um papel mais expressivo. Como observa Martin (2005), o plano de conjunto faz do homem uma silhueta minúscula no mundo, torna-o presa das coisas, criando uma tonalidade psicológica negativa, embora por vezes crie uma dominante dramática exaltante, lírica e épica. Mas é no grande plano do rosto humano que melhor se manifesta a significação psicológica e dramática do filme; o grande plano elimina qualquer distância entre o espetador e a personagem, abrindo prodigiosamente a intimidade da alma humana. Para Morin (2011) o *close-up* revela a alma das coisas, a emoção interior da personagem e, ao mesmo tempo, o mundo que a rodeia; através da mudança de ponto de vista, o rosto converte-se em paisagem e as paisagens em estados de alma. Na sua classificação semiológica das *imagens-movimento* (baseada no tipo de regime de perceção que as imagens denotam e a natureza dos seus centros), Deleuze (2004) associa o grande plano à noção de afeção: enquanto a *imagem-perceção* tende para a perceção total e objetiva inerente ao plano geral, e a *imagem-ação* para o ato e está associada ao plano médio, a *imagem-afeção* figura a qualidade, a expressão, e a fusão entre o sujeito e o objeto.

⁴¹ Embora seja um termo polissémico, normalmente o *plano* designa a unidade mais pequena do filme localizada entre duas colagens (na montagem), e todo o pedaço de película rodada de forma ininterrupta na câmara, entre o acionamento do motor e a sua paragem (na rodagem); um plano suficientemente longo para conter uma unidade narrativa equivalente a uma sequência é designado por *plano-sequência*. As dimensões do plano podem definir-se do ponto de vista do cenário (*plano geral* ou *plano de grande conjunto*, que apresenta um espaço natural muito vasto, o *plano de conjunto*, que cobre todo o cenário construído e o *semi-conjunto*, que cobre apenas parte do cenário) ou das personagens (o *plano médio* enquadra-as de pé, o *plano americano* a meia-perna, o *plano aproximado* à altura da cinta ou do peito, o *grande plano* à altura do pescoço, o *plano de pormenor* ou *close-up* isola uma parte do rosto); um plano de pormenor de um objeto é designado por *insert* (Aumont *et al.*, 2008; Journot, 2005).

A par dos movimentos da câmara, a velocidade do movimento representado pode ser utilizada em prol da significação. Assim, observa R. Gardies (2008), o ralenti reforça harmoniosamente as curvas de um movimento rápido, torna perceptível e amplia os poderes da imagem. Arnheim (1996) realça a suavidade e a brandura dos movimentos lentos de uma bailarina ou desportista; por outro lado, lentidão sugere também a debilidade do esforço da personagem ou uma grande resistência do meio em que aquela se move. Moscariello (1985) acrescenta que a câmara lenta pode servir para prolongar uma ação de modo a atribuir-lhe um cunho de fora de tempo, conferindo-lhe um sentido épico ou lírico; é o que acontece, por exemplo, em *Zero de conduite* (Jean Vigo, 1945), onde a revolta no dormitório do colégio adquire a cadência de um baile sonhado, com as penas das almofadas esvoaçando como se fossem flocos de neve. Por sua vez, a aceleração cria um efeito cómico (utilizada no burlesco do período mudo) e serve fins científicos (por exemplo, para observar o crescimento de um vegetal). A paragem da imagem, ao suspender o movimento, prolonga e intensifica a sua duração, envolvendo-a com uma aura afetiva e temporal, e imortalizando-o (R. Gardies, 2008).

Em suma, o movimento, ao mesmo tempo que constitui a essência do cinema, dota-o de um realismo mágico. Por outro lado, a passagem da câmara fixa (que corresponde ao ponto de vista do espetador da plateia que assiste a uma representação teatral) à câmara em movimento, dota-a de uma função escritural, que lhe permite intervir no plano da conotação sem modificar o plano da denotação; simultaneamente liberta o olhar, cria um olhar panótico, colocando o espetador num “tapete voador” (na expressão de Méliès), num trampolim para a ubiquidade.

5.4. A INCORPORAÇÃO SONORA

O final dos anos de 1920 constitui um marco fundamental na linguagem do cinema, com a passagem do cinema mudo ao cinema sonoro. Tal mudança, observa Mário Grilo (2008), não significa que o cinema mudo fosse silencioso (sendo mais correto apelidá-lo de “surdo”): para além dos ruídos da sala e do projetor, era frequente o acompanhamento da projeção por um pianista, um violinista, ou mesmo uma pequena orquestra; por outro lado, a própria imagem se encarregava de sugerir um determinado som, nomeadamente através do grande plano e de um determinado ritmo.

Mas a partir de 1927, a película cinematográfica incorpora, a par da imagem e de modo síncrono, a música, as falas e os ruídos, o que abala consideravelmente a estética do cinema⁴². Várias foram as reações à nova possibilidade de que o cinema passa a dispor. Como recorda Aumont *et al.* (2008), Charlie Chaplin recusou terminantemente um cinema falante, porque destruiria a arte mais antiga do mundo – a arte da pantomima – e a grande beleza do silêncio. Por sua vez, e com efeitos bem mais fecundos, a atitude de Alexandrov, Eisenstein e Poudovkin, expressa no manifesto de 1928, foi a de uma aceitação condicional: sendo uma arma de dois gumes, o filme sonoro poderia constituir uma ameaça da invasão do cinema pelo teatro e pelos dramas da literatura, destruindo a arte da montagem; só a utilização do som como contraponto da imagem poderia desenvolver a montagem. Trata-se, observa Mário Grilo (2008, p. 44), da oposição entre um cinema sonoro naturalista e um verdadeiro cinema sonoro, o qual vê o som “não como uma forma de adicionar uma nova dimensão a uma imagem muda, de a libertar do seu mutismo, mas como um meio de problematizar a imagem, impondo entre coluna sonora e coluna visual um princípio de tensão fundamental. Em suma, a ideia de cinema sonoro implica a evidência de um imaginário sonoro. Um imaginário que (...) estava já realizado (e de que forma) no próprio cinema mudo”.

O universo sonoro do cinema é constituído por dois grandes géneros de sons, observa ainda Mário Grilo (2008): as palavras e os ruídos, que são diretamente aferidos a um conteúdo diegético, e a música, apenas referenciada ao universo fílmico de uma forma global, quase aleatória, atmosférica. À impressão da palavra e dos ruídos, contrapõe-se a expressão da música atmosferizada. Analisemos mais em pormenor cada um destes dois tipos de sons.

O potencial realista da palavra e dos ruídos é destacado por Morin (2011): dado que os ruídos e as vozes impressionadas na película são os ruídos e as vozes reais (o som não é uma imagem, desdobra-se, mas não é uma sombra nem um reflexo do som original, é o seu registo), eles orientaram o filme para um realismo acrescentado, e daí o seu papel no cinema neorrealista. Por outro lado, o cinema falado dá realidade ao

⁴² O papel do som no cinema comparativamente à imagem prende-se com as diferenças entre a experiência visual e a auditiva: enquanto a visão é seletiva, a audição é total (podemos fechar os olhos, mas não os ouvidos); a visão é unidirecional, ao passo que a audição é omnidirecional; se a visão implica exterioridade, a audição cria interioridade (o espaço traçado pelo ouvido torna-se uma cavidade esculpida no interior da mente); por último, enquanto o olhar isola, o som incorpora. Contudo, tendemos a ligar a audição à visão: localizamos a fonte sonora na boca da personagem e não nas colunas ao lado do ecrã, do mesmo modo que ouvimos a voz do ventríloquo saindo do boneco.

mito da voz interior; uma voz recitante conduz a interpretação como um fantasma que conta, como uma voz do além. A voz *off*⁴³ apresenta três contributos importantes: em primeiro lugar, torna mais fáceis as manipulações do tempo, os relatos do passado e a sua mistura na mesma temporalidade imaginária; depois, economizando ligações e transições, permite acelerar o ritmo das imagens e estimular o dinamismo da participação; por último, o discurso verbal pode agregar e inclusive substituir a sua própria lógica no discurso das imagens. A palavra pode ordenar o filme com um discurso, coroá-lo com um discurso ou expressar ideias no filme, abrindo o cinema à linguagem concetual.

O papel da palavra é também realçado por Martin (2005): a utilização normal da palavra liberta a imagem não só da praga das legendas mas sobretudo da sua função explicativa, permitindo-lhe consagrar-se à função expressiva; a voz fora de campo torna possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos. O próprio silêncio é promovido como valor positivo, sublinhando com força a tensão dramática de um momento, expressando a solidão, o perigo, a angústia, a ausência, a morte. A par da sua dimensão verbal, expressando um conceito, concretizando ou ancorando o significado das imagens, a palavra na sua dimensão não-verbal (tom, volume e ritmo) expressa o estado emocional e a personalidade da personagem ou do narrador.

A música, como vimos, não esperou pela banda sonora da película para se impor no cinema. Segundo Morin (2011), o cinema é musical como a ópera, necessita de uma música integrada, misturada ao filme, que seja o seu banho nutritivo. Entre o cinema e a música há um parentesco: tal como a continuidade musical se baseia na descontinuidade das notas, o cinema introduziu no lugar da simples fotografia animada, a fluidez, uma continuidade fundada na descontinuidade dos planos. Juntamente com o movimento, a música constitui a alma da participação afetiva do espetador no cinema⁴⁴.

⁴³ O compositor, realizador e crítico de cinema Michel Chion (2011) diferencia o *som off*, do *som in* e do *som fora de campo*: este é o som acusmático (isto é, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou permanentemente) relativamente àquilo que é mostrado no plano; pelo contrário, o *som in* é aquele cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca; por sua vez o *som off* é aquele cuja suposta fonte não só está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada (é o caso das vozes de comentário ou de narração e da música de fosso).

⁴⁴ Tal facto não é alheio ao carácter arcaico da música na nossa ontogénese; tal como em termos filogenéticos a primordial predominância da audição foi gradualmente substituída pela visão (em correlação com a passagem da comunicação oral à escrita), também ao nível do indivíduo, a audição é a

A música é considerada por Martin (2005) como a mais importante contribuição do filme sonoro, sendo vários os papéis que ela é chamada a desempenhar:

- *papel rítmico*: trata-se do contraponto música-imagem no plano do movimento e do ritmo, e de uma correspondência métrica exata entre o ritmo visual e o ritmo sonoro; assim, a música pode substituir um ruído real ou virtual, sublimar um ruído ou um grito, e destacar um movimento ou um ritmo visual ou sonoro⁴⁵;
- *papel dramático*: aqui a música intervém como contraponto psicológico, fornecendo ao espetador um elemento útil para a compreensão da tonalidade humana do episódio;
- *papel lírico*: a música pode reforçar a importância e a densidade de um momento ou de um ato, conferindo-lhe uma dimensão lírica.

Opondo-se à utilização da *música-paráfrase* (aquela que acompanha servilmente a imagem, que se limita a dobrar e a amplificar os efeitos visuais), o autor defende o conceito de *música-ambiente*: a música deve atuar como totalidade, deve participar discretamente na criação da tonalidade estética e dramática do filme. Tal discrição dramática e neutralidade afetiva são conseguidas sobretudo pela música clássica e pelo *jazz*: a primeira porque é muito pouco lírica, pouco marcada por uma tonalidade exata ou pouco comprometida na expressão de sentimentos; também o *cool jazz* apresenta a austeridade e objetividade requeridas a uma atmosfera afetiva independente da tonalidade psicológica e moral do filme.

O valor acrescentado pela música é descrito por Chion (2011) em termos dos efeitos emocionais. A música pode criar uma emoção específica, relativamente à situação mostrada, de duas formas: numa delas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados; trata-se de *música empática*; na outra forma, pelo contrário, a música manifesta uma

primeira sensação que o feto tem; como descreve o diretor e teórico de teatro Augusto Boal (2007), o feto não vê porque tem os olhos fechados (pelo menos durante o primeiro mês), não sente odores porque não respira, não tem gosto pois é alimentado pelo cordão umbilical, tem poucas sensações tácteis porque toca sempre o mesmo líquido amniótico. Assim, as primeiras sensações são acústicas: para além de sons externos, o feto ouve os próprios batimentos cardíacos e os da mãe, constituindo o ritmo base para integrar outros sons; escuta os ruídos gástricos e o sangue da mãe correndo nas veias como música melodiosa, o que faz da música a arte mais enraizada em nós.

⁴⁵ Importa lembrar que para além de ser ouvida, e sentida de forma cenestésica (os baixos são sobretudo sentidos ao nível do abdómen), a música é percecionada essencialmente em termos de esquemas cinestésicos e gestuais.

indiferença ostensiva em relação à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável – *música anempática*; é sobre esse fundo de indiferença que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas o seu reforço, inscrevendo-o num fundo cósmico.

Para além de unir o espetador ao filme numa participação amável e lúdica, acrescenta Morin (2011), a música ascende à superfície racional do discurso: fruto da sua consanguinidade, a música e o cinema complementam-se, isto é, a música significa a imagem (anuncia o que a imagem não mostra ainda ou não mostraria nunca sozinha, desempenha o papel de subtítulo que nos dá o significado da imagem – meditação, recordação, sonho, desejo) e a imagem significa a música; a música do filme, linguagem inefável do sentimento, realiza-se como linguagem inteligível de signos.

Deleuze (2006) sublinha, ao nível do cinema moderno, o impacto do som na imagem visual: a autonomização do ato relativamente à palavra (que já acontecera com a música) torna a palavra uma imagem sonora e, conseqüentemente, a imagem visual torna-se arqueológica, estratificada, tectónica; deste modo, o cinema torna-se verdadeiramente audiovisual, um trabalho de divisão entre a imagem apresentacional e a voz representacional. Por exemplo, no *The only son* (1936) do precursor Yasujiro Ozu, assistimos à disjunção entre o acontecimento falado e a imagem fixa, vazia de acontecimentos; também o primeiro aspeto da obra de Jean-Marie Straub e de Danièle Huillet é extrair o ato da palavra pura, é extrair da representação um ato cinematográfico e arrancar do texto um ritmo e uma batida. Portanto, o que constitui a imagem audiovisual é uma dissociação do visual e do sonoro, cada um «héautonome», mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um irracional que os liga, sem formar um todo.

Em suma, já adolescente, o cinema incorpora em si próprio o som, ao mesmo tempo que promove a participação afetiva do espetador, incorporando-o no seu banho nutritivo. Se as palavras acentuam o potencial realista do cinema, elas também permitem dar realidade ao mito da voz interior e do além, constituindo-se como uma nova ferramenta de manipulação do tempo. Por sua vez, a música dá às imagens um ambiente, envolve-as numa atmosfera com um determinado ritmo, exaltando o dramatismo e o lirismo. Como consequência, a imagem liberta-se da função explicativa para se tornar essencialmente expressiva; surgindo sobretudo como contraponto e

problematização da imagem, o som rapidamente se autonomiza, acrescentando uma nova face à imagem cinematográfica, a imagem sonora, e com isso o cinema torna-se audiovisual.

5.5. RITMO E SENTIDO

A enorme quantidade de imagens, sons e inscrições gráficas que um filme mobiliza, implica um grande trabalho de combinação e disposição desses vários elementos. Trata-se da montagem, ou seja, da “organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração” (Martin, 2005, p. 167). Constitui um processo complementar ao da planificação⁴⁶: enquanto a planificação constitui um processo analítico, a montagem é um processo sintético. Constituindo um dos traços específicos mais evidentes do cinema, a arte da montagem cumpre dois objetivos principais: por um lado, criar sentido e, por outro, dar ritmo ao filme.

i. Ritmo e tonalidade psicológica

Para além do movimento na própria imagem, da sua organização plástica (em termos de luz, cor, configuração dos elementos, etc.) e da banda sonora, o ritmo é criado pela duração e pela grandeza dos planos.

O comprimento dos planos, percebido pelo espetador como duração, constitui uma resposta à necessidade de manter a atenção do espetador; como observa Vincent Amiel (2008), tal facto tem levado à progressiva redução do comprimento dos planos: com uma duração média de 8 segundos no cinema clássico, os planos tornaram-se cada vez mais curtos até atingirem 1 segundo ou menos nos vídeos publicitários ou musicais. Por outro lado, refere Martin (2005), o comprimento dos planos é menos determinado pela necessidade de percepção, do que pela adequação do ritmo à dominante psicológica que o realizador deseja criar. Assim, enquanto planos geralmente longos criam um ritmo lento, planos curtos criam um ritmo rápido e dinâmico; se planos cada vez mais curtos originam uma impressão de tensão crescente até ao clímax, planos cada vez mais

⁴⁶ A planificação (*découpage*) ou *script* é a última fase antes da rotação do filme e serve de referência à equipa técnica; trata-se de um texto normalmente dividido em colunas que apresentam, plano a plano, as imagens e os sons do argumento, podendo adquirir a forma de *storyboard* – uma espécie de banda desenhada que mostra as imagens do filme antes da rotação, segundo uma planificação técnica (Journot, 2005).

longos expressam o regresso a uma atmosfera calma; uma mudança brusca de ritmo provoca efeitos de surpresa; um plano muito curto causa uma impressão de choque, ou uma sensação de agressão pela dificuldade em compreender a imagem, enquanto um plano muito longo cria um sentimento de espera e de interrogação.

ii. A impressão de continuidade e metamorfose

A par da tonalidade psicológica gerada pelo ritmo, a montagem visa igualmente criar um sentido, uma impressão de continuidade. Para tal, refere Martin (2005), a sucessão de planos de um filme deve basear-se numa relação de tipo dialético, em que cada plano deve preparar o seguinte.

A continuidade visual e diegética entre dois planos é criada pelas ligações (*raccords*). As principais são sistematizadas por Journot (2005): *ligações de olhar* (a um primeiro plano da personagem sucede um contracampo que mostra o que ela vê; deste modo, o ponto de vista é diegetizado, passa para o lado da personagem, assegurando o encadeamento dos acontecimentos e favorecendo a identificação do espetador); *ligações de movimento* (o movimento ou gesto é iniciado num plano e continuado no seguinte); *ligações de direção* (as deslocações efetuam-se no mesmo sentido no decurso de planos sucessivos); *ligações no eixo* (mudando a escala de plano a câmara conserva o mesmo eixo de ponto de vista para não perturbar a perceção do espetador); *ligações de ordem plástica* (jogam com a metonímia, um efeito de contiguidade entre formas e cores; por exemplo, no *Citizen Kane* de Orson Welles, 1941, o papel branco transforma-se em neve, para se tornar novamente papel no fecho da sequência). Martin (2005) identifica também as *ligações de ordem psicológica*: podem ser de conteúdo nominal (os elementos evocados num plano aparecem no seguinte) ou intelectual (o meio termo pode ser o pensamento de uma personagem – por exemplo, n.º *O anjo azul*, de Josef von Sternberg, 1930, a governanta ao entrar de manhã no quarto do professor fica espantada por encontrar a cama vazia e interroga-se, e o plano seguinte mostra o professor estendido sobre a cama da cantora). Defende ainda que a impressão de continuidade implica que uma cena ou sequência se inicie sobre uma ação já em curso e termine sobre uma ação que prossegue, para sugerir que a ação continua, apesar de a câmara a abandonar; grandes planos finais visam manter o espetador na plenitude do encanto dramático, mesmo depois do final da história.

O crítico de cinema Jean Pierre-Oudart (1969) aplica a noção lacaniana da *sutura* aos enunciados cinematográficos, caracterizando uma forma de articulação entre dois planos sucessivos que, em vez de se basear no significado das imagens a articular, assenta no significante fílmico e na relação campo – fora de campo; a sutura é o processo que, para o espetador, suprime a falta em questão por qualquer coisa que acontece no segundo plano.

A par da continuidade, a montagem também cria ruturas. Trata-se da função sintática da montagem, equivalente à da pontuação na escrita, separando planos para evitar falsas ligações. Martin (2005) sintetiza os principais processos de transição: *mudança de plano por corte brusco* (substituição de uma imagem por outra, utilizada quando a transição corresponde a uma simples mudança de ponto de vista, sem expressão de tempo decorrido nem de espaço percorrido, e sem interrupção da banda sonora), *abertura em fusão e fecho em fusão* ou *fusão a negro* (separam uma sequência da outra e servem para marcar uma importante mudança de ação, para assinalar a passagem do tempo ou a mudança de lugar), *fusão encadeada* (substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual desvanece lentamente, e tem como função marcar uma passagem de tempo), *cortinas* e *íris* (uma imagem é substituída por outra, que desliza sobre ela, quer lateralmente, quer à maneira de leque, ou então o aparecimento de uma imagem faz-se sobre a forma de uma abertura circular que aumenta ou diminui; estes processos materializam perante o espetador a existência do ecrã como superfície quadrangular).

A montagem constitui para Morin (2011) a técnica suprema do cinema por metamorfosear o universo: ela transforma o tempo cronológico num tempo psicológico, subjetivo, tempo cujas dimensões – passado, presente e futuro – se encontram indiferenciadas no espírito humano; juntamente com o movimento da câmara, a montagem opera saltos descontínuos, diferentes pontos de vista, cria a ubiquidade, que se traduz na metamorfose dos objetos. E a fluidez do tempo e do espaço, a metamorfose e a ubiquidade, constituem os fundamentos da visão do cinema.

Segundo Deleuze (2006), o cinema apresenta o tempo de duas formas principais: direta e indireta. O cinema clássico dá-nos apenas uma imagem indireta do tempo, porque este decorre da montagem que liga uma *imagem-movimento* a uma outra, dá-nos uma imagem do tempo cronológico; pelo contrário, o cinema moderno, o cinema

do tempo (de Orson Welles, Robbe-Grillet, Alain Resnais, entre outros) revela o fundamento escondido do tempo, ou seja, a sua diferença em dois jatos, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam (*imagem-tempo*).

iii. Expressividade e transparência

Sendo uma das principais especificidades do cinema, a montagem constitui uma dimensão fundamental da teoria cinematográfica, estando no centro de concepções opostas do cinema: a do cinema da expressão, dialético e a do cinema narrativo, da transparência.

Como refere Aumont *et al.* (2008), de um lado temos os cineastas e teóricos que elegem a montagem como princípio central que rege toda a produção de significado; a soberania da montagem predomina nos anos de 1920, no período áureo do cinema mudo, e é desenvolvida no seio da escola soviética. Serguei Eisenstein, o seu principal representante, entende que o filme não deve reproduzir o real mas sim refleti-lo, fazendo um juízo ideológico sobre ele. Fiel às leis do materialismo dialético, o autor pensa a produção de sentido, sobre o modelo do conflito (gráfico, de luz, de ritmo, de som, etc.), quer entre fragmentos sucessivos, quer dentro do mesmo fragmento⁴⁷: é do choque entre dois fragmentos independentes que nasce uma ideia. Influenciado pela reflexologia pavloviana, Eisenstein concebe a forma fílmica como um meio de influenciar o espetador, de o conduzir ao êxtase através da sua adesão afetiva e intelectual ao filme.

Do lado oposto situam-se aqueles que desvalorizam a montagem enquanto tal, e a submissão estrita dos seus efeitos à instância narrativa ou à representação realista do mundo, consideradas como a missão essencial do cinema. Esta tendência, que se torna dominante com o advento do sonoro, faz da montagem um processo mais democrático, menos visível, e é especialmente teorizada, nos anos de 1950, por Bazin (1992) sob a ideologia da *transparência* do discurso fílmico. A transparência desejada, a impressão de continuidade e de homogeneidade, surge da invisibilidade da montagem, da interdição da montagem sempre que destrói a ambiguidade que caracteriza o real. Criticando simultaneamente a montagem da fase do cinema mudo, por assentar num

⁴⁷ O fragmento é, para Eisenstein, a unidade fílmica; é menos o plano do que o que está dentro do plano (luminosidade, contraste, duração, sonoridade gráfica, etc.).

princípio abstrato de argumento ou de forma, como a montagem psicológica (a prática da fragmentação dos factos, emergente com o cinema sonoro), por servir apenas para antecipar os ritmos naturais da atenção e percepção do espetador, Bazin propõe a restrição da montagem às ligações e advoga a valorização do plano-sequência e da profundidade de campo porque, não só permitem produzir representações com a mesma ambiguidade do real, como também se adequam melhor à nossa forma de assimilação do real; porque acredita mais na realidade do que na imagem, defende que o filme deve dar a ver os acontecimentos representados, mais do que dar-se a ver a si próprio.

Em síntese, ao cinema materialista, discurso articulado, que se baseia apenas numa referência figurativa ao real, contrapõe-se o cinema da transparência, pretensa reprodução fiel e objetiva de uma realidade, que encontra todo o seu sentido nela própria. A prática destas ideologias é menos polarizada, não existindo uma rutura nítida entre os dois tipos de montagem; para além do mais, importa ter em conta que, se a organização do filme sugere um determinado sentido, é o espetador que cria a unidade, como veremos no próximo capítulo.

A sequência de sínteses parciais (encadeadas num perpétuo ultrapassar dialético) operada pela montagem, aparece como narrativa fílmica, sobre a qual nos detemos seguidamente.

5.6. “ERA UMA VEZ...”

Ir ao cinema é normalmente ir ver um filme que conta uma história. Apesar de não ter nascido com uma vocação propriamente narrativa, rapidamente o cinema se cruza com a narração⁴⁸; para tal, observa Aumont *et al.* (2008), muito contribuíram três fatores principais: em primeiro lugar, se qualquer objeto é já ele próprio um discurso, toda a figuração ou representação apela ainda mais à narração; depois, dado que toda a história pode reduzir-se a um percurso de um estado inicial até um estado final, pode

⁴⁸ Embora o cinema experimental, *underground* ou *avant-garde* se pretenda não-narrativo, é difícil estabelecer uma fronteira entre o cinema narrativo e o cinema não-narrativo, argumenta Aumont *et al.* (2008): por um lado, nem tudo no cinema narrativo é necessariamente narrativo-representativo (como é o caso dos fundos negros, dos jogos estéticos de cor e de composição, etc.); por outro lado, o cinema que se proclama não-narrativo utiliza sempre alguns traços do filme narrativo, dando normalmente a impressão de um desenrolar lógico conducente a um fim.

ser esquematizada por uma série de transformações encadeadas, o cinema, enquanto imagem em movimento, coloca à disposição da ficção a duração e a transformação; por fim, a procura inicial de uma legitimidade, de um estatuto artístico, conduz o cinema a colocar-se sob os auspícios das artes nobres de então – o teatro e o romance – e a desenvolver as suas capacidades narrativas.

O despertar da vocação narrativa do cinema é também assinalado por Moscariello (1985, p. 50): “como grande máquina fabuladora, o cinema é chamado a desempenhar nos nossos dias a mesma função mitopoiética que na Idade Média era confiada às «canções de gesta» e no século XIX ao «romance realista». De facto, à semelhança destes dois géneros, também o cinema se propõe satisfazer aquela fome de narrativas que é tão antiga como o homem e que constitui a manifestação mais elementar da nossa insuprimível necessidade de «imaginário».”

A vinculação do cinema ao livro é igualmente defendida pelo teórico da comunicação Marshall McLuhan (1996): para além de exigir a capacidade de fixação da vista, de linearidade e fragmentação típicas da racionalidade do homem tipográfico, muitos dos maiores sucessos cinematográficos derivaram de novelas.

i. Narrativa fílmica, literária e teatral

Mas se o objetivo do cinema e do romance é o mesmo, a sua substância de expressão, o seu procedimento escritural, é diferente, observa e justifica Moscariello (1985). Assim, o romance consiste na narração escrita de um acontecimento unitário expresso na primeira ou na terceira pessoa (o que significa que o ponto de vista adotado pelo romancista pode ser subjetivo, ao identificar-se com a personagem narrante, ou objetivo, contando a história do exterior, de um exterior que se traduz numa posição de superioridade relativamente às criaturas poéticas, face às quais é onisciente como um deus); além disso, o espaço do romance é um lugar puramente abstrato (em virtude do caráter arbitrário e convencional do código verbal), ligado à capacidade evocadora das palavras e à sensibilidade do leitor (ao qual requer uma maior imaginação). Pelo contrário, o filme lida sobretudo com imagens capazes de evocar uma impressão de realidade inacessível às palavras (como as imagens não se podem conjugar, o único

tempo que o cinema tem à sua disposição é o presente)⁴⁹; o espaço fílmico é percebido globalmente (e não de modo analítico e setorial como no romance); quanto ao ponto de vista, no cinema a narração é simultaneamente subjetiva e objetiva (não se pode narrar exclusivamente na primeira pessoa, devido ao caráter objetivo da imagem, nem na terceira pessoa, devido à mudança de planos e dos ângulos que origina uma variação contínua da perspectiva no interior da sequência).

Apesar do parentesco dramático entre o cinema e o teatro (ambos se baseiam naquilo que Aristóteles definiu como a imitação de uma ação, a *mimesis*⁵⁰), a ficção fílmica é diferente da teatral: se o centro de interesse do filme é o enredo, o relato, no teatro é a interpretação, a representação; enquanto a ação imitada no teatro “aconteceu de uma vez por todas”, a ação imitada no cinema “acontece pela primeira vez” sob os nossos olhos (como arte retrospectiva, o teatro reproduz uma ação memorizável que é trazida ao presente em cada récita, enquanto o cinema, como arte narrativa, produz uma ação irrepetível); daqui resulta que, ao contrário da obra teatral que é fechada, a obra fílmica torna-se aberta como o romance (ambos partilham a questão do “como acaba?”).

ii. Relato, narração e história

A narrativa cinematográfica envolve três dimensões principais – o relato, a narração e a história – que definimos a partir de Aumont *et al.* (2008).

O *relato* ou *texto narrativo* é o enunciado na sua materialidade, o texto que toma a seu cargo a história a contar; é um enunciado que se apresenta como um discurso, pois implica um enunciador e um leitor-espetador.

A *narração* engloba o ato narrativo produtor e o conjunto da situação real ou fictícia em que toma lugar. Dado que um filme é sempre a obra de uma equipa, a função narrativa é desempenhada por uma *instância narrativa*, o lugar abstrato onde se elaboram as escolhas para a condução do relato e da história; há que diferenciar a

⁴⁹ Para Deleuze (2006) a *imagem-tempo*, imagem legível e imagem pensadora (dotada de cronosignos, lectosignos e noosignos), põe em causa a falsa evidência de que a imagem cinematográfica está necessariamente no presente.

⁵⁰ A *mimesis* é um termo de origem grega que significa imitação, opondo-se à *diegesis* que designa narração; no domínio narratológico, a *mimesis* designa uma forma de narração oral na qual se imitam as ações, os gestos e as palavras das personagens, enquanto a *diegesis*, se refere à narração na terceira pessoa; a sua atualização ao nível da filmologia foi desenvolvida nos anos de 1950 por Étienne Souriau, e é abordada mais à frente.

instância narrativa real, aquela que fica fora de campo, típica do filme narrativo clássico, da fictícia, que é interna à história e é explicitamente assumida por uma ou várias personagens.

A *história* é o significado ou conteúdo narrativo; a completude e coerência interna da história tornam-na autónoma, independente do discurso que a constrói, apresentando-se como um universo, pelo que o termo é amplificado pelo de *diegese* – o mundo ficcional que o espectador constrói a partir dos dados do filme: dados espaciotemporais, personagens, lógica narrativa definida dentro de um género que assenta na verosimilhança e em determinadas regras estéticas. A história diferencia-se ainda do *argumento*, a descrição da história na ordem do relato, e da *intriga*, a indicação sumária, na ordem da história, do quadro, das relações e dos atos que reúnem as diferentes personagens.

No cinema clássico temos a impressão que a história se conta sozinha, que o relato e a narração são neutros; através da ocultação das marcas da instância narrativa, o filme de ficção clássico é um discurso que se disfarça em história.

Com base na abordagem estruturalista de Gérard Genette (1969 e 1972) à narratologia literária, podemos identificar três tipos de relação entre o relato e a história: a ordem, a duração e o ponto de vista. A *ordem* diz respeito às diferenças entre o desenrolar do relato e o da história; por razões de interesse dramático ou de suspense, a ordem de apresentação dos acontecimentos não é aquela na qual eles acontecem, como nos casos do *flashback* e do *flashforward*. A *duração* prende-se com a relação da duração suposta da ação diegética e a do tempo do relato que lhe é consagrado; o relato é geralmente mais curto do que a história (através da utilização das elipses), mas certas partes podem durar mais tempo (como quando é utilizado o ralenti)⁵¹. O *ponto de vista* regula a quantidade de informação dada sobre a história pelo discurso, o que depende da flutuação da *focalização* ao longo do filme, ora sobre uma personagem, ora por uma personagem (manifesta-se normalmente sob a forma da câmara subjetiva, o que estimula o processo de identificação, que abordaremos no próximo capítulo).

⁵¹ Raramente a duração do relato coincide com a da história; uma das famosas exceções é o filme *La corde*, de Alfred Hitchcock, 1948, rodado num único plano.

iii. Mito e ritual

Ver um filme de ficção⁵² é sempre, simultaneamente, ver o mesmo filme e um filme diferente. Tal facto prende-se com duas razões, justifica Aumont *et al.* (2008): por um lado, todos os filmes contam, sob aparências e peripécias diferentes, a mesma história, a do confronto entre o Desejo e a Lei, e a da sua dialética com surpresas inesperadas; por outro lado, todo o filme de ficção dá a impressão de um desenvolvimento regulado e de um surgimento devido ao acaso, o que coloca o espetador numa posição paradoxal: poder prever e não poder prever o seguimento, querer conhecê-lo e não o querer. Com efeito, o desenvolvimento do filme de ficção é modulado por dois códigos: a *intriga de predestinação*, que consiste em dar (explícita, alusiva ou implicitamente) nos primeiros minutos o essencial da intriga e a sua resolução ou a sua resolução esperada; a *frase hermenêutica* (na terminologia barthesiana), que consiste numa sequência de etapas que nos leva da apresentação do enigma até à sua resolução, através de falsas pistas, logros, suspensões, revelações, rodeios e omissões, em suma, todo um arsenal de retardamento do desfecho final.

Como tal, o filme de ficção tem algo de ritual: quer porque a história que veicula obedece a programas, quer porque as intrigas sobre as quais se constrói se restringem a um número restrito, ou seja, tal como o mito ou o conto popular, apoia-se em estruturas de base cujo número de elementos é finito e cujo número de combinações é limitado. Trata-se dos lugares (os *topoi*) da *fábula*⁵³, como refere Moscariello (1985): são as configurações que o material narrável pode adotar no plano da *dispositio* (disposição); enquanto as estruturas narrativas têm a ver com a organização do discurso, os lugares interessam às modalidades em que a história é representada dentro das coordenadas espaciotemporais do texto fílmico. Os *topoi* são os arquétipos do género fabulístico e

⁵² Aumont *et al.* (2008) argumenta que todo o filme é um filme de ficção. Ao contrário do teatro, onde o que representa (atores, décors) é real, mesmo quando o que é representado é fictício, no cinema, tanto o representante como o representado são fictícios. Nem o filme científico ou documentário escapam totalmente à ficção: primeiro, porque todo o objeto é já signo de outra coisa, é já tomado num imaginário social, oferecendo-se como o suporte de uma pequena ficção; depois, porque apresentam aspetos desconhecidos da realidade que relevam mais do imaginário do que do real; em terceiro lugar, porque o cuidado estético tende a transformar o objeto bruto num objeto de contemplação, numa visão que o aproxima do imaginário; finalmente, porque o filme documentário e o filme científico recorrem frequentemente a procedimentos narrativos (como a dramatização, a viagem ou itinerário, a historieta) para manter o interesse.

⁵³ A narratologia diferencia a *fábula* da *narrativa*: a primeira refere-se à “coisa” da narração, à história, a segunda ao “como”, ao relato, ao conjunto das modalidades de língua e de estilo que caracterizam o texto narrativo.

permitem reduzir a multiplicidade das construções narrativas a um número limitado e repetido de situações dramáticas; as mais frequentes no cinema são a *viagem* (itinerário físico durante o qual, entre dificuldades e imprevistos, o protagonista passa de um estado de ignorância a um estado de conhecimento, ou do pecado para a salvação; uma variante deste topos é o motivo da *fuga*, devida a razões externas ou a razões de natureza existencial), a *educação sentimental* (é também uma espécie de viagem, mas, em vez de se desenrolar no espaço, desenrola-se no tempo, na passagem de uma idade do homem para outra), a *investigação* (baseada na reconstrução a posteriori de um acontecimento obscuro sobre o qual há que fazer luz), e a eterna luta entre o Bem e o Mal.

O autor alerta para o facto de que nenhum dos lugares narrativos, como nenhuma das estruturas narrativas analisadas seguidamente, é por si só garante de artisticidade; para tal é importante o acordo entre o espetáculo e o discurso, é desejável que ambos trabalhem conjuntamente com vista a um texto que produza simultaneamente *mithos* e *logos*, ou seja, prazer e conhecimento.

iv. Estruturas narrativas

Assente no carácter de pretexto assumido pela fábula, a construção da narrativa fílmica adota várias configurações. Moscariello (1985) sistematiza as diferentes estruturas narrativas em dois tipos, as simples e as complexas.

No tipo de estruturas simples engloba a narração linear, a binária e a circular. Na estrutura *linear* a narrativa é percorrida por um único fio condutor, desenvolvendo-se de forma sequencial do princípio ao fim sem desvio do caminho traçado. Repetindo a estrutura base do romance naturalista ou psicológico em voga no século XIX, a narrativa linear obedece aproximadamente ao seguinte esquema: introdução ambiental → apresentação das personagens → nascimento do conflito → consequências do conflito → golpe de teatro resolutório. Na estrutura *binária* há dois fios condutores a reger a ação, como acontece nas narrativas paralelas baseadas na coexistência de duas ações que podem entrecruzar-se ou manter-se distintas (é a estrutura típica dos filmes de ação, na versão policial ou na de western). Na estrutura *circular* o final da narrativa reencontra o início, de tal modo que o arco narrativo acaba por formar um círculo fechado; tal construção pretende significar a natureza insolúvel do conflito de partida,

denotando a desconfiança em qualquer tentativa para superar a contradição assumida como motor dramático do filme; expressa mais uma visão do mundo do que a matéria da fábula.

De tipo complexo são as estruturas de inserção, a fragmentária e a polifónica. A narrativa de *inserção* consiste numa justaposição de planos pertencentes a ordens espaciais ou temporais diferentes, com vista a gerar uma representação simultânea de acontecimentos subtraídos a qualquer relação de causalidade; a contínua utilização do *flashback* esvazia a noção de tempo cronológico em favor do conceito de duração, enquanto as frequentes deslocações espaciais conferem aos lugares uma unidade de carácter psicológico mas não geográfico. A estrutura *fragmentária* é seguida pelas narrativas fílmicas que procedem por acumulação desorganizada de materiais de proveniência diversa, num procedimento idêntico ao da colagem na pintura; a unidade não é dada pela presença de um fio narrativo reconhecível, mas sim pela ótica que preside à seleção e representação dos fragmentos da realidade. Também fragmentárias, embora dotadas de múltiplas linhas narrativas são os filmes de estrutura *polifónica*; nestes, a quantidade de acontecimentos que se entrelaçam confere à narrativa um aspeto de fresco que consegue representar de maneira sensível o clima social de uma determinada época.

Todas estas estruturas são de tipo *fechado*, no sentido em que servem de suporte a narrativas concluídas do ponto de vista do seu desenvolvimento. Porém, existem filmes de estrutura *aberta*, nos quais a conclusão do discurso é deixada em suspenso; a obra apresenta-se como um trabalho em devir que procura ainda o seu desfecho, ou como um texto que se oferece à meditação do espetador.

v. Personagens, heróis e actantes

Vimos que todo o filme de ficção, para lá das infinitas variações, é constituído por elementos invariantes; tal como a história do conto russo ou do mito, observa Aumont *et al.* (2008), a história do filme de ficção é construída a partir da união de sequências de funções desempenhadas pelas personagens, que constituem mini-programas. Se a instância narrativa não tem senão uma liberdade restrita para organizar a sucessão das sequências-programas, pelo contrário, é completamente livre para definir os atributos e caracteres das personagens.

O termo “personagem” deriva do latim *persona*, o qual designava no teatro grego a máscara usada pelo ator, ou seja o seu papel. Esta dualidade personagem-ator aparece de novo no teatro brechtiano baseado no distanciamento, constata Journot (2005), enquanto as teorias de Stanislavski e do Actor’s Studio tendem para a identificação do ator com o seu papel.

A personagem protagonista, o herói, conheceu uma longa evolução ao longo dos tempos, mas gravitando em torno da dualidade apolíneo-dionisíaco, apontada por Nietzsche (2005) como o fator do desenvolvimento da arte, e evidente desde a antiguidade grega; assim, as personagens da mimese superior e da mimese inferior descritas por Aristóteles, radicam na oposição entre o herói apolíneo, que tem a função de expressar o triunfo dos valores sociais e estabelecer a ordem no cosmos, e o herói dionisíaco, que vive segundo o instinto e a visão carnavalesca do mundo⁵⁴. Esta dicotomia, como sintetiza o teórico da literatura Salvatore D’Onofrio (s.d.), adquire diferentes configurações e representações ideológicas, mas mantém-se no decorrer da história:

- encontramos-la nas primeiras formas de narrativa ficcional da literatura ocidental: no romance grego de amor e aventura de Heliodoro de Émeso (*Téagenes e Cariclea*) ou de Longo (*Dáfnis e Cloe*), e nas narrativas satírico-picarescas de Petrónio (*Satiricon*);
- na literatura medieval e renascentista, a dialética centra-se entre o herói do romance de cavalaria e da poesia épica (Cid, Vasco da Gama, etc.) e o anti-herói das novelas divertidas e picantes (*Decameron* de Boccaccio, *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais);
- a literatura barroca espanhola, para além do romance picaresco (Lazarillo, Guzmán, Buscón), seria uma tentativa de síntese do apolíneo e do dionisíaco, de superação da antinomia sonho-realidade como no *Dom Quixote* de Cervantes;
- a clivagem volta com a oposição entre o herói neoclássico – uma personagem que, pela luz da razão ou pela força de vontade, consegue alcançar honra e glória (o herói de Corneille) ou, vítima da fatalidade, sucumbe às suas paixões (o herói de Racine), mas sempre nobre – e o herói romântico, que expressa a revolta do indivíduo contra

⁵⁴ Podemos ler esta dialética à luz da psicanálise freudiana, através da oposição entre o *princípio de prazer* e o *princípio de realidade*.

- os valores institucionalizados (o *Dom Juan* de Byron, o *Prometeu* de Shelley, o *Fausto* de Goethe, etc.);
- por influência do idealismo germânico, nomeadamente da teoria fitchiana do eu, realidade primordial e absoluta, a exploração da psicologia da personagem torna-se o objetivo principal do romancista, como é evidente na obra de Dostoievski;
 - com o determinismo de Taine e o positivismo de Comte, surge a estética realista, bem ilustrada pela *Comédia humana* de Balzac, que visa descrever as várias categorias sociais e tipos humanos; o herói do realismo e, depois, o do naturalismo, já não é um ser superior à média humana, nem por nascimento ou destino, nem por complexidade psicológica, mas um simples homem que carrega o peso das misérias biopsíquicas e das injustiças sociais; é apenas um sujeito agente ou paciente de ações, até porque o protagonista não é necessariamente um indivíduo – pode ser um grupo social (*Vidas secas*, de Graciliano Ramos), uma cidade (*Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo), etc.;
 - a degradação da figura do herói romanesco acentua-se com o modernismo: por confluência de fatores filosóficos (intuicionismo de Bergson e existencialismo de Sartre), científicos (teorias psicanalíticas e teoria da relatividade) e sociais (tecnoburocratização desumanizante), o conceito de indivíduo enquanto pessoa una e indivisível, entra em crise; o reflexo na literatura expressa-se através do desdobramento da personalidade (os heterónimos de Pessoa), da independência da vida das personagens face ao seu autor (como no drama de Pirandello), pela denominação da personagem por uma letra (como em Kafka), etc.; contudo, esta tendência, mais afeta a uma certa elite vanguardista, é contrabalançada pela continuidade do herói tradicional, ao nível da literatura de massas, escrita ou filmada.

Na sua análise do conto popular russo, na década de 1920, o estruturalista Vladimir Propp (1970) substitui o termo “personagem” pelo de *actante*, o qual não se define pelo seu estatuto social ou pela sua psicologia, mas pela sua esfera de ação, isto é, pelo conjunto de funções que desempenha no interior da história⁵⁵.

⁵⁵ A substituição da personagem pelo actante na análise narratológica reflete, ao nível das teorias da personalidade, a passagem das biotipologias e das teorias dos traços, eivadas de uma perspetiva determinista da personalidade, às teorias behavioristas e interacionistas, que acentuam a dimensão do homem enquanto ser em contexto.

Seguindo a via aberta por Propp, o linguista Algirdas Greimas (1966) designa como actante aquele que não cumpre mais que uma função, e como ator o que desempenha várias funções ao longo da história, e propõe um modelo actancial de seis termos:

1. o Sujeito (que corresponde ao herói);
2. o Objeto (que pode ser a pessoa em busca da qual parte o herói);
3. o Destinador (o que determina a missão, a tarefa ou ação a cumprir);
4. o Destinatário (o que recolhe os frutos);
5. o Oponente (o que entrava a ação do Sujeito);
6. e o Adjuvante (o que ajuda o Sujeito).

Uma mesma personagem pode ser simultânea ou alternativamente Destinador e Destinatário, Objeto e Destinador, etc.; se os actantes são em número finito e permanecem invariantes, o número de personagens é praticamente infinito, dado que os seus atributos podem variar sem que seja modificada a sua esfera de ação.

Por sua vez, o semiólogo Claude Brémond (1973) defende que a estrutura narrativa assenta, não sobre uma sequência de ações, mas sobre uma disposição, um alinhamento de funções ou papéis; o *papel*, a unidade funcional básica da narrativa, traduz a relação entre uma ação e o actante correspondente, é a combinação do processo narrativo (predicado) com um actante (sujeito). A estrutura narrativa deve ser representada por um feixe de papéis que traduzem, cada um no seu registo, o desenvolvimento de uma situação de conjunto sobre a qual agem ou pela qual são agidos. O processo narrativo assenta, não no encadeamento fixo de funções, mas nos “possíveis narrativos”, e é constituído por uma sequência de três elementos:

1. abertura de uma virtualidade, uma eventualidade de ação;
2. atualização (passagem ao ato) ou não;
3. resultado (sucesso ou fracasso).

As ações são efetuadas por diversos papéis (agente e paciente); uma história ou narrativa não é mais do que é uma sucessão de papéis em ação.

Aumont *et al.* (2008), chama a atenção para a diferença entre a personagem do romance, de teatro e de cinema. A primeira não é mais que um nome próprio, vazio, sobre o qual vêm cristalizar-se atributos, traços de caráter, sentimentos e ações. A personagem de teatro situa-se entre esta e a de cinema: não é mais que um ser de papel da peça escrita, episodicamente encarnada por um determinado ator. No cinema, a

situação é diferente: a personagem não existe senão no ecrã; não existe mais que uma vez, não conhece qualquer variação (enquanto no teatro a encarnação varia de um ator para outro e, no mesmo ator, de uma representação para outra); não existe senão sob os traços de um ator e através de uma única interpretação, especificidade que os remakes filmográficos vêm questionar. Por outro lado, o estatuto da personagem de cinema prende-se com o *star-system*, em especial na indústria cinematográfica norte-americana, o qual engloba um aspeto económico (redução dos riscos amarrando os atores a uma imagem fixa) e um aspeto mitológico (cria-se para o ator uma imagem de marca, transformando-o em estrela); o *star-system* tende portanto a fazer do ator já uma personagem, mesmo fora de toda a realização fílmica; a personagem do filme não adquire existência senão através desta outra personagem que é a estrela.

vi. Décors

Longe de ser o mero fundo onde se desenrola a ação das personagens, o décor, o lugar e o ambiente, é parceiro ativo da narração. André Gardies (2008) considera-o mesmo como um actante: uma particularidade da topografia poderá tanto opor-se como ajudar à ação das personagens; se uma personagem entra num lugar que lhe é interdito, adquire imediatamente o estatuto de transgressor; em suma, entre a personagem e o espaço negocia-se constantemente uma troca de valores, uma relação associativa feita de disjunção e conjunção; por exemplo, Astérix, brutalmente afastado da sua aldeia pela irrupção dos romanos, restabelece simbolicamente a conjunção pelo banquete final que volta a reunir a aldeia.

Também Moscariello (1985) defende que a cenografia deve deixar de funcionar como fundo e transformar-se ela própria em personagem; trata-se de explorar as potencialidades atuais da câmara para dar a ver coisas usuais de maneira não usual, para escrever por imagens respeitando a natureza das coisas. O autor apresenta vários exemplos da aplicação deste princípio: n' *O processo* (Orson Welles, 1962), a cenografia sofre uma distorção expressionista através do recurso a objetivas do tipo grande angular que deformam as perspetivas; a dilatação ótica dos espaços e dos ambientes reais tem a função de traduzir para a tela o clima de sufocação descrito no romance de Kafka; no *Profissão: repórter* (Michelangelo Antonioni, 1975) as arquiteturas fantasiosas e excêntricas de Gaudí são aproveitadas visualmente para criar uma relação homem-ambiente que exprime o sentido de incomunicabilidade existente

entre as personagens e o sentimento de estranheza do mundo que aflige o protagonista; no *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) as decorações em forma de labirinto que ornamentam os tapetes do edifício e o imenso labirinto vegetal do parque aludem à situação em que virão a encontrar-se os ignaros protagonistas quando ficarem prisioneiros dos fantasmas do passado que povoam o sinistro lugar. Excluídas desta categoria estão muitas das obras do cinema expressionista alemão; este serviu-se de cenografias já previamente deformadas em vez de basear-se na captação “anómala” de coisas “normais”.

A par da dramatização, observa A. Gardies (2008), o espaço contribui para a elaboração do mundo diegético, responde a uma questão importante de qualquer narrativa “onde se passa a história?”; a partir da representação codificada de alguns elementos (monumentos conhecidos, vestuário das personagens, etc.) construímos mentalmente um espaço, ou seja, é a partir dos lugares que podemos aceder à compreensão do espaço.

Para além do lugar e do ambiente geral, também os objetos em particular desempenham um papel fundamental na ação. Como refere Morin (2011), o cinema aproveita os objetos quotidianos e desperta-os para uma nova vida; sob a influência conjugada do ritmo, do movimento da câmara, das ampliações, dos jogos de luz e sombra, as coisas ganham uma nova qualidade, uma alma, impondo-se como uma presença subjetiva e criando uma determinada atmosfera. São muitos os objetos que assumiram a categoria de vedetas, como a bola de cristal no *Citizen Kane* (Orson Wells, 1940) ou a estatueta do falcão no *Falcão maltês* (John Huston, 1941). Esta animação dos objetos remete-nos ao universo da visão arcaica, ao olhar da criança, universo no qual os fenómenos subjetivos estão alienados nas coisas que se fazem portadoras de alma. No desenho animado o animismo é de tal modo exaltado que o animismo se converte em antropomorfismo.

Em suma, a dimensão narrativa herdada do romance, é dotada de um poderoso realismo, permitindo uma perceção global da ação, simultaneamente subjetiva e objetiva. Recebendo a mimesis do teatro, o cinema desloca o carácter retrospectivo daquele para uma ação que “acontece pela primeira vez” sob os nossos olhos; a personagem “nome vazio” do romance e “ser de papel” do teatro, dá lugar à “personagem ator”, uma personagem catapultada para o estrelato mítico. Da arquitetura

o cinema herda um meio de expressar significados silenciosos, de sugerir o sentido de lugar e uma intenção, um poderoso aliado para a elaboração do mundo diegético. Determinado pelo programa e pelo caráter arquetípico das intrigas, o filme de ficção assume uma dimensão ritual, tornando-se uma atualização do mito.

5.7. CINEMATIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO CONTEMPORÂNEO

Como vimos até agora, o cinema condensa e transforma diversas características de outras artes, criando uma imagem enquadrada para os nossos olhos, dotada do encanto do duplo, ritmada pelo movimento que nos transporta para outros mundos, banhada pelo som que nos incorpora no ambiente do filme, e capaz de satisfazer a nossa necessidade de narrativas e magia.

À semelhança do imaginário que se estende desde os gestos reflexos até aos mitos, também o filme envolve a totalidade do nosso ser, desde o cinestésico até ao espiritual, dos sentimentos às ideias. O poder de envolvimento do cinema é explicado pela riqueza perceptiva da imagem cinematográfica e consequente proximidade com o mundo: é a impressão de realidade e vida da imagem cinematográfica que leva à participação afetiva do espectador (Morin, 2011); porque o cinema é mais perceptivo do que as outras artes, mobiliza a perceção segundo um maior número de eixos (Metz, 1980); o facto de cativar e misturar todos os sentidos, explica a poderosa ilusão que o filme realiza (Susanne Langer, 1953); porque tem poderes formais particulares, sintetizando muitas qualidades sensoriais e funcionando essencialmente como estímulo epistemológico primário, o cinema cria uma comunhão básica do sujeito com o mundo, uma proximidade imediata (*immediacy*), radicada na anterioridade das formas primitivas, formas que atraem e são processadas mais imediatamente do que outras (Joseph KicKasola, 2004). A par da natureza da imagem cinematográfica, o poder de envolvimento do cinema é indissociável do contexto de encontro do espectador com o filme; como salienta o teórico da imagem e do cinema Jean-Louis Schefer (1980), para além das imagens, o cinema produz também as suas próprias condições de existência,

uma noite experimental artificial e única, cuja natureza abordaremos no capítulo seguinte⁵⁶.

Se o caldo alquímico do cinema em geral inclui as mais diversas artes, determinadas correntes ou autores privilegiam mais uma ou outra arte, criando diferentes géneros de filmes (por exemplo, enquanto o filme épico explora sobretudo a literatura, o filme estético privilegia a dimensão plástica da pintura) e ainda outras correntes recusam qualquer influência das outras artes (como é o caso do *Kinokismo*, liderado pelo construtivista russo Dziga Vertov (1896-1954), cuja procura de um “cinema puro”, de um “cinema-verdade” assenta na depuração de qualquer intruso).

Ao mesmo tempo que recriou a herança recebida das outras artes, o cinema também transformou essas artes: a pintura abandonou a preocupação realista, a ideia da representação para se converter em objeto (influência partilhada com a fotografia), e ao mesmo tempo procurando expressar o tempo que passa (impressionismo), o movimento (cubismo, futurismo, etc.); também a fotografia procurou representar o movimento (através do desfocado ou da sobreimpressão) e o tempo que passa (pela série) (Aumont & Marie, 2009); o movimento, a montagem⁵⁷ e o enquadramento cinematográficos são adotados pela arquitetura: por exemplo, os ecrãs cinematográficos são espelhados nas horizontais aberturas das fachadas arquitetónicas contemporâneas, conduzindo o olhar da dimensão vertical para a horizontal; o cinema criou novas composições musicais para a respetiva banda sonora, e conotou outras de novos e acrescidos significados; ao nível do teatro e da dança é frequente a inclusão de imagens em movimento, permitindo fazer interagir dois níveis de ficção⁵⁸; ao nível da literatura, o romance italiano do pós-guerra foi influenciado pelo cinema neorrealista, e a conceção do

⁵⁶ Étienne Souriau (1953) alarga o “universo fílmico” a sete níveis: a realidade afílmica (o que existe independentemente de qualquer atividade cinematográfica), a realidade profílmica (a amostra do mundo real implicada no filmológico), a realidade filmográfica (imagem no filme), a realidade filmofónica e realidade ecrânica (fenómenos relativos à projeção do filme, e o que se situa no ecrã), a realidade diegética (realidade suposta pela significação do filme), os factos espetatoriais (factos subjetivos postos em cena pela personalidade do espetador), e o plano criatorial (uma espécie de plano de transcendência do sujeito de enunciação).

⁵⁷ A influência da montagem cinematográfica em toda a arte contemporânea é bem assinalada pelo filósofo e crítico Eduardo Paz Barroso (2008).

⁵⁸ Veja-se a peça *A elegante melancolia do crepúsculo*, 2013, com dramaturgia e encenação de dois ilustres colegas (Roberto Merino e Luísa Pinto, respetivamente) que insere imagens filmadas do protagonista, permitindo-lhe mover-se entre o ator e a personagem, atravessando a permeável tela de uma dimensão para a outra.

espaço-tempo das obras da “*école du regard*” é visivelmente influenciada pela linguagem fílmica (Moscariello, 1985).

Por outro lado, defende Teresa Cruz (2003), a cinemática é a condição moderna da imagem: o caráter crescentemente simulacral da cultura e da tecnologia contemporâneas, enquanto procura de aproximação à essência da vida, passa essencialmente pela cinética da imagem. Ou seja, o cinema, que emergiu a partir de outras artes, desenvolveu-se contaminando essas mesmas artes e a cultura moderna, cinematizando a imagem e o imaginário contemporâneo.

Enquanto medium, defende a teórica da imagem Teresa Flores (2007), o cinema é uma arte colada à modernidade; o cinema é um medium essencialmente moderno porque mantém as condições de não interatividade, distância, imobilidade e duração, que os novos media têm vindo a modificar; a lógica do cinema do século XX reflete a lógica industrial da produção em massa – padronização, linearidade, produto acabado. Com efeito, os novos media e as novas artes, são frequentados por diferentes relações de imagens e diferentes relações com os interlocutores; o retorno da herança recebida do cinema traduz-se quer enquanto forma de auto-reflexão e desconstrução da linguagem cinematográfica (como acontece com a videoarte), quer deixando marcas próprias (como se verifica com o impacto da linguagem televisiva na cinematográfica).

Certamente que não só o médium, com a contínua evolução tecnológica, como a própria imagem cinematográfica, continuarão a perseguir a pedra filosofal, a procurar transmutar as mais diversas imagens em renovadas imagens em movimento, estabelecendo novas interações com as outras artes, e a transformar a consciência pela sabedoria. Com uma curta história, o cinema já (re)viveu, de modo condensado, a longa história de outras artes antecessoras: conheceu progressivas fases históricas, atravessou diferentes regimes de imagem, estabeleceu variáveis relações com o real, criou diversos tipos de relação com o espetador e com a sociedade; é ao aprofundamento destas dimensões que dedicamos o capítulo seguinte.

Capítulo VI

CINEMA, IMAGINAÇÃO E REAL

Depois da análise das inter-relações entre o cinema e as outras artes, procura-se agora refletir sobre as interações entre o cinema e a imaginação do interlocutor, realizador e espetador, e analisar a dinâmica da imagem cinematográfica na dimensão imaginária do homem e sua relação com o real. Assim, começamos por nos deter na forma como o cinema opera na relação entre o real e o imaginário, para depois nos determos mais longamente nos processos de interação cinema-espetador, na experiência mágica do cinema.

6.1. O REAL IMAGINADO

Se a génese do cinema se situa, como refere Morin (2011), na fusão do cinematógrafo de Lumière com a feitiçaria de Méliès, do realismo com o fantástico, a dialética entre os dois pólos subjaz tanto ao desenvolvimento do cinema – como disse o cineasta Andrei Tarkovsky, há cineastas que imitam o mundo (são os naturalistas, os ilusionistas) e aqueles que criam o seu próprio mundo (são os criacionistas, os poéticos) – como à reflexão teórica sobre o mesmo. Por outro lado, as noções de documental e ficção, realismo e irrealismo, realidade e imaginário, conhecem uma significativa evolução semântica, culminando com a sua fusão e inversão, a realidade tornando-se ficção e a ficção realidade.

A par do estatuto artístico do cinema (da relação entre o cinema e as outras artes), é em torno do seu estatuto ontológico (da sua relação com o real) que nasce, nos anos de 1910-20, a teoria do cinema, essencialmente no seio da escola francesa. Assim, como sintetiza Mário Grilo (2008), o criador da ideia da crítica do cinema – Louis Delluc (1890-1924) – elogia a aptidão do cinema para reproduzir o real, a concordância entre a matéria e a imagem (fotogenia). Herdeiro do pensamento dos primeiros teóricos (entre os quais se destacam também Ricciotto Canudo e Germaine Dulac), Jean Epstein (1897-1953) desloca o real para o surreal: o olho do cinema é um “olho surreal” porque é um olho objetivo, capaz de revelar a intimidade mais secreta dos seres e das coisas,

através de imagens e sons profundamente concretos; o cinema não é um sistema de representação do mundo, mas o mundo (a experiência que temos dele) é que funciona como um sistema de representação do cinema; é a natureza complexa, incerta e maleável do mundo, do real, que a visão do cinema figura; a impossibilidade do real como coisa verdadeira, funda a possibilidade do cinema como verdade relativa. A par da linguagem impressionista (assente na representação de sentimentos através da mobilidade da câmara, com ângulos subjetivos e sobreimpressões), marcada por filmes como *A décima sinfonia*, Abel Gance (1918), o *Albergue vermelho*, Jean Epstein (1923) e *O falecido Mathias Pascal*, Marcel L'Herbier (1926), o cinema deste período expressa a ideologia psicanalítico-surrealista, o sonho de que o mundo dos sonhos e da loucura seria um dia considerado mais real do que o próprio real, nomeadamente a obra do espanhol Luis Buñuel, autor de uma das curtas mais famosas da história do cinema – *Um cão andaluz* (1928) – com argumento de Salvador Dalí.

Em contraste com as tendências impressionistas, prossegue Mário Grilo (2008), desenvolve-se, na Alemanha dos anos de 1920-30, o cinema da expressão. Na expressão de Lotte Eisner, seu principal teorizador, “o expressionismo não vê, tem visões”; trata-se de libertar as coisas das simples cadeias de factos a que estão acidentalmente ligadas, e reconstruir-lhes a sua identidade eterna. A abstração expressa-se, por exemplo, na estranha inquietude do labirinto emocional dos protagonistas n’ *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1918), na comunhão do ser incorpóreo com o cosmos, uma construção imagética da metafísica, em *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), ou na “nova objetividade” (a mistura da pequena intriga com uma forma dotada de grande significância) de Fritz Lang.

No mesmo período, aparece a escola soviética – com Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov – alimentada pelo desejo de elevar o cinema da ordem da representação para uma ordem da significação e do discurso; deslocando a especificidade do cinema da fotogenia e da mobilidade para a montagem e para os seus efeitos no espetador, o pensamento soviético entende que em vez de reproduzir uma realidade fotográfica, o filme cria a sua própria realidade, enuncia mais do que mostra.

Sucedendo ao cinema experimental dos anos de 1920 franceses, surge na década seguinte, igualmente em França, o “realismo poético”, com o objetivo de ser fiel ao real de forma lírica. Como refere Journot (2005), trata-se de um cinema caracterizado por um grande cuidado na imagem e por uma poetização que des-realiza de forma paradoxal situações sórdidas de histórias com personagens dominadas pelo seu destino, tratadas geralmente com uma preocupação documental. Filmes marcantes do realismo poético são *Atalante* (Jean Vigo, 1934), *La rue sans nom* (Pierre Chenal, 1938) e *Cais das brumas* (Marcel Carné, 1938).

O realismo poético francês é mais tarde ofuscado pelo neorealismo italiano emergente do pós-guerra, com Cesare Zavattini e Robert Rossellini como seus principais mentores. Em oposição ao cinema clássico de Hollywood, observa Ismael Xavier (1977), o neorealismo relega a montagem para segundo plano, considerando-a manipuladora, e critica a *découpage* clássica por criar um mundo imaginário que aliena o espectador da realidade; enquanto a planificação põe o falso a parecer verdadeiro, o neorealismo procura que a imagem não só pareça como seja real. Para além da revolução semiótica, o neorealismo traz para o cinema novos temas e um olhar não-idealista sobre a realidade moral e económica duma Itália corrompida pelo fascismo e pela guerra: é o caso de *Roma, cidade aberta* e *Alemanha, ano zero* (Robert Rossellini, 1945 e 1948), *Ladrões de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) ou *A Terra treme* (Luchino Visconti, 1948). A partir do final década de 1940, observa Journot (2005), os realizadores orientam-se para um cinema mais pessoal, para um “realismo crítico”. O autor do conceito, o filósofo húngaro Gyorgy Lukacs, entende que mais do que pela renovação das formas, é através das construções narrativas do passado, investidas de um novo conteúdo, que a realidade social pode ser globalmente apreendida; por exemplo, em *Sensibilidade* (1954), Visconti adapta um romance do século XIX para questionar a história pretérita e contemporânea de Itália.

O novo pensamento sobre o cinema é refletido, na década de 1950, pela *Nouvelle Vague* francesa e, depois, pelas suas réplicas noutros países, como é o caso do *Cinema Novo* português. O principal mentor da *Nouvelle Vague*, Bazin (1992), considera que a fotogenia da imagem e a realidade do som permitem ao cinema tocar a realidade: o objeto não é representado mas reapresentado, tornado presente no tempo e no espaço. Defendendo o respeito pela integralidade fenomenológica dos factos (transparência)

propõe que a montagem dê lugar, como acontece nos filmes de Orson Welles e Jean Renoir, ao plano-sequência (que regista fielmente a duração real das coisas), à profundidade de campo (que liberta o olhar do espetador) e à unidade do espaço cénico (o garante da verdade na relação da câmara com os atores e com o real).

Numa abordagem semiológica-bergsoniana da imagem cinematográfica, nos anos de 1980, Deleuze (2006) observa uma profunda mudança na relação entre o real e o imaginário, ao nível do cinema moderno, o cinema pós-guerra, relativamente ao cinema clássico, nomeadamente o cinema clássico de Hollywood: assim, o cinema clássico, caracterizado por um *regime orgânico/cinético*, inclui o real e o imaginário, mas por oposição, enquanto no cinema moderno, inscrito no *regime cristalino/crónico*, o real e o imaginário trocam de papel e tornam-se indiscerníveis; se o primeiro explora situações sensoriomotoras, encadeadas numa lógica do tipo ação-reação (*imagem-movimento*), o segundo cria situações óticas e sonoras puras, que não se transformam jamais em ações, ficando o movimento subordinado ao tempo (*imagem-tempo*); em vez de se prolongar em movimento a imagem ótica e sonora pura, uma imagem atual, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito⁵⁹. Especialmente apto a desempenhar o papel de imagem virtual, a criar um circuito de indiscernibilidade com a imagem atual, é o sonho e, sobretudo o devaneio, a fantasmagoria e a dança; mais do que o flashback (*imagem-lembrança*), são as perturbações da memória e os fracassos do reconhecimento que criam grandes circuitos entre as toalhas do passado e as pontas do presente. Elegendo Yasujiro Ozu como o pioneiro do cinema-cristal, Deleuze destaca a capacidade de Carl Theodor Dreyer ou Krzysztof Zanussi para aplicar o princípio de indiscernibilidade, por exemplo, ao alimentar um diálogo com um conteúdo científico ou metafísico, e simultaneamente determinado pelo quotidiano e pelo trivial.

⁵⁹ A abordagem deleuziana é criticada pelo filósofo Jacques Rancière (2001): por um lado, questiona o corte epistemológico com o espetador, como se a imagem existisse por si, como se não fosse constituída pelo olhar e pela imaginação; por outro lado, considera que a imagem-movimento e a imagem-tempo, mais do que duas eras do cinema (aliás a imagem-tempo é semelhante à imagem-afeção, uma das categorias da imagem-movimento), são dois pontos de vista sobre a imagem, o dos acontecimentos da matéria-imagem e o das formas do pensamento.

Na sua face ideológica, tal mudança de regime da imagem cinematográfica espelha a crise do esquema explicativo⁶⁰ do mundo anterior à segunda guerra mundial, a rutura da unidade do homem e do mundo, uma rutura que já não nos deixa senão uma crença neste mundo; por outro lado, na linha do «cinema direto» de John Cassavetes e de Shirley Clarke, do «cinema da vivência» de Pierre Perrault e do «cinema-verdade» de Jean Rouch, Deleuze defende que o que o cinema tem de apreender não é a identidade de uma personagem, mas antes o devir da personagem real quando ela se põe a ficcionar; o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade dos mestres ou dos colonizadores, mas sim a função fabuladora dos pobres.

Baseado numa leitura de Lacan cruzada com a dialética hegeliana, o filósofo e psicanalista Slavoy Žižek (2008) inverte a relação real-imaginário, defendendo que a ficção é mais real do que a própria realidade. Para elaborar a teoria, o autor baseia-se na obra do cineasta polaco Krzysztof Kieslowski, mais precisamente na sua passagem do documentário para a ficção, que o próprio justifica com razões éticas (pela consciência da obscenidade que é mostrar diretamente experiências íntimas da «vida real», «o pavor das lágrimas reais»). Porém, Žižek (2008, pp 11-12) questiona se o uso de uma máscara (a ficção) é uma forma de respeito de Kieslowski por aquilo que deve permanecer escondido, ou se “ele está perfeitamente consciente da dialética de «usar uma máscara»: a nossa identidade social, a pessoa que assumimos ser nas nossas trocas intersubjetivas, é já «uma máscara», envolve já o recalcamento dos nossos impulsos inadmissíveis, e é precisamente nas situações em que se trata «apenas de um jogo», em que as regras pelas quais se pautam as nossas trocas na «vida real» se encontram temporariamente suspensas, que nos podemos permitir exhibir estas atitudes recalçadas.” Da tensão dialética entre realidade documental e ficção em Kieslowski, Žižek (2008, p. 15) retira a seguinte lição: “se a nossa realidade social se apoiar numa ficção ou fantasia simbólicas, a consumação última da arte cinematográfica não é recriar a realidade dentro da ficção narrativa, seduzir-nos a tomar (erradamente) a ficção pela realidade, mas, pelo contrário, fazer-nos reconhecer o aspeto ficcional da própria realidade, sentir a realidade como uma ficção. (...) Se os documentários constituem uma intrusão na realidade pessoal dos protagonistas e ferem esta realidade, a ficção faz

⁶⁰ Em vez da causalidade, estaremos perante a abertura à sincronicidade; não será por acaso que a primeira grande obra do regime cristalino é do japonês Ozu, cuja cultura se baseia mais na sincronicidade do que na ocidental cultura mecânica da causalidade.

o mesmo com os próprios sonhos, fantasias secretas que formam o cerne inconfessado das nossas vidas.”

A ideologia da transparência – a crença, fundada na suposta neutralidade da objetiva da câmara, de que as imagens cinematográficas oferecem duplos fiéis e naturais da realidade – é desconstruída sobretudo nos anos de 1970. Mas já na década anterior, e com influência da teoria lacaniana do imaginário, começa a ser questionada. Assim, o cineasta e crítico de cinema Jean Mitry (1963-65), pressupõe uma ponte que liga o real ao imaginário, e propõe um cinema a meio caminho entre o realismo revelatório de Bazin e o cinema-discurso do semiólogo: no cinema o real organiza-se em discurso, e nessa organização algo se acrescenta (uma intencionalidade) e algo se perde (o real não mediado). Contudo, admite a clivagem entre dois tipos de cinema: o cinema realista, fiel à imanência, e o cinema irrealista, à procura de essências; se o primeiro constitui o lugar da desdramatização, o segundo é o lugar da obra fechada, de um espaço dramático semelhante ao teatral. A corrente desconstrutivista da transparência, comenta Aumont *et al.* (2008), demonstra, por um lado, a artificialidade da impressão da realidade e, por outro lado, a importância ideológica, para o cinema da transparência, da camuflagem do trabalho de produção em prol de uma naturalidade aparente. Com efeito, porque a representação cinematográfica está sujeita a vários constrangimentos técnicos (película utilizada, iluminação disponível, definição da objetiva, seleção e hierarquização dos sons, tipo de montagem, etc.) e estéticos, o realismo das matérias de expressão não é mais do que o resultado de um grande número de convenções e regras; a realidade ecrânica, ou melhor, a sua verosimilhança, é estruturada na relação com a opinião comum, com o funcionamento interno da história, com outros filmes, e com o género de filme. Aliás, observa o cineasta e crítico de cinema Pascal Bonitzer (1982), a inicial reivindicação por parte da *Nouvelle Vague* de um cinema realista (dos temas e da linguagem) transformou-se, sobretudo graças a Jean-Luc Godard, na reivindicação da liberdade da escrita (da libertação da mise-en-scène relativamente ao guião e à própria realidade), do cinema como espaço de criação.

Também Metz (1968) questiona o real criado pelo filme, e centra a noção de real no espectador, diferenciando entre “impressão de realidade” e “percepção da realidade”: a impressão de realidade é provocada pela diegese, pelo mundo ficcional representado, enquanto a percepção da realidade tem a ver com a realidade do material empregue para

os fins da representação. Há um ponto ótimo (representado pelo cinema), aquém ou além do qual a impressão de realidade gerada pela ficção tende a diminuir: aquém, situam-se a pintura realista e a fotografia, cujo material demasiado pobre não chega a constituir um universo diegético; além, temos o teatro, cujo material demasiado real faz fugir a ficção; o segredo do cinema é inserir muitos índices de realidade nas imagens que, no entanto, continuam a ser vistas como imagens, potenciando o imaginário do espectador.

A inscrição total do espectador na cena é operada por Oudart (1971), através do conceito “efeito de real”, distinguindo-o do “efeito de realidade”: o efeito de realidade é o resultado de uma tecnologia e dos seus códigos de representação (nomeadamente o sistema perspético herdado da pintura ocidental); o efeito de real deriva da inscrição do espectador no interior do sistema representativo, como se ele fizesse parte do mesmo espaço. Esta inclusão, a sutura do espectador na cena leva-o a não perceber os elementos da representação enquanto tais, mas como sendo as próprias coisas (a representação transforma-se em ficção).

Na sua proposta de uma filmologia pós-semiológica, Jean-Louis Schefer (1979) questiona também a analogia enquanto gesto fundador do cinema, defendendo que o que constitui a especificidade da imagem é o facto de que, a partir do momento em que ela se configura, entra numa zona de dependência da percepção, da imaginação, da memória e dos afetos de qualquer sujeito; no cinema, o único real são os efeitos que as imagens produzem no espectador; na sala de cinema, o espectador é a única real ficção do espetáculo. Em oposição ao “homem imaginário” de Morin, Schefer propõe um “homem imaginado”: mais do que o desejo de identificação com um mundo imaginário diferente, o espectador deseja um outro mundo no seu mundo; o cinema constitui-se como um ser-olhar, que nos olha e organiza a relação entre as imagens.

Em suma, a análise da relação do cinema com o real (real imaginado) evidencia, por um lado, uma evolução do conceito de “real”, evolução estruturada por correntes (teóricas e práticas) opostas e, por outro lado, o deslocamento da relação cinema-real para a relação cinema-espetador. Assim, até meados do século XX, a relação assenta na oposição entre o realismo impressionista e o expressionismo, o surrealismo, o realismo poético, entre o olho-câmara e a montagem, entre a realidade espacial e social, e o realismo crítico, entre a imanência e a essência, entre o documentário e a ficção.

Evidencia-se nestas oposições a velha dialética entre o visível e o invisível: o real, a realidade é a concordância entre a matéria e a imagem (fotogenia), é a imanência da vida, a realidade social e espacial (transparência), é o atual; o imaginário é a intimidade mais secreta dos seres (surreal), é o discurso criado pela montagem, é o lirismo metafórico e alegórico, é o passado e o futuro. Tanto o real como o imaginário sempre estiveram, em maior ou menor grau, presentes no cinema clássico, mas como dimensões opostas; pelo contrário, no cinema moderno tornam-se indiscerníveis, trocando mesmo de papéis. A partir da década de 1960, a reflexão ontológica do cinema alarga-se à sua relação com o espectador, através da diferenciação entre a impressão de realidade e a percepção de realidade, entre o efeito de realidade e o efeito de real, da circunscrição do real aos efeitos produzidos pelo cinema no espectador, e da redução da realidade à ficção.

Mais do que uma inversão semântica real-irreal, estamos perante a fusão da ficção com a realidade, a ficção é a realidade e a realidade é ficcional. Importa, contudo desambiguar a relação entre o conceito de real e o de realidade, tomados por vários autores como sinónimos. Adotando a conceção lacaniana, o real é o não mediado, a realidade é o imaginário simbólico, é o real que se torna realidade. A expressão Oudartiana de “efeito do real” traduz isso mesmo: a realidade criada pelo cinema é apenas um efeito, um reflexo, uma aproximação do real, jamais uma captura; o real é o que o cinema sempre perseguirá. Tal perseguição é evidenciada pelo desenvolvimento tecnológico do dispositivo cinematográfico (ao nível do sistema sonoro, da tridimensionalidade, do odor, etc.), uma procura crescente do realismo da imagem cinematográfica, potenciando o efeito de simulacro de uma experiência realizada. Nesta nova era é a vida que as imagens perseguem, observa Teresa Cruz (2003), e não já a aparência das coisas ou a certificação da forma; as imagens criam uma intimidade total com as coisas, com os sonhos e a fantasia. Como tal, a relação do cinema com o real e consigo próprio não pode ser dissociada da relação com o homem imaginativo (realizador ou espectador). É adotando o ponto de vista do espectador que prosseguimos.

6.2. “VAMOS AO CINEMA?”

Ir ao cinema, até a algumas décadas atrás um ritual como ir ao teatro (só que mais democrático) ou como ir à missa (embora talvez menos católico), é agora maioritariamente uma etapa da ida à catedral do consumo (a outra face da crescente festivalização do cinema, e da sua expansão para outros contextos, uma libertação do lugar equivalente à operada pela pintura renascentista). A romântica *situação de cinema* descrita por Barthes (1984) – o vazio, a disponibilidade mental e a escolha mais ou menos fortuita do filme, condições que criam uma situação pré-hipnótica – deu lugar ao consumo de cinema por orientação do marketing inerente à indústria cinematográfica, o que significa a perda do valor de culto do cinema em prol do valor de exposição⁶¹. Metz (1980) apelida de *instituição cinematográfica* a interação entre a indústria do cinema (que funciona para encher salas) e a maquinaria mental (a psicologia do espetador, os mecanismos psicológicos que os espetadores habituados a ir ao cinema historicamente interiorizaram, e que os torna aptos para consumir filmes); assim, a vontade de ir ao cinema é uma espécie de reflexo a que a indústria do filme deu forma, mas é igualmente um elo real no mecanismo de conjunto desta indústria.

O *dispositivo cinematográfico* – a sala, o ecrã e a cabina de projeção – uma organização material que faz lembrar as condições do mito da caverna de Platão, refere Journot (2005), produz efeitos ao nível da receção do filme. O clima particular que reina em qualquer sala de cinema – sala às escuras, ausência de interferências sonoras e isolamento psicológico dos demais – constitui para Moscariello (1985) a aura do filme. Assim, enquanto um espetáculo teatral pode tirar partido das luzes acesas na sala, o acender das luzes durante a projeção esvaziaria o filme da presença das personagens, transformando-as em simples manchas desbotadas; por outro lado, vamos ao cinema para ver sem sermos vistos, enquanto no teatro é importante estar frente a frente com os atores. Se a representação teatral (arte mais aristocrática do que o cinema) suporta condições ambientais não ideais, o cinema exige ser fruído em condições mais aristocráticas. Sendo uma arte coletiva por excelência, o cinema dirige-se à pessoa

⁶¹ É no quadro de uma estratégia de recuperação do valor de culto do cinema que podemos compreender a peregrinação de João Botelho com o seu *Filme do desassossego* (2010) por várias salas de cinema clássicas.

singular numa relação privada que não tolera intromissão (excetuando a gustativa relação com a *pop corn!*).

O espetador de cinema é um sujeito passivo em estado puro, considera Morin (2011). Ao contrário do que acontece no teatro, no cinema não há cerimonial, isto é, não há cooperação prática do espetador no espetáculo. A atrofia da participação prática determina uma intensa participação afetiva; correlativamente, a passividade e impotência do espetador, colocam-no numa situação regressiva, o que conduz o espetáculo do grau afetivo ao grau mágico. A obscuridade dissolve as resistências diurnas, o relaxamento da postura favorece o devaneio, o isolamento do espetador no coração de um ambiente humano favorece a sugestão.

O escuro da sala de cinema é para Barthes (1984) o suporte do fascínio do filme: prefiguração do devaneio (no sentido pré-hipnóide), o escuro é também a cor de um erotismo difuso (pela sua condensação humana, pela ausência de mundanismo, pelo relaxamento das posturas); é neste escuro urbano que se opera a liberdade do corpo, é deste casulo cinematográfico que emana o trabalho invisível dos afetos possíveis. Tal fascínio não existe no filme exibido na televisão: o escuro é suprimido, o anonimato é afastado; o espaço é familiar, articulado pelos móveis, pelos objetos comuns, domesticado, a erotização do lugar está excluída. Em compensação, observa Teresa Flores (2007), o vídeo permite uma relação com o filme mais interativa e fluida que o cinema, possibilitando exercer um olhar analítico independente dos constrangimentos da exibição.

Distanciando-se das explicações oníricas, Metz (1980) defende que o estado de consciência do espetador de filmes de ficção não se confunde com o do sonho (neste, ao contrário do filme, não existe um material percetivo real; o sonhador não sabe que sonha enquanto o espetador sabe que está no cinema – o sonho é a verdadeira ilusão, enquanto que no filme há apenas a impressão de realidade; o conteúdo textual é mais lógico e mais construído no filme do que no sonho), nem com o do devaneio (neste não há a materialização de imagens e de sons), nem com o da perceção real (dado que o filme é apenas a efígie do objeto ausente). Contudo, depende um pouco dos três: contém algo da perceção real (a impressão de realidade, juntamente com a lógica da narrativa realista e o desaparecimento das marcas de narração, criam o efeito-ficção), um pouco do devaneio (o grau de vigilância e de secundarização é semelhante), e algo

do sonho (o fluxo fílmico e o fluxo onírico assemelham-se). Assim, o estado de consciência do espectador instala-se no centro de um triângulo desenhado pelos três; a ficção do filme possui o estranho poder de reconciliar momentaneamente três regimes de consciência muito diferentes: a diegese possui qualquer coisa do real visto que o imita, e qualquer coisa do devaneio e do sonho, visto que estes imitam o real.

O envolvimento do espectador em todo este aparato cinematográfico tem sido explicado através de vários processos, nomeadamente a empatia, a identificação-projeção, a catarse, a reflexão, e a experiência lúdica. Tal envolvimento mobiliza a totalidade do espectador, totalidade que abordamos em três planos principais interligados: o plano corporal, o plano afetivo e o plano cognitivo.

6.3. CORPO (I)MOBILIZADO

Na primeira parte destacámos já o papel que o corpo desempenha enquanto organizador do mundo, quer por via da sua própria organização, quer enquanto palco dos gestos dominantes que estruturam a imaginação. O enfoque no plano corporal inerente à experiência estética remonta à teoria da empatia desenvolvida por Theodor Lipps nos finais no século XIX, constitui uma pedra basilar da abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty nos meados do século XX, uma pedra de toque em várias perspetivas pós-estruturalistas, e objeto de estudo da neurofisiologia.

A empatia, cuja etimologia grega significa afeição, emoção física, traduz a capacidade de reconhecer, perceber e sentir diretamente a emoção de outra pessoa. Na sua tese doutoral *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics*, de 1873, o filósofo Robert Vischer introduz o termo no campo estético: a empatia ou simpatia estética (o *einfihlung*) é a emoção que uma pessoa sente no rosto de uma obra arte. Ultrapassando a limitação da expressividade à figura humana inerente ao vigente pensamento associacionista, o psicólogo Theodor Lipps (1851-1914), no início do século XX, expande o processo da empatia – o “gozo objetivado em si”, a projeção dos sentimentos cinestésicos do observador no objeto percecionado – diferenciando vários tipos de empatia: empatia com a aparência de seres vivos; empatia de estado de espírito (colocar sentimentos em cores ou música, como quando descrevemos a cor de um objeto como “azul relaxado”); empatia empírica (a humanização de objetos naturais,

como quando se fala de um “regato murmurante”); empatia aperceptiva geral (a animação das formas de objetos comuns, como ver uma linha oblíqua em ascensão ou queda). O seu raciocínio é descrito por Arnheim (1996): por exemplo, quando olho para as colunas de um templo, como conheço, de experiência anterior, o tipo de pressão mecânica e contrapressão que ocorrem nelas, e sei como me sentiria se estivesse no lugar das colunas e se estas forças físicas agissem sobre e dentro do meu próprio corpo, então projeto os meus próprios sentimentos cinestésicos nas colunas; além disso, as pressões e impulsos evocados da memória pela vista tendem a provocar respostas noutras áreas da mente – quando projeto as minhas forças e energias na natureza, faço o mesmo também em relação ao modo como as minhas forças e energias me fazem sentir, isto é, projeto o meu orgulho, a minha coragem, a minha teimosia, a minha brandura, a minha calma; somente assim a empatia em relação à natureza se torna verdadeiramente empatia estética.

Assim, ao nível da experiência cinematográfica, refere Robin Curtis (2006), através de um mimetismo involuntário, instintivo e cinestésico, o espectador simula não só as emoções dos protagonistas⁶² como das imagens fílmicas em geral. Trata-se de uma participação no filme, de pensar ou imaginar estar diretamente envolvido ou observando os acontecimentos.

O processo inerente à teoria da empatia influenciou o conceito freudiano da “projeção” (que trataremos mais à frente), e a sua ênfase na dimensão corporal é refletida na abordagem fenomenológica da perceção que Maurice Merleau-Ponty desenvolveu nas décadas de 1940 e 1950. Para Merleau-Ponty (1992) o elemento de charneira da perceção, o primeiro fator na acessibilidade ao mundo é o corpo; a sua natureza paradoxal – o corpo é ao mesmo tempo vidente e visível – significa que a perceção do mundo é também a perceção de nós próprios, e que muitas das qualidades que experimentamos não têm nenhum sentido se excluirmos as reações que elas suscitam no nosso corpo. “Ora, o cinema está particularmente apto a fazer a união do

⁶² O mecanismo subjacente à empatia é denominado pelo neurocientista António Damásio (2003) por «como-se-fosse-o-corpo»; este requer uma simulação interna que ocorre no cérebro e que consiste numa modificação rápida do mapeamento do corpo. Esta simulação ocorre quando certas regiões cerebrais, tais como os córtices pré-frontais/pré-motores enviam sinais diretos para as regiões somatosensitivas. Os neurónios capazes de realizar esta tarefa já foram identificados e localizados no córtex frontal tanto de seres humanos como de macacos – os neurónios espelho.

espírito e do corpo, do espírito e do mundo, e a expressão de um no outro” (Merleau-Ponty, 1945, p. 5).

A dimensão corporal da experiência cinematográfica é também explorada pela abordagem experimental da neurofisiologia. Sintetizando os resultados de várias pesquisas, Michel Denis (1985) sistematiza as reações ao estímulo fílmico em três níveis: eletroencefálico, vegetativo e motor.

Ao nível da atividade eletroencefálica verifica-se uma correlação entre a natureza das sequências do filme e as ondas alfa⁶³: por exemplo, na projeção de um *western* observa-se um bloqueio do ritmo alfa durante as sequências de ação e movimento, e o seu reaparecimento durante os diálogos e planos fixos. Tendo em conta que o ritmo alfa aparece sempre que a pessoa se encontra num estado de libertação psicológica e afetiva, é normal que numa situação fílmica seja bloqueado quando a pessoa participa intensamente na ação e retorne quando esta ação termina⁶⁴. Enquanto estímulo luminoso intermitente, a projeção fílmica obriga a um movimento constante dos músculos ciliares para ajustar o diâmetro da pupila à variabilidade luminosa, sobretudo numa sala escura onde a visão periférica é anulada, podendo desencadear uma crise em sujeitos epilépticos sensíveis a tal estimulação.

Em termos da atividade vegetativa, constata-se um aumento da reação eletrodermal em filmes com uma forte carga emocional, a aceleração do ritmo cardíaco quando se eleva o grau de suspense, uma ativação do sistema nervoso simpático perante filmes de conteúdo emocional, com uma modificação da pressão vascular para o filme que suscita tristeza, e modificação do ritmo respiratório para o filme que suscita alegria.

Ao nível da atividade motora, verifica-se que as sequências de importância secundária dão lugar a mais movimentos corporais do que as sequências principais, e que o grau de ansiedade expresso nas reações faciais é proporcional ao grau de suspense.

⁶³ A atividade eletroencefálica é descrita por quatro tipos principais de ondas, em função da sua frequência: *delta* (0,5 – 4 Hz) – sono profundo; *theta* (4 – 8 Hz) – primeira fase do sono; *alfa* (8 – 14 Hz) – relaxado mas atento; *beta* (14 -30 Hz) – muito atento.

⁶⁴ Torben Grodal (1997) relaciona diferentes géneros de filmes com as áreas cerebrais mais ativas: filmes abstratos centram-se no córtex visual, filmes líricos induzem as funções associativas, filmes de ação ativam a área motora, e os melodramas induzem respostas autónomas como lágrimas, arrepios e riso.

A experiência do cinema é pois uma rica experiência corporal, pondo em ação todos os nossos recetores sensoriais; para além dos exteroceptivos, nomeadamente a visão e a audição, estão também envolvidos os recetores interoceptivos ou cenestésicos (como a sensação de aceleração do batimento cardíaco em momentos de grande suspense, ou de vibração do estômago perante sons muito intensos) e os propriocetivos ou cinestésicos (a informação veiculada pelos músculos e articulações, inerente à atividade motora e posição do corpo). Trata-se de uma arte centrada não sobre a obra, mas sobre a experiência, associada à moderna industrialização de todos os níveis de experiência; como refere Teresa Flores (2007), enquanto forma de representação do movimento, a imagem cinematográfica dá origem a uma experiência de choques sensoriais. No quadro da discussão contemporânea do cinema e das imagens em movimento, observa Patrícia Castello Branco (2012, pp 3-4), os conceitos de interatividade, imersão e visualidade háptica apelam à noção de *contacto*, “uma experiência visceral e perceptiva complexa de ‘porosidade entre o corpo da imagem e o corpo do espetador’. Forma, textura, cor, protuberâncias e ondulações, tudo toca e envolve o espetador numa contínua ressonância sensível e afetiva. Não são simples características da imagem, mas ‘impulsos energéticos’, que vibram através de um espaço cinemático tátil, palpável e são compreendidos pelo corpo do espetador.”

Considerando que é pelo corpo que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, Deleuze (2006) elege o corpo como uma das figuras do cinema moderno; tal como o cérebro, o corpo nunca está no presente, é habitado pelo antes e pelo depois, pela fadiga e pela expectativa. As atitudes, as posturas, os gestos do corpo (que são categorias de espírito) oscilam entre dois pólos: o corpo quotidiano e o corpo cerimonial. Tais atitudes são evidenciadas ao nível do cinema experimental (ensaios como o *Sleep*, 1963, de Andy Warol, seis horas e meia de plano fixo dum homem que dorme, refletem o corpo quotidiano, enquanto a escola de Viena, Brus, Muëhl e Nitsch monta uma cerimónia com um aspeto iniciático e litúrgico, tentando convocar todas as potências metálicas e líquidas de um corpo sagrado, até ao horror ou à revulsão), bem como do cinema brechtiano (aqui oscila-se entre os dois pólos: por exemplo, o cerimonial de Cassavets e Comolli é preenchido pelas atitudes mais banais e correntes) e na Nouvelle Vague francesa (com Godard e Rivette os décors estão ao serviço das atitudes do corpo).

Para concluir, as abordagens da experiência cinematográfica centradas no plano corporal refletem uma visão mecanicista da natureza humana, encaram o filme como uma máquina apta a provocar reações e representam o espectador como uma *máquina de reações*. Desde as primeiras projeções se constatou que os efeitos do cinema nos espectadores são reais (como o susto provocado pelas imagens do comboio deslocando-se na direção do público, na famosa sessão dos irmãos Lumière) e desde cedo se concluiu que é possível condicionar reações; em sintonia com as contemporâneas experiências behavioristas do compatriota Ivan Pavlov (1849-1936) nos anos de 1920, o russo Lev kouléchov associou um mesmo grande plano de um ator não expressivo a diversos planos (uma mesa bem guarnecida, uma mulher nua, um cadáver), constatando que os sujeitos tinham visto expressões diferentes no ator: fome, desejo e tristeza. Esta linha reflexológica foi especialmente desenvolvida por Eisenstein, através da montagem das atrações procurando originar uma emoção-choque, e primorosamente refinada mais tarde pelo mestre do suspense, Alfred Hitchcock, na cuidada direção de espectadores (que ele declarava fazer, mais do que direção de atores); trata-se, em suma, na expressão de Francis Vanoye (2008) da “programação do comportamento espetatorial”: programação do olhar (jogando com os hábitos do olhar, a localização das personagens e a distribuição das luzes e das sombras contribuem para dirigir o olhar em função do efeito pretendido), programação do sentido (a montagem distribui a informação necessária para a construção de significados orientados), programação das sensações (os ritmos e as sonoridades agem diretamente sobre o ritmo cardíaco, a respiração e o sistema nervoso do espectador), programação das emoções e dos sentimentos (as estruturas dramáticas e os argumentos arquetípicos visam criar ou desenvolver a alegria, a tristeza, o medo, a angústia, etc.)⁶⁵.

6.4. PROJEÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

A passagem do plano corporal ao plano afetivo e dos dados imediatos da consciência aos dados imediatos do inconsciente, é operada pelas abordagens inspiradas na psicanálise freudiana e lacaniana, que ancoram o discurso nos processos da identificação-projeção. Trata-se de dois processos interligados mas opostos: enquanto

⁶⁵ Tal programação não é alheia à dimensão industrial do cinema, a qual recorre a estratégias como a *sneak preview*, que consiste na projeção prévia do filme a fim de recolher a opinião do público com vista a afinar a montagem, prática frequente nos Estados Unidos.

na projeção expulsamos de nós e localizamos no outro, pessoa ou coisa, qualidades, sentimentos e desejos que recusamos ou desconhecemos em nós próprios, pelo contrário, através da identificação assimilamos um aspeto, um atributo do outro, transformando-nos segundo o modelo dessa pessoa (Laplanche & Pontalis, 1970).

Estes processos, considera Morin (2011), traduzem a participação afetiva do espetador e dão corpo à magia do cinema, ou seja, ao antropomorfismo e ao cosmomorfismo, ao desdobramento e à transformação. Assim, a projeção automórfica (atribuição a uma pessoa dos mesmos traços de carácter pessoais) dá lugar ao antropomorfismo: projeção noutros seres vivos e coisas materiais traços humanos; através do grande plano os objetos inanimados são animados, adquirem a dimensão mágica da alma. Numa terceira etapa, a projeção passa à alienação: projeção do nosso próprio ser numa visão alucinatória na qual aparece o nosso espectro corporal. A identificação com o mundo pode estender-se ao cosmomorfismo: tendência a dotar o homem de presença cósmica; é através do rosto que o cinema utiliza mais frequentemente as representações cosmomórficas, enquanto espelho quer do universo que o rodeia, quer da ação que se desenrola fora de campo. A dinâmica do filme suscita o intercâmbio entre os homens e as coisas, os rostos e os objetos; na tela, o rosto converte-se em paisagem e a paisagem em rosto, ou seja, em alma.

Esta abordagem antropológica da identificação-projeção dá lugar nos anos de 1960 e 70 à perspectiva semiológico-laciana, mais centrada na identificação, e desenvolvida essencialmente por Metz. Colocando as paixões perceptivas, o desejo de ver (a pulsão escópica, o voyeurismo) e o desejo de ouvir (a pulsão invocante), como o fundamento do exercício do cinema, Metz (1980) assenta a relação espetador-ecrã numa *identificação especular*. O espetador pode identificar-se com múltiplos objetos; pode identificar-se com uma personagem, mas nem sempre a figura humana está presente no filme ou em todas as sequências, argumenta o autor. Por outro lado, este tipo de identificação não nos diz nada acerca do lugar do eu espetatorial; ausente da tela, em nada fazendo parte do percebido, o espetador é um sujeito omnipercecionante, porque dotado da capacidade da ubiquidade, e porque está do lado da instância perceptiva; é um segundo ecrã onde vai depor-se o material percebido-imaginário e no qual esse imaginário realmente percebido acede ao simbólico, instaurando-se como significante do cinema. Assim, o espetador identifica-se consigo mesmo como puro ato de

percepção; ao identificar-se consigo mesmo como olhar, o espectador identifica-se também com a câmara, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha; o olho imaginário do espectador coincide com o olho real da câmara, fazendo com que o espectador tenha a impressão de que é o seu olhar que modifica a imagem quando há variações dos ângulos de filmagem, e obrigando o espectador a ocupar um determinado lugar na ação.

Esta *identificação primária* (com a câmara no momento da filmagem) permite e condiciona a *identificação secundária*, a identificação à personagem, como figura do semelhante e como foye dos investimentos afetivos do espectador. Fruto da diminuição da vigilância, o espectador pode simpatizar, por identificação, com qualquer personagem; por outro lado, a identificação à personagem não é nunca massiva e monolítica, mas, pelo contrário, extremamente fluida, ambivalente e permutável ao longo do filme: por exemplo, numa cena de agressão, o espectador pode identificar-se simultaneamente ao agressor, com um prazer sádico, e ao agredido, com angústia; numa cena em que se exprime um pedido afetivo, ele pode identificar-se simultaneamente àquele que pede, através de um sentimento de falta, e ao que recebe o pedido, com prazer narcísico; mesmo em situações estereotipadas, encontramos esta mutabilidade fundamental da identificação, esta ambivalência de posturas, esta reversibilidade de afetos, que fazem do prazer do cinema um prazer melado, frequentemente ambíguo e confuso. O jogo identificatório simultâneo constitui para Metz uma condição indispensável à compreensão do filme: assim, ao nível da identificação secundária, o espectador deve julgar ser a personagem, a fim de que esta beneficie, por projeção analógica, de todos os esquemas de inteligibilidade que ele traz dentro de si; mas também deve julgar não ser ela, de modo a que a ficção se possa estabelecer como tal.

O poder omnipercecionante atribuído por Metz ao espectador, equivalente ao do vigilante panótico foucauldiano, é questionado por Žižek, a partir do final da década de 1980, apresentando uma nova perspetiva sobre o olhar no cinema (baseado no *gaze* lacaniano) e sua relação com o desejo. Žižek, como sintetiza Todd McGowan (2007), defende que os espectadores vão ao cinema porque gostam de o fazer, criticando as teorias anteriores porque nenhuma delas considera o fenómeno do prazer como central no cinema ou, quando muito, apenas como mero produto secundário de um outro apelo:

os espetadores gostam do cinema porque espelha o seu funcionamento mental (Münsterberg), porque os transforma (Eisenstein), porque lhes apresenta a realidade (Bazin), ou porque lhes dá um ponto de identificação (teorias psicanalíticas dos anos de 1970 e 80). Nestas últimas questiona igualmente a abordagem voyeurista do olhar no cinema, um olhar que pode ver sem ser visto e, portanto, representando o poder máximo; na análise que faz a partir de uma cena do *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), identifica o olhar com o aumento do desejo do espetador e conseqüente perda de domínio. Como o próprio afirma “o cinema é a arte de despertar um desejo para depois brincar com ele, a arte de organizar os nossos desejos” (Žižek, 2006)⁶⁶.

“Para além do princípio do prazer”⁶⁷, situa-se a pulsão de morte, o medo e o horror. A par da herança do teatro, enquanto jogo que o homem faz com a perda e o medo das ameaças do mundo (Michael Goldmann, 1981), o cinema não só potencia o medo que certas imagens sempre provocaram, como acrescenta o medo do invisível que o fora de campo cria, e o sofrimento que a “visão bloqueada” inflige (enquanto na televisão podemos mudar de canal ou baixar o som, no cinema somos como que obrigados a manter os olhos fixos no ecrã) (Bonitzer, 1982). Schefer (1979) compara a sala de cinema a um matadouro: vamos ao cinema para experienciar simulações mais ou menos terríveis e não para sonhar. Numa perspetiva mais moderada, e sublinhando o caráter fictício do medo, Teresa Flores (2007) considera que os filmes processam o terror (o perigo generalizado) em medos localizáveis; o cinema funciona como o *bang-jumping*, a experiência da queda sem cair realmente. Em todo o caso, estaremos perante uma outra forma de satisfação do desejo, uma outra forma de prazer, como o prazer da purificação da alma inerente à catarse aristotélica (uma outra forma de processar o terror), com a qual iniciamos o ponto seguinte.

A concluir este, e em síntese, as abordagens inspiradas na psicanálise espelham a imagem de um homem regido pela lei do desejo inconsciente (uma *máquina energética*), um espetador em estado pré-hipnóide, e palco dos jogos de identificação-projeção, desdobramento-transformação, de ambivalências e conflitos entre o real e o imaginário, entre o eu e o seu duplo, entre o ser e o não ser.

⁶⁶ *Guia pervertido do cinema* (documentário dirigido por Sophie Fiennes e narrado por Žižek, 2006).

⁶⁷ Cita-se o título de uma das obras mais importantes de Freud, de 1920, na qual o pai da psicanálise introduz, depois da pulsão de vida (*eros*), a pulsão de morte (*thanatos*) no funcionamento do inconsciente.

6.5. ENTRE A CATARSE E A REFLEXÃO, UMA EXPERIÊNCIA LÚDICA

O conceito de catarse (*katharsis*) remonta à *Poética* de Aristóteles, onde é descrito como o efeito da tragédia, a representação de uma ação de caráter elevado que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a “purificação” dessas emoções.

Na década de 1920, o psicólogo russo Lev Vygotsky alarga o conceito de catarse à reação estética em geral. Criticando a teoria da empatia, por não fornecer critérios para distinguir a reação estética de qualquer outra percepção não relacionada com a arte, e por considerar que o efeito principal das obras de arte se baseia, mais do que em reações cinestésicas, em processos complexos como o pensamento, o sentimento e a imaginação, Vygotsky (1999, p. 272) defende que o processo subjacente à reação estética é a catarse; “a base da reação estética são as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda a realidade e força, mas encontram a sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte. Graças a esta descarga central, retém-se e recalca-se o aspeto motor externo da emoção, e começa a parecer-nos que experimentamos sentimentos ilusórios. É nessa unidade de sentimento e fantasia que se baseia qualquer arte. A sua peculiaridade imediata consiste em que, ao suscitar em nós emoções voltadas para sentidos opostos e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa. É nessa transformação das emoções, nessa autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas que consiste a catarse da reação estética”.

Enquanto o processo catártico teorizado por Vygotsky encontrou um paralelo na montagem Eisensteiniana a partir da interação de opostos contraditórios, o método catártico utilizado inicialmente por Freud foi sobretudo adotado pela cinematografia americana, nomeadamente entre as décadas de 1940 e 1960, observa Marc Vernet (1984): em filmes como *A casa encantada* e *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1945 e 1964), *Feras sangrentas* (Raoul Walsh, 1947), *O fosso das víboras* (Anatole Litvak, 1945) e *Bruscamente no Verão passado* (Joseph L. Mankiewicz, 1959), o herói tem um comportamento anormal ditado por algo que desconhece; depois de uma obscura luta interior, o herói acaba por recordar o esquecido, e é essa recordação, intensamente vivida, que o liberta das suas obsessões, ficando purgado, curado e sereno.

É igualmente a catarse freudiana que fundamenta as teorias cinematográficas de inspiração psicanalítica, constituindo o corolário do processo de identificação-projeção operado num estado de consciência pré-hipnótico. Contudo, de acordo com o psicoterapeuta e semiólogo Félix Guattari (1984), a natureza da terapia psicanalítica assente nestas técnicas e a experiência cinematográfica são diferentes. Ainda que o objetivo de ambas seja semelhante (ambas visam a realização do desejo, a modelação da libido), os processos são diferentes. Desde logo, porque a psicanálise é reservada a elites selecionadas enquanto o cinema se transformou numa gigantesca máquina de modelar a libido social, uma espécie de “divã dos pobres”, que visa a produção de um certo tipo de comportamento – a *performance* cinematográfica. Depois, porque o inconsciente não se manifesta da mesma forma: no cinema escapa parcialmente à ditadura do significante, não é redutível a um facto da língua, não respeita (como continua a fazê-lo a transferência psicanalítica) a dicotomia clássica da comunicação entre o locutor e o auditor. Finalmente, a linguagem (verbal) no cinema funciona de modo diferente do que no divã: ela não faz a lei, é apenas mais um entre outros meios, um instrumento dentro de uma orquestração semiótica complexa; no cinema não temos palavra, ele substitui-nos na fala, fornecendo-nos o discurso que a indústria cinematográfica pensa que gostamos de ouvir; como refere o neomarxista Mikel Dufrenne (1963), o cinema coloca à nossa disposição um inconsciente caseiro perfeitamente ideologizado.

O enfoque na dimensão inconsciente, emocional e passiva do espetador, por parte das teorias psicanalíticas, semiológicas e ideológicas (predominantes nas décadas de 1960 e de 1970, em especial no pensamento francófono), dá lugar à ideia do papel ativo e racional do espetador, por parte das teorias construtivistas (desenvolvidas com base na psicologia cognitiva, na filosofia analítica, na fenomenologia e nos estudos culturais, e representando o pensamento anglo-americano na teoria do cinema) a partir da década de 1980.

Questionando o carácter passivo da identificação inerente à catarse, na sua “estética da receção” da literatura, Hans Robert Jauss (1979, p. 50) defende a necessidade de estabelecer a comunicação entre o texto e leitor, “entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *receção* como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário,

implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade”⁶⁸.

A dimensão histórico-social da receção é igualmente enfatizada por um dos principais representantes da nova linha teórica do cinema, “a pós-teoria”, David Bordwell (1996): criticando a “grande teoria” estruturalista e pós-estruturalista, que designa por SLAB (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), por pretender tudo explicar e justificar, e pela utilização de conceitos abstratos (dispositivo, identificação, sutura, etc.) desnecessariamente generalizadores, assenta a sua abordagem analítica na particularidade do filme, e enquadra o filme na sua história e no relacionamento com o espetador, pressupondo que os significados são construídos e não encontrados.

Na mesma linha, Noël Carroll (1996) defende que as questões sobre a compreensão e receção do filme, podem ser respondidas em termos de hipóteses psicológicas racionais ou cognitivas e perceptuais, sem necessidade de recorrer à psicanálise. O título da obra *Theorizing the moving image* ilustra bem a abordagem proposta pelo autor: o uso do termo “teorização” em vez de “teoria” enfatiza que o estudo da obra é um processo e não um produto; a preferência pela “imagem em movimento” relativamente ao “filme” constitui uma crítica ao essencialismo do medium (o pressuposto de que há um único medium que determina a natureza de uma forma de arte), e o alargamento dos estudos de cinema a coisas feitas em vídeo, TV, imagens geradas por computador, etc..

Integrando as abordagens psicológica e culturalista, Per Persson (2003) evidencia como os espetadores percebem, pensam, aplicam conhecimentos, fazem inferências, utilizam pressupostos, expectativas e preconceitos, quando vêem e constroem o significado do filme. Dentre os vários *esquemas mentais*⁶⁹ construídos pela psicologia social cognitivista, o autor analisa a *atribuição mental* (forma como as pessoas explicam o seu comportamento e o dos outros) relativamente às personagens; outros, como os *esquemas de acontecimentos* – os *cenários* (sequências de acontecimentos que ocorrem frequente e regularmente numa determinada cultura) e os *guiões* ou *scripts*

⁶⁸ O papel do espetador fora já destacado na década de 1960 ao nível das teorias literárias e artísticas (nomeadamente a “Obra aberta” de Humberto Eco, de 1962), que defendiam o carácter aberto da obra, porque sujeita a várias interpretações, e a consequente necessidade de um leitor ativo que a complete e lhe dê existência.

⁶⁹ O esquema mental “refere-se a unidades estruturadas de conhecimentos que reúnem conceitos, categorias e relações entre eles em conjuntos de blocos de conhecimento baseados na experiência social” (D. Páez, J. Marques e P. Insúa, 1997, p. 156).

(interações típicas ou adequadas, associadas a cada cenário) – e as *representações sociais* (“o interface de duas realidades: a realidade psíquica, na conexão que tem com o reino da imaginação e dos sentimentos, e a realidade externa, situada na coletividade e sujeita às regras do grupo”, Serge Moscovici, 1988, p. 220) perspectivam-se como heurísticos constructos na compreensão do programa do filme, das estruturas de relações e respetivo contexto.

Numa perspetiva estritamente psicológica, importa recuar às origens: o papel ativo do espetador fora já evidenciado em 1916 por Hugo Münsterberg (2002) no clássico *The photoplay: a psychological study*. Ao contrário da atenção que é dirigida sobretudo pela câmara (nomeadamente através do *close-up*), a perceção do espaço e do movimento está dependente de mecanismos mentais (pondo em causa a tese da retenção retiniana na explicação da perceção do movimento). Por outro lado, as próprias técnicas cinematográficas objetivam vários atos mentais: o *close-up*, o *flashback*, o *flashforward* e a *dream-sequence* objetivam o funcionamento da atenção, da memória, da imaginação, e das emoções, respetivamente.

Enfatizando igualmente o papel organizador (na esteira da teoria gestaltista) e criador da perceção, Arnheim (1997) vai mais longe e questiona a tendência para descrever a experiência estética em termos de emoção (nomeadamente o prazer) e sentimento (o sentir como perceção e juízo inconsciente), separando a emoção e o sentimento da cognição e da motivação. Defendendo que todo o estado mental tem dimensões cognitivas, motivacionais e emocionais e que não pode ser adequadamente definido por qualquer das três isoladamente, Arnheim descreve a experiência estética em termos da “dinâmica percetual” – tensão dirigida, uma propriedade inerente ao objeto artístico, derivando da coexistência de forças opostas, e a contraparte psicológica dos processos fisiológicos que resulta na organização dos estímulos percetivos. A experiência estética pode envolver três estados diferentes ou três graus de um único estado: num primeiro nível, a experiência artística coincide com a perceção dinâmica; num segundo nível, os traços dinâmicos dotam de vida não só os percetos do objeto artístico mas também as sensações recebidas dentro do corpo, sobretudo as indicações cinestésicas dos esforços e tensões musculares; alcança-se um terceiro nível quando a dinâmica do objeto artístico submerge o próprio eu do espetador, e os sentimentos das personagens o invadem e contagiam. Talvez tão importante como a discutir a ordem da sequência seja

ter em conta a relação entre a natureza do filme e a importância de cada nível; assim, podemos considerar que o nível afetivo é dominante no filme com uma natureza épica, enquanto o nível cognitivo está mais presente no filme de natureza ética.

Deleuze (2006) observa uma mudança ao nível do cinema intelectual (do clássico eisensteiniano para o moderno), como consequência da mudança da nossa concepção do cérebro e da nossa relação com o cérebro. A concepção clássica estrutura-se em dois eixos: integração/diferenciação, e associação por contiguidade ou similitude; é uma concepção subjacente à teoria gestaltista (princípio do agrupamento-separação) e mantida pela linguística, ora do ponto de vista do sintagma e paradigma, ora do ponto de vista da metáfora e da metonímia, respetivamente. A nova concepção do cérebro encara-o como um espaço topológico, probabilístico e irracional, um sistema acentrado: a interioridade do pensamento dá lugar a uma força de fora que se cava e atrai o dentro, a associação de imagens dá lugar a cortes que tomam um valor absoluto. São estes dois aspetos que definem o novo cinema intelectual, nomeadamente a obra dos franceses André Téchiné e Benoît Jacquot.

Estamos pois perante uma imagem do ser humano como um ser pensante, um cientista que constrói teorias sobre a realidade, uma *máquina computadorizada*. Se na metáfora da máquina reativa, o corpo do espectador simula as emoções dos protagonistas, aqui o espectador constrói uma narrativa interna através da comparação da informação fílmica com a emoção memorizada e os esquemas mentais da situação. Tal construção é estimulada pelos enredos bifurcados, pelos finais alternativos, incrementando a delegação da autoridade interpretativa ao espectador.

As mais recentes abordagens da relação filme-espetador situam-na no quadro de uma experiência lúdica. Contudo, a perspectiva não é nova: em primeiro lugar, importa lembrar que foi como espetáculo e divertimento que o cinema surgiu, muito antes de aceder ao estatuto artístico; em segundo lugar, como vimos, um dos códigos que modula o desenvolvimento do filme de ficção, a *frase hermenêutica* – sequência de etapas que nos leva da apresentação do enigma até à sua resolução, através de falsas pistas, logros, suspensões, revelações, rodeios e omissões – constitui um verdadeiro jogo; por último, já as teorias de inspiração psicanalítica subentendiam um jogo entre identificação e a projeção, um jogo de ambivalências e conflitos; especificamente ao nível do processo de identificação já Metz advogava um jogo dialético entre julgar ser a

personagem e não julgar ser ela. O filósofo Ian Jarvie (1987) continua a mesma ideia: questionando a identificação completa e contínua do espectador, propõe antes um jogo constante, inerente ao médium, entre o estar dentro e saber que se está fora, entre aparência e realidade. Žižek (2006) apelida-o de jogo paradoxal: não acreditar totalmente na ficção, mas deixar que ela nos afete.

Trata-se pois de uma espécie do jogo do “faz de conta” no qual mergulhamos e do qual, por qualquer motivo, saímos (“agora não vale!”, como dizem as crianças), de um processo dialético entre a imersão e o distanciamento. Se a imersão é favorecida pelo efeito do real, pelo mascaramento das marcas de enunciação, pela sutura, por sua vez o distanciamento, observa Robert Stam (1985), é estimulado pela tradição reflexiva do cinema, ao colocar em evidência as construções ficcionais através de interrupções, fraturas ou descontinuidades, como quando os protagonistas saem da personagem para se dirigirem ao espectador, ou a câmara recua para mostrar um microfone em frente da cara de um ator. Na linha do político teatro épico de Brecht, da sua recusa à hipnose e à catarse por impedir uma atitude crítica do espectador, realizadores como Hitchcock, Fellini, Godard, Woody Allen, JCM, desconstroem os processos culturais e estilísticos baseados na ilusão realista, procurando evitar qualquer adesão do espectador fundada na emoção e na identificação e suscitar a reflexão intelectual.

É certamente um jogo de união num tempo e num espaço míticos, um momento em que se unem dois psiquismos, o incorporado na película e o do espectador (Morin, 2011), em que se fundem vários horizontes e o sentido se torna evento (Ricoeur, 1995), um espaço de encontro entre o espectador e o herói (como é imaginado no *Rosa púrpura do Cairo*, de W. Allen, 1985), um tempo de união pontiana entre a mente e o corpo e o mundo. Tal relação transforma o espectador num segundo realizador, abandonando o papel passivo e adotando um papel ativo, enfim emergindo como um “espetador”; do ponto de vista epistemológico, tal fusão derruba não só a dicotomia real-imaginário, como a tricotomia espectador-filme-real.

CONCLUSÃO

Para concluir esta análise da relação entre o cinema e o imaginário, devemos sublinhar duas ideias principais.

Em primeiro lugar, o cinema emerge como espaço privilegiado, como metáfora maior do imaginário, ao integrar imagens das mais diversas artes: da pintura herda o enquadramento, o plano, o ângulo de filmagem e a cor; da fotografia recebe a luz, o encanto do duplo e a fotogenia; inversamente, o cinema liberta a pintura e a fotografia da preocupação realista e condu-las à procura do movimento e da montagem; adotando a noção do espaço da arquitetura, o cinema devolve-lhe a ideia do movimento e do enquadramento; à música foi buscar o banho afetivo, o ritmo e o tempo, atribuindo-lhe novas funções e ampliando os seus significados; do teatro herda a interpretação, os figurinos e os cenários, oferecendo-lhe um novo elemento expressivo, as imagens em movimento; da literatura recebe a narração, recria a escrita literária ao adaptar obras, e influencia a própria estética literária. A poção mágica da alquimia operada pelo cinema assenta no movimento e na reinvenção das imagens herdadas, criando assim uma nova linguagem; no Quadro 2 apresenta-se uma síntese dos principais elementos de significação da linguagem cinematográfica, os quais orientarão, em articulação com a metodologia durandiana, a nossa leitura dos filmes de JCM (mais do que uma grelha de leitura, visa unicamente guiar a nossa atenção na diversidade de elementos sígnicos e códigos cinematográficos).

Em segundo lugar, é nas inter-relações entre as imagens cinematográficas e a imaginação do espetador que o imaginário encontra um espaço amplificador e instaurador de uma presença. A união da película com o espetador é, desde logo, estimulada pelo dispositivo cinematográfico: assim a par da magia da imagem em movimento, o escuro da sala, que dissolve as resistências diurnas, e o relaxamento da postura, que favorece o devaneio e a sugestão, fazem da ida ao cinema uma experiência que se situa entre a percepção real, o devaneio e o sonho. Na aliança com o filme o espetador entrega-se de modo total: apesar de imobilizado, simula o movimento e as emoções das personagens e da música, acompanha a projeção do filme com a projeção de si próprio e a identificação com as mais diversas personagens, vive sentimentos opostos e como tal favorecedores de catárticas libertações, reflete criticamente sobre o

filme e a experiência fílmica. Trata-se pois de uma relação ambivalente, opondo o estar dentro ao saber que se está fora, a compreensão à explicação, a imersão ao distanciamento, com uma natureza dilemática. Assim, em sincronia com o relato do filme, a suspensão do tempo profano, o habitar de um espaço sagrado, e a ambivalência relacional, fazem da experiência cinematográfica um ritual, uma experiência de natureza mítica.

Quadro 2. ELEMENTOS DE SIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM CINEMATOGRÁFICA

| IMAGEM CINEMATOGRÁFICA | | SIGNIFICAÇÃO/SIMBOLOGIA | |
|-------------------------|--|---|---|
| ENQUADRAMENTO | Ângulo de filmagem: picado-contrapicado | Esmagador-exaltante | |
| | Centramento- descentramento | Equilíbrio-tensão | |
| | Ponto de vista | Autor (câmara), narrador, personagem | |
| PLANO | Plano de conjunto | Tonalidade psicológica negativa ou dominante dramática exaltante, lírica e épica | |
| | Grande plano do rosto humano | Intimidade da alma humana | |
| LUZ | Luz-escuridão | Conflito energia-depressão, bem-mal, virtude e pecado | |
| | Focalizada <i>versus</i> dispersa | Forte contraste <i>versus</i> suavidade e planura | |
| | Frontal, lateral e contraluz | Plano, volume e silhueta | |
| | Alta <i>versus</i> baixa | Realismo <i>versus</i> fantástico | |
| COR | | Aproximação-afastamento Estimulante-relaxante Calor-frio Simbologia psicológica (ponto de vista da personagem) e crítica (ponto de vista do autor) | |
| MOVIMENTO DA CÂMARA | Movimento <i>versus</i> estaticidade | | Cinestesia, ubiquidade <i>versus</i> sentimento de plateia de teatro |
| | Panorâmica | | Descritiva, expressiva e dramática |
| | <i>Travelling</i> | Lateral | Descritiva |
| | | Para trás | Conclusão; impressão de solidão ou morte |
| | | Para a frente | Introdução; realce de elemento; passagem para a interioridade da personagem |
| VELOCIDADE DO MOVIMENTO | Ralenti | Harmonia, suavidade do movimento Debilidade do esforço da personagem Prolongamento de uma ação (fora do tempo, épica ou lírica) | |
| | Aceleração | Efeito cómico Condensação do tempo | |
| | Paragem | Prolongamento e intensificação da duração Envolvimento com uma aura afetiva e temporal | |

| | | | |
|-----------------------------------|---|--------------|--|
| SOM | Palavras e ruídos | | Referencial/realismo <i>versus</i> irrealismo |
| | Música | | Rítmica (e cinestesia), dramática e narrativa Música paráfrase <i>versus</i> música ambiente |
| | Silêncio | | Sintática, naturalista e dramática (angústia, solidão, morte) |
| MONTAGEM | | Rítmica | Rápida: alegria, cólera, violência, terror, etc. Lenta: aborrecimento, desorientação, desespero, etc. Plano anormalmente longo: emoção |
| | | Ideológica | Aproximação simbólica por paralelismo |
| | | Narrativa | Plano ou sequência intercalada exprimindo sonho ou devaneio, alucinação, futuro imaginado, recordação |
| ESTRUTURA NARRATIVA | Simples | Linear | Diacronicidade |
| | | Binária | Cruzamento de ações, sincronicidade |
| | | Circular | Natureza insolúvel do conflito |
| | Complexa | Inserção | Simultaneidade de acontecimentos sem qualquer relação de causalidade |
| | | Fragmentária | Fragmentos da realidade |
| | | Polifónica | Clima social de uma determinada época |
| INTRIGA (<i>topoi</i> da fábula) | | | Luta entre o bem e o mal Viagem e fuga Educação sentimental Investigação |
| PERSONAGENS | Identificação <i>versus</i> distanciamento ator-papel | | Identificação <i>versus</i> distanciamento do espectador |
| | Apolíneo-dionisíaco | | Princípio de realidade <i>versus</i> princípio de prazer |
| | Situações actanciais | | Natureza das relações entre os papéis |
| | Figurinos | | Realistas, simbólicos |
| DÉCORS | | | Dramatização Elaboração do mundo diegético Antropomorfização de objetos |

Terceira Parte

IMAGINÁRIO NO CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

INTRODUÇÃO

Na sequência das duas primeiras, esta terceira e última parte constitui uma aplicação das teorias do imaginário e das teorias do cinema ao estudo da obra cinematográfica de JCM. Na introdução começamos por definir os pressupostos epistemológicos de que partimos e das conseqüentes opções metodológicas tomadas, depois damos conta do processo de aproximação à obra cesariana⁷⁰ e, por fim, traçamos a estrutura de apresentação dos resultados.

i. Pressupostos epistemológicos e orientações metodológicas

Partindo da articulação da linguagem cinematográfica com a mitocrítica durandiana, as orientações metodológicas adotadas para o estudo da obra cinematográfica de JCM decorrem de seis pressupostos epistemológicos fundamentais:

- 1º A obra de arte é simultaneamente particular e geral, singular e nó da rede simbólica, o que requer uma interpretação que assente na conjugação entre a compreensão e a explicação. Tal implica adoção de um modelo flexível, que não impõe qualquer ordem prévia, mas que apenas articula um sentido inicial e a imprevisibilidade do percurso que a obra propõe, uma direção de partida e a dinâmica das tensões estruturais do terreno.

⁷⁰ Referimo-nos à obra de JCM como cesariana e não monteiriana, utilizando o apelido César e não Monteiro, por três motivos: em primeiro lugar, porque “Monteiro” não parece ser um apelido muito amado por JCM (o primeiro filme é assinado sem o mesmo, e substituído por Santos - João César Santos); depois, porque também os companheiros do ofício e os amigos o tratam por João César ou apenas César; e em terceiro lugar, porque o feminino de cesariano (cesariana) lhe conota o sentido da maiêutica socrática (a arte de parturejar a verdade), sugerindo assim o parturejar do real que a obra de JCM opera.

- 2º Porque a obra de arte é ao mesmo tempo arqueológica e escatológica, impõe-se uma orientação voltada tanto para o passado, semiológica, como, e sobretudo, para os fins últimos, simbólica e amplificadora.
- 3º Porque a mitocrítica é mais produtiva quando o seu terreno é vasto, pela maior presença de pontos de referência, elegemos como objeto de estudo toda a obra cinematográfica de JCM. Dado considerarmos a sua vida e a sua obra, cinematográfica e escrita, como um todo indissociável, analisamos também a sua biografia e alguma da muita bibliografia, incluindo entrevistas dadas. Porque a obra se relaciona também com o ambiente histórico, damos ainda atenção ao momento sociopolítico e cultural do Portugal contemporâneo. Será pois no espaço de interseção da obra com o autor e o ambiente cultural, ou, dito de outro modo, na zona de confluência do regime da imagem com o estilo e a temática, que situamos a nossa pesquisa; esperamos assim dar conta da ampla manifestação das redundâncias temáticas e dramáticas, e articulá-la com o regime imaginário da cultura portuguesa do último meio século.
- 4º A interpretação da obra de arte estimula a simbiose entre o sujeito e o objeto, produz a fusão dos horizontes, não só da obra e do intérprete, do criador e do espectador, mas também de outros leitores; como tal, faz-se o confronto da leitura pessoal tanto com a do criador como com a de outros leitores, multiplicando assim as perspetivas e ampliando os horizontes.
- 5º A consciência das limitações das palavras no estudo das imagens visuais, leva-nos a recorrer à inserção de alguns fotogramas dos filmes analisados, para uma abordagem mais clara e ampla.
- 6º A consciência da incompletude do conhecimento e do risco inerente à interpretação, que é apenas uma entre muitas outras, impõe-nos a humildade científica, desafia-nos a correr riscos, e convida-nos a fazer da leitura da obra uma leitura feliz.

ii. Aproximação à obra

A aproximação à obra cinematográfica de JCM começou há vinte e seis anos, com o visionamento do filme *Recordações da casa amarela*, na saudosa e sugestiva sala de

cinema do Porto, o Lumière; decorria o ano de 1989, numa altura em que jamais imaginaria vir a fazer uma tese de doutoramento sobre toda a sua obra.

Passaram vários anos até ter tomado contacto com outros filmes seus, a maioria deles arredados da exibição comercial no Porto, e só quando decidi, há uma meia dúzia de anos, utilizá-los como objeto de estudo, os vi e revi de uma ponta a outra, em computador com um monitor HP 2009v e colunas stereo.

O primeiro visionamento integral – facilitado pela edição integral da sua obra, pela Madragoa Filmes em 2003 – foi feito de modo o mais possível desarmado, sem qualquer registo sistemático.

Perante o compromisso de fazer uma comunicação sobre os discursos em torno da obra de JCM, seguiu-se uma pesquisa bibliográfica alusiva, incluindo a do próprio realizador, entremeada com o visionamento de excertos analisados ou aludidos pelos vários textos consultados.

O segundo visionamento integral foi realizado já de um modo mais orientado, quer pelos elementos da linguagem cinematográfica quer pelo modelo do imaginário durandiano, procedendo ao registo sistemático dos aspetos considerados relevantes, voltando atrás as vezes necessárias para uma compreensão e/ou registo tão completo quanto possível.

Ao longo da redação da tese e no confronto com os diferentes pontos de vista, novos visionamentos foram naturalmente requeridos, criando-se progressivamente uma espécie de fusão entre o meu imaginário, o imaginário doutros leitores e o imaginário dos filmes.

iii. Estrutura do relato

Tendo dado conta da diacronicidade da pesquisa, apresenta-se agora a estrutura adotada para a apresentação dos resultados, a qual segue cinco etapas principais:

- 1ª Análise da biografia de JCM por forma a vislumbrar o contexto pessoal e social da emergência dos vários filmes, fazendo uma breve apresentação de cada um deles.

- 2ª Análise da poética do cinema cesariano, ou seja, a natureza do processo criativo, o estilo da obra, a ética subjacente, as influências estéticas, etc..
- 3ª Levantamento dos mitemas patentes ou latentes na obra, isto é, identificação dos elementos redundantes: temas, motivos, emblemas, situações dramáticas, e décors.
- 4ª Qualificação dos mitemas identificados e análise do regime da imagem, com base na taxinomia de Durand e nas teorias da imaginação simbólica.
- 5ª Apuramento dos mitos diretores do imaginário cesariano e procura de correlações com outros mitos e com as mudanças sociais e culturais do último meio século português, avaliando assim a sua distância do real e o seu poder visionário.

Capítulo VII

VIDA E OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Neste capítulo começamos por analisar a biografia e a obra de JCM, a interligação entre a vida do nosso realizador e o contexto sociocultural inerente à emergência dos vários filmes, fazendo uma breve apresentação de cada um deles⁷¹. Em seguida fazemos uma análise genérica da obra cesariana, procurando a poética que habita os seus filmes, o seu processo criativo, a estética que os caracteriza e a ética que os enforma.

7.1. A FUSÃO ENTRE A VIDA E A OBRA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

A vida e a obra de JCM emaranham-se de tal modo que analisar a sua vida é analisar os seus filmes, e entrar nos seus filmes é mergulhar no mais profundo da sua existência; o próprio cineasta confessa: “quando termino um filme, no final o que emerge do puro fundo dos cristais, é a minha própria vida”⁷². Para além e a par da obra cinematográfica, o nosso cineasta produziu uma grande obra escrita, desde a poesia, à crítica cinematográfica, passando pelos guiões de filmes realizados e outros que não chegaram a ver a luz do dia⁷³. Assim, apesar da ênfase colocada nos filmes daremos também atenção à sua escrita mais diretamente ligada àqueles.

i. Da Figueira da Foz para Lisboa

Com 34 anos, corria o ano de 1973, JCM escreve uma autobiografia, que designa por *A Minha Certidão* – publicando-a na revista *& etc* e no ano seguinte no livro *Morituri Te Salutant* – e na qual começa por referir: “nasci aos 2 de fevereiro de 1939, na

⁷¹ A ficha técnica de cada filme é apresentada em anexo.

⁷² Palavras de JCM registadas no Catálogo da segunda edição do *Festfigueira* (Festival internacional de cinema da Figueira da Foz) de 1981.

⁷³ A sua imensa bibliografia foi reunida sob a coordenação de Vítor Tavares Silva, e está a ser publicada em cinco volumes, com a chancela da editora Letra Livre, dos quais o primeiro já chegou aos escaparates, com o título *João César Monteiro, Obra Escrita 1*.

Figueira da Foz. Tive infância caprichosa e bem nutrida, no seio de uma família fortemente dominada pelo espírito, chamemos-lhe assim, da 1ª República. Escusado será dizer que abundavam os dichotes anticlericais, muito embora o meu pai desejasse que eu viesse a seguir a carreira eclesiástica. Em suma: não se percebia nada.” (JCM, 1974, p. 47). Sobre a sua infância, recorda em 1997, numa entrevista a Anabela Ribeiro⁷⁴, que a sua reputação não era boa; “diziam que tinha comprimidos atómicos dentro do corpo, que era muito endiabrado. E dizia-se pior ainda: que eu era o terror da cidade. Fazia, em suma, as piores patifarias, coisas mesmo atroz. Uma vez pus uma cana na porta de saída do autocarro para as peixeiras caírem. Outra coisa que também me agradava era apalpar mamas, sobretudo a criadas. E por isso fui punido com um bofetão. Tinha sete, oito, nove anos.”

Filho único de pai jornalista, dono de um jornal de oposição ao regime chamado *A voz da justiça*, e amante apaixonado pela literatura de Camilo Castelo Branco e pelo charme feminino das andaluzas, e de mãe analfabeta e proveniente da classe baixa, é na companhia desta que se inicia precocemente no mundo do cinema, nas salas da terra natal, onde os menores não podiam entrar sozinhos. Esta dupla origem influenciou, considera Glòria Corretger (s.d.), a natureza da personagem João de Deus, que flutua entre a riqueza própria de um aristocrata e a pobreza extrema de um vagabundo.

Tinha 15 anos quando a família Monteiro se fixa em Lisboa para, escreve JCM (1974, p. 47), “poder prosseguir a minha medíocre odisseia liceal. Instalado no colégio do dr. Mário Soares, acabei por ser expulso ao contrair perigosíssima doença venérea. (...) Tendo finalmente conseguido dissipar toda a fortuna na satisfação de brutais apetites, o meu garboso pai veio a falecer [dois anos mais tarde] vitimado por cruel ataque cardíaco, deixando-me, perplexo e sem um chavo, a coçar a cabeça. Era chegada a hora de dar o corpo ao manifesto (...). Filho que era de meu pai, atravessei muitos e variados empregos, mas em breve me apercebi que já não podia olhar o mundo da mesma maneira.” As dificuldades económicas obrigam JCM e a mãe a abandonar a casa, passando a viver em quartos de pensão; a mãe arranja emprego como empregada doméstica, enquanto JCM prefere uma vida boémia, frequentar cafés e cineclubes, ouvir música clássica e escrever poesia. Aos vinte anos edita, por sua conta, um livro

⁷⁴ *O que é que gosta de fazer? Nada. A sério.* Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a João César Monteiro, in Suplemento DNa do Diário de Notícias, 26 de julho de 1997.

de poemas – *Corpo submerso* – que pouco depois tentou, em vão, retirar de circulação por considerá-lo muito mau.

Farto da dureza da vida e da repressão da ditadura salazarista, liberto da tropa por 400 gramas a menos que o peso exigido, em 1960 viaja até Paris, onde frequenta a Cinemateca e, entre muitos outros, assiste ao marcante filme *O Couraçado PotemKin*, de S. Eisenstein (1925), que estava proibido em Portugal. Contudo, a aventura parisiense não dura muitos meses: sem sítio para dormir, sem dinheiro para comer, vê-se obrigado a pedir ajuda à embaixada portuguesa, e é repatriado.

ii. Da cinefilia à escrita sobre cinema

De regresso a Lisboa, a sua ligação com o cinema torna-se mais prática, como relata: “encontrei o sr. Seixas Santos, que teve a bondade de me ensinar um pouco do muito que sabe de cinema. (...) No ano seguinte, trabalhei como assistente de realização do sr. Perdigão Queiroga e admito que poderia ter aprendido mais qualquer coisinha se não tivesse sido tão presunçoso” (JCM, 1974, p. 48). Para além de assistente de realização do filme de Queiroga – *O milionário* (1962) – é nele que JCM aparece pela primeira vez em frente às câmaras. Simultaneamente começa uma intensa atividade como crítico de cinema⁷⁵, aliada ao consumo compulsivo de filmes, numa média de três a quatro por dia.

Tanto envolvimento com o cinema certamente contribuiu para, em 1963, conseguir uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para frequentar a London School of Film Technique. Contudo, a escola não era o que procurava, tinha uma filosofia demasiado tecnicista para o seu gosto, decidindo abandoná-la quando um professor se refere negativamente ao filme *Contos da lua vaga* (1953) de Kenji Mizoguchi. Aproveita então o dinheiro da bolsa para visitar a Cinemateca Francesa e, no regresso a Londres, para gozar a cidade e as doces amizades, e visitar com frequência a National Gallery, onde admirava especialmente a *Batalha de San Romano* (1438-1440), de Paolo Ucello, a qual virá a ser refletida no filme *Silvestre*.

⁷⁵ A sua estreia como tal é feita anteriormente, com o artigo “Lembrança de Gerard Philipe”, publicado na *Imagem. Revista de Divulgação Cinematográfica*, 33 (2ª série, abril de 1960).

De novo em Lisboa, o nosso cinéfilo e crítico trava amizade com os realizadores Paulo Rocha e Fernando Lopes, intensifica a sua atividade de crítico cinematográfico – escrevendo em revistas especializadas, como o *Tempo e o Modo* (1965-1969), e em jornais como o *Diário de Lisboa* (1969-1972), e fazendo resenhas dos filmes distribuídos pela Castello Lopes Filmes (1966-1967) – e realiza, com desagrado, alguns filmes publicitários.

O ano de 1968 marca o início da atividade de JCM como realizador de cinema. A fusão entre a vida de JCM e o cinema, torna-se a partir de agora um crescendo que chega à “confusão” entre a vida e a obra; deste modo, os próximos títulos derivam das várias formas e metamorfoses da filmografia cesariana.

iii. Os primeiros filmes: a experimentação revolucionária

Recomendado por Seixas Santos e António Pedro Vasconcelos ao produtor Ricardo Malheiro, JCM dirige a sua primeira curta-metragem – *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) – filmada durante umas férias estivais na costa algarvia de Sophia com a família, e que dedica a Carl Th. Dreyer. A protagonista é-nos apresentada na sua dupla faceta de mãe, disfrutando a praia com os filhos, e de poetisa, com a inserção de dois poemas, *Esta gente* e *Inscrição*, e um conto, *A menina do mar*. Sobre esta primeira experiência, numa autoentrevista em 1969, JCM (1974, p. 115) confessa-se satisfeito, muito embora tivesse preferido fazer um filme sobre Camilo Castelo Branco, e ao mesmo tempo consciente de “que a poesia não é filmável, e não adianta persegui-la. (...) O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, malgré-lui.”

Para além das ante-estreias do seu primeiro filme, o ano de 1969 fica também marcado pelo conhecimento, num ciclo dedicado a Murnau na Cinemateca de Lisboa, de Margarida Gil – que estudava a língua e a literatura alemãs e lhe deu a conhecer o poeta lírico romântico, Hölderlin – com a qual casa posteriormente e tem o seu único filho, tornando-se sua cúmplice e colaboradora em vários filmes. No mesmo ano retoma a rodagem, interrompida em 1965, da média-metragem *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço. Um provérbio cinematográfico* (1970), graças ao subsídio de 180 contos da Fundação Calouste Gulbenkian. Partindo de uma ideia de ilustrar provérbios portugueses, o filme é construído em torno da personagem de Lívio

(representada pelo estreante, na sétima arte, Luís Miguel Cintra, o qual reaparecerá noutros filmes de JCM) que procura resolver as dificuldades financeiras para fazer face às despesas de um encontro amoroso com Mónica, encontro que acaba por ser asfixiado pela falta de sentido e o mal-estar crescente entre ambos. A presença de gestos obscenos, associações pouco lisonjeiras com figuras do poder, e frases como “este país é um poço onde se cai, um cú de onde se não sai”, motivaram a imposição de vários cortes por parte da Comissão de Censura, ao que o nosso cineasta reagiu com a oposição à sua estreia comercial, que nunca chegou a verificar-se.

Antes de concluir a rodagem deste filme, e após uma viagem a Roma, o nosso cineasta é internado num hospital psiquiátrico, tendo sido submetido a um tratamento com eletrochoques; o transtorno seria, segundo o cineasta Paulo Rocha (2004), o sintoma de um desgosto amoroso; mas para o amigo e editor Vítor Silva Tavares (2004), seria o símbolo do choque entre a sua lucidez e uma sociedade condenada ao ofuscamento, uma explicação próxima do pensamento de Almada Negreiros (1972, p. 14), que escreve: “se a arte é efetivamente um esforço de adaptação que o indivíduo faz ao meio onde pretende viver, e se este esforço é derivado portanto de uma inadaptação, não quer dizer que esta seja proveniente de uma deficiência física ou moral do indivíduo, mas sim da deficiência social ou coletiva em redor de si”. Seja como for, nem a “doença” nem a cura lhe roubaram o sentido de humor: quando saiu, passados alguns meses, declara que a partir daí seria um louco certificado. A psicóloga clínica Joana Amaral Dias (2010) retrata-o como um excêntrico, tanto na vida como na obra, diagnosticando-lhe uma perturbação em estado-limite da personalidade.

O novo projeto nasce com o nome *A sagrada família*; contudo, as inimizades com alguns dos diretores do recém-criado Centro Português de Cinema, valeram-lhe uma redução tão grande do financiamento que não lhe deu para desenvolver a maior parte das ideias que tinha para o filme, pelo que o designou *Fragments de um filme-esmola* (1972). Do projeto inicial, refere o cinéfilo e escritor João Bénard da Costa (2010), só ficaram praticamente as cenas da família – a mulher trabalha como superintendente numa fábrica de guarda-chuvas, o marido vive literalmente na cama e a filha, por vontade do pai, filma em 8 mm este quotidiano, num projeto que consome os ganhos da mãe – para além das citações de Ésquilo, Francis Ponge, James Joyce e André Breton.

É após mais esta conturbada experiência que o nosso cineasta escreve a já referida autobiografia, que termina revelando não só o seu estado de espírito da altura como a sua eterna posição ética perante o cinema e a vida: “resta-me reconhecer a solidão moral de uma prática cinematográfica cavada na dupla recusa de ser uma espécie de carro de aluguer da classe exploradora e, o que é mais grave, de trocar essa profunda exigência por toda e qualquer forma de demagogia neo-fadista que transporte e venda a miserável ilusão de servir, por abusiva procuração, interesses que não são os seus” (JCM, 1974, p. 52). A dificuldade em obter apoios para filmar, é compensada pelo incremento da escrita e da crítica ao longo de 1973. Com efeito, começa a colaborar com a revista *& etc*, dirigida pelo amigo Vitor Silva Tavares e que lhe publica no ano seguinte o *Morituri te salutant*, e entra para redação da revista *Cinéfilo*, a qual lhe proporcionou entrevistar realizadores como Roberto Rossellini, Werner Herzog e Glauber Rocha.

Sobre este desdobramento entre a escrita e o cinema, mais tarde, no início dos anos de 1990, confessa: “nessa altura [em 1974], quase toda a gente me dizia que os filmes que eu fazia eram uma merda, que não tinha talento nenhum e sobretudo (e isso é que eu não suportava) que o que eu devia fazer era escrever porque para escrever tinha imenso jeito. Argumentava, ainda que debilmente, que não me importava nada de fazer merdas, desde que fossem minhas, que me estava nas tintas para o talento, e não sei que mais. Mas, para ser franco, comecei a ter ciúmes do escriba Monteiro. Foi então que decidi matá-lo, para que o rebento pudesse filmar livremente” JCM (2005, pp 25-26). Tal decisão não foi tão forte como o impulso literário do nosso poeta, que haveria de, entre muitos outros escritos, publicar mais dois livros; contudo, uma nova fase cinematográfica estava prestes a começar, após mais um filme experimental.

Um ano após a Revolução dos Cravos, a RTP encomenda-lhe uma reportagem jornalística sobre a chegada da frota da NATO ao porto de Lisboa, refere o próprio em entrevista a Jean Gili (AAVV, 2005); interessando-lhe sobretudo o aspeto humano da tripulação, é surpreendido com o acolhimento glacial por parte dos marinheiros, que tinham instruções para se absterem de falar à RTP, devido aos rumores de que estava nas mãos dos comunistas. Então, JCM aproveita para filmar uma manifestação da extrema-esquerda a protestar contra a presença da armada norte-americana da NATO, e imagina o que se teria passado caso tivesse havido uma invasão (invasão que ilustra

com imagens do *Nosferatu* (1922) de Murnau), questiona-se como poderíamos resistir a uma ofensiva imperialista perante a falta de meios militares; a cultura portuguesa é a única espada encontrada; o que fazer com ela é a questão que o próprio título do filme encerra, *Que farei eu com esta espada?* (1975).

Durante a rodagem deste filme faz uma viagem a Trás-os-Montes e fica de tal modo fascinado pela forma de vida dos camponeses e pela pureza das aldeias ainda sem televisão, que decide fazer um filme em torno da tradição rural. Assim, depois de quatro revolucionários filmes experimentais, a preto e branco, o nosso cineasta começa uma nova fase cinematográfica.

iv. À procura das essências no Portugal rural e nos contos tradicionais

O intuito de desvelar a cultura portuguesa leva JCM à procura das raízes no interior rural⁷⁶ e nos contos tradicionais portugueses⁷⁷, partindo do pressuposto que o essencial coincide com o arcaico. É assim que germinam os filmes *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981), e as três curtas-metragens *A mãe*, *Os dois soldados*, e *O amor das três romãs* (1979).

O primeiro filme (*Veredas*, 1977) parte de lendas e mitos populares portugueses, nomeadamente a *História de Branca-Flor*, e leva-nos numa viagem, protagonizada por um homem e uma mulher (e no qual JCM tem aparições pontuais como frade e como guarda), do nordeste trasmontano até ao litoral, atravessando o Minho e com uma incursão no Alentejo.

Entre 1978 e 1979, JCM realiza três curtas-metragens para a série televisiva *Contos Tradicionais Portugueses*, da RTP 2: *A mãe* (1979), centrada no conto *O rico e o pobre*, uma relação entre dois irmãos triangulada pela mãe, é rodada no concelho de Valpaços e protagonizada por atores amadores da região; *Os dois soldados* (1979), conta a história de dois soldados na viagem de regresso a casa, mais uma vez no cenário rural de Trás-os-Montes; por sua vez, *O amor das três romãs* (1979) relata a

⁷⁶ Este mergulho no Portugal profundo segue não só outras incursões cinematográficas na ruralidade, como também o famoso *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*, levado a cabo na década de 1950, com o intuito de encontrar uma arquitetura verdadeiramente nacional.

⁷⁷ Os contos são extraídos de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira in *Contos tradicionais portugueses*, e por José Leite de Vasconcelos in *Etnografia portuguesa*.

história de três jovens raparigas à procura do seu príncipe encantado, é filmada em décors artificiais e adota uma linguagem assumidamente teatral, com um final brechtiano.

Planeado para ser rodado também em Trás-os-Montes, problemas logísticos vários obrigaram à produção – a cargo de Paulo Branco – do *Silvestre* (1981) em estúdio. Baseado nas histórias *A mãe do finado* e *A donzela que foi à guerra*, este filme transporta-nos para a Idade Média: Dom Raimundo arranja o casamento de uma das suas filhas (Sílvia) com um vizinho rico e bobo, e parte em viagem para convidar o Rei para a boda; numa noite de tempestade, as duas filhas sozinhas, e desobedecendo à recomendação do pai, abrem a porta a um pretenso peregrino de Santiago, o prelúdio de uma série de desgraças que se abaterão sobre a família, conduzindo Sílvia a alistar-se como soldado (*Silvestre*).

A par e sobretudo depois da realização destes cinco filmes, o nosso cineasta salta de novo para o lado da simples interpretação – participa nos filmes *Amor de perdição* (1979) de Manoel de Oliveira, *A estrangeira* (1983), de João Mário Grilo, e *Doc's kingdom* (1987), de Robert Kramer – ao mesmo tempo que ensaia a vertente da produção: com efeito, e para além de dar à luz, com Margarida Gil, o seu único filho (João Pedro Monteiro Gil, que nasce em 1984), cria a própria produtora cinematográfica – *Monteiro e Gil* – que será responsável pelo seu próximo filme, *À flor do mar* (1986) e pelo filme de Margarida Gil, *Relação fiel e verdadeira* (1989), no qual JCM interpreta o papel de um jogador de póquer. Com estas diversas e novas experiências, não surpreende que os seus próximos filmes conheçam uma nova orientação.

v. Dois filmes “aquáticos” e um filme pessoano

Já presente em filmes anteriores, nos dois próximos o elemento “água” torna-se a sua âncora, o que leva Bénard da Costa (2005a) a rotulá-los de “filmes aquáticos”; são eles o *À flor do mar* (1986) e *O último mergulho* (1992)⁷⁸.

⁷⁸ Para além destes, Bénard da Costa engloba sob este rótulo os filmes *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), que já abordámos, e o *Le bassin de J. W.* (1997), que preferimos inserir na próxima fase.

O primeiro, produzido pela sua *Monteiro e Gil*, apresenta um argumento que liga as férias de uma família na costa algarvia a um complot terrorista (relacionado com o assassinato de um membro da OLP em Albufeira, três anos antes): um homem ferido chega à praia e é recolhido por uma viúva italiana e acolhido numa casa habitada apenas por mulheres, para no final desaparecer novamente no mar. Também neste filme JCM faz uma breve aparição, mais um ensaio antes da emergência como protagonista da maioria dos seus filmes posteriores.

Presente no Festival de Salsomaggiore, Itália, em 1987, o *À flor do mar* obteve o Prémio Especial do Júri, enquanto o realizador iniciou uma grande amizade com o cineasta Otar Iosseliani, o qual convenceu JCM a protagonizar o seu próximo filme. Igualmente encorajadora foi a ação de Margarida Gil; depois de acabar este filme, JCM tinha a intenção de abandonar o cinema; a companheira não só o convenceu do contrário como o animou a ler *Mort à crédit*, de Céline, como fonte de inspiração para novos projetos, confessa em entrevista a Maurizio Borgese (1991), vindo de facto a ser citado no filme seguinte, *Recordações da casa amarela* (1989).

Cinco anos após o *À flor do mar*, a RTP 2 aceitou uma proposta de Paulo Branco para a realização de quatro filmes sobre os quatro elementos naturais, e quatro cineastas foram escolhidos: João Botelho optou pelo Ar (*No dia dos meus anos*, 1992), Joaquim Pinto ficou com o Fogo (*Das tripas coração*, 1992), João Mário Grilo com a Terra (*O fim do mundo*, 1993) e JCM atirou-se à Água, realizando *O último mergulho* (1992). É para um último mergulho na vida que um velho marinheiro convida um jovem, sentado junto ao rio Tejo, tentando pôr fim à vida; leva-o então a dar uma volta pela cidade, iniciando duas noites de errância e celebração pela Lisboa em festejos de Santo António.

Também em resposta a uma encomenda da RTP sobre Fernando Pessoa, o nosso cineasta dá à luz o *Conserva acabada* (1989), uma curta satírico-paródica, desde logo no trocadilho do título com o *Conversa acabada* (1980) de João Botelho, também ele baseado em Pessoa (na sua troca de correspondência com Mário de Sá-Carneiro) e, depois no comportamento do produtor – o “João Raposo do Audiovisual, The Big Fox”, interpretado por JCM – à procura do elenco ideal para um filme do realizador Fernando Pessoa. Sobre o filme, afirma JCM em entrevista a Gili (AAVV, 2005 p.

416): é um “pequeno clip sobre ele, mas nada de muito sério. Seria quase tautológico fazer um filme só sobre Pessoa.”

Mas é no mesmo ano que o nosso cineasta realiza o filme que mais sucesso lhe granjeou e é considerado por muitos como uma das suas obras-primas, o *Recordações da casa amarela* (1989), o qual marcaria, a par do *Conserva Acabada*, a emergência de JCM como protagonista e que daria origem à tetralogia de Deus, ou melhor de João César de Deus, ou simplesmente João de Deus.

vi. A tetralogia de João de Deus e três filhos menores

Com a resposta à encomenda d’ *O último mergulho* pelo meio, em 1989 inicia um conjunto de filmes centrados na personagem João de Deus, interpretada por si próprio: *Recordações da casa amarela. Uma comédia lusitana* (1989), *A comédia de Deus* (1995), *As bodas de Deus* (1998), e *Le bassin de J. W.* (1997).

Partindo das suas recordações da casa amarela da Figueira da Foz, casa onde guardavam os presos e que de certo modo atemorizava os miúdos do seu tempo, o *Recordações da casa amarela* (1989) leva-nos a uma pensão barata na zona antiga e ribeirinha de Lisboa, onde João de Deus vive entregue à música de Schubert e na companhia da imagem do cineasta Stroheim, até ser posto na rua por atentado contra o pudor da filha da dona da pensão; sozinho e privado de quaisquer recursos, é internado num hospício, de onde sairá para cumprir uma missão que lhe é entregue por um velho amigo, doente mental como ele, o velho Lívio do *Quem espera por sapatos de defunto morre descaço*. Para Segre Daney (1991), este filme conta a pré-história humana e portuguesa, ao modo de Pessoa. Porventura o filme mais conhecido entre nós, o *Recordações da casa amarela* foi também muito apreciado no estrangeiro, tendo sido premiado, entres outros, com o Leão de Prata do Festival de Veneza, marco da sua consagração internacional e, conseqüentemente, como habitual entre nós, do seu reconhecimento nacional.

Só uma meia dúzia de anos mais tarde – com a participação, entretanto, no *Paroles* (1992) de Anne Benhaïem – é que dá à luz a segunda parte da saga de João de Deus, *A comédia de Deus* (1995). João de Deus (interpretado por um heterónimo de JCM, Max Monteiro) é agora gerente da gelataria “Paraíso do Gelado”, e tem como hobbie

coleccionar pelos púbicos femininos, que arquiva num precioso álbum, ladeados por palavras e citações, o “Livro dos pensamentos” (incluindo um exemplar da Rainha Vitória, ao lado do qual escreve: “Vitória, Vitória, acabou-se a história”). O banho de leite e mimos com que presenteia a jovem filha do carneiro é pago com um banho de sangue, que este lhe retribui para limpar a honra da filha; sobrevive, mas é despedido do Paraíso do Gelado, a sua casa é vandalizada, o Livro de Pensamentos reduzido a cinzas. O filme é dedicado à memória de Serge Daney, um dos grandes amigos de JCM, Diretor da *Trafic*, com a qual o nosso cineasta colaborou.

A primeira versão do *Comédia de Deus*, filmada em CinemaScope e abandonada devido aos problemas de profundidade que colocava, dá origem a três curtas-metragens, e nas quais JCM, aliás o seu duplo Max Monteiro (em homenagem a Max Schreck, o ator que faz de Nosferatu no filme de Murnau), mantém o papel de protagonista na personagem João de Deus. No *Lettera amorosa* (1995) João de Deus ocupa-se do esvaziamento de uma banheira de leite para bidões, enquanto analisa e guarda os pelos púbicos de Joaquina, que na véspera se apresentara em sua casa com um petisco. No *Passeio com Johnny Guitar* (1995), excertos do diálogo noturno entre Johnny e Vienna (do filme de Nicholas Ray, *Johnny Guitar*, 1954) acompanham a noite em que João de Deus, sozinho, chega a casa, vai à janela e depara com uma jovem vizinha penteando-se à janela da casa em frente. Por último, n’ *O Bestiário ou cortejo de Orfeu* (1995), título homónimo da obra, de 1911, do poeta modernista Guillaume Apollinaire, João de Deus recebe Rosarinho em casa para um jantar de “arroz devidamente malandrinho”; para além da citação de um dos poemas do *Bestiário* de Apollinaire (*La mouche*), a meio da refeição, João de Deus apanha uma borboleta esvoaçante por cima da mesa, coloca-a dentro do copo de vinho, e bebe-o de um trago.

Pensado inicialmente como a segunda parte d’ *A comédia de Deus*, o filme *As bodas de Deus* (1998) acaba por surgir como obra independente, mas dando continuidade aos dois anteriores. Neste, João de Deus, um vadio perdido, transforma-se num distinto aristocrata depois de receber das mãos de um enviado de Deus uma mala cheia de dinheiro, o que não o impede de acabar a cumprir pena na prisão, para onde é atirado pela mulher que o traíra, mas onde reencontra aquela que ele salvara de um afogamento, Joana de Deus. É dedicado à ex-mulher, Margarida Gil.

Alguns autores designam os três filmes anteriores como a “trilogia de Deus”, excluindo assim o *Le bassin de J. W. (A bacia de John Wayne)* (1997); contudo, e apesar da deriva da sua personagem entre Deus, Henrique e Max Monteiro, JCM, em entrevista a Emmanuel Burdeau (AAVV, 2005), define-o como a conclusão das aventuras de João de Deus e, apesar de realizado um ano antes d’*As bodas de Deus*, considera que cronologicamente, vem depois do mesmo, ordem que religiosamente respeitamos na nossa abordagem. O sonho que Serge Daney lhe confidenciara – “J’ ai revê que John Wayne jouait merveilleusement du bassin ao Pole Nord” – serve de epígrafe e mote de todo o filme, a preparação da viagem para o Polo Norte, incluindo a própria língua adotada, já que é, excepcionalmente, falado em francês e protagonizado sobretudo por atores franceses. Trata-se de uma obra, confessa o nosso cineasta a Burdeau (AAVV, 2005), que filmou sem grande vontade, marcado por problemas com o produtor Paulo Branco, e num estado de embriaguez permanente.

Para além do alcoolismo, o comportamento de JCM neste período inclui cenas de grande violência física e verbal, com uma tentativa de incendiar a própria casa, o que terá motivado Margarida Gil a deixá-lo, levando o filho com ela. Segundo a própria, foi o cinema que o salvou do inferno da bebida; “João César era um verdadeiro cinéfilo: o cinema como ato de amor. Foi o cinema que o salvou, no sentido rimboudiano: alguém que cai na loucura e se salva pela arte. A sua arte era o cinema” (M. Gil, 2004, pp 103-104).

vii. Uma experiência radical

Em agosto de 1999, JCM deslocou-se a Paris para preparar o seu próximo projeto⁷⁹, um filme baseado na obra de Marquês de Sade, *La philosophie dans le boudoir (A filosofia na alcova)*, de 1795. Porém, as grandes dificuldades de produção ditaram o abandono do projeto. Decide então filmar uma adaptação da peça de teatro de Robert Walser, *Schneewittchen (Branca de neve)*, de 1901, a qual retoma o conto dos irmãos Grimm, e que Serge Daney lhe dera a conhecer alguns anos antes.

O *Branca de Neve* (2000) do nosso cineasta é provavelmente o filme mais polémico da história do cinema português: embora não previsto inicialmente, JCM roda o filme

⁷⁹ JCM registou os detalhes desta viagem num livro intitulado *Uma semana noutra cidade. Diário parisiense*, publicado pela Editora & etc em 1999, e republicado em AAVV (2005).

com a objetiva tapada, pelo que somos confrontados com uma tela cinzenta – excetuando algumas imagens iniciais, que retomam a morte de Walser, e breves planos de luz intercalados ao longo do filme, e um último plano com JCM proferindo uma palavra muda – e uma banda sonora com as vozes dos atores (interrogando-se sobre o que acontecera na história, se a Rainha era má ou era bem intencionada, se o caçador era ou não um bom homem, de quem era a culpa, se se deveria perdoar ou odiar, se o Príncipe deveria mesmo ficar com a Branca de Neve, etc.) e trechos musicais de Rossini, Sciarrino e Hollizer. A polémica que o filme suscitou prendeu-se sobretudo com questões de natureza política e económica, dado o apoio do Estado à sua produção, mas, e não sendo propriamente original, não deixa de levantar importantes questões ao nível da ontologia da imagem e do imaginário, que mais à frente abordaremos.

viii. Um filme-síntese ou filme-testamento

Em 2002 o nosso realizador confronta-se com uma doença cancerígena; como refere a historiadora e crítica de cinema, autora de uma tese de doutoramento sobre o cinema de JCM, a andaluza Angélica Manso (2010), depois de uma primeira intervenção cirúrgica ao colon, são-lhe diagnosticadas metástases no cerebelo; volta a ser operado e submete-se a radioterapia; pouco depois são descobertas novas metástases nos pulmões e segue-se a quimioterapia. Contudo, o nosso cineasta ainda teve a força e o engenho para criar mais um filme, o *Vai e vem* (2003). É de novo protagonizado por JCM, agora na personagem de João Vuvu, um viúvo que repete um vai e vem, no autocarro 100, entre a sua casa e um jardim – o romântico Jardim do Príncipe Real, em Lisboa – ao mesmo tempo que recebe em casa algumas raparigas candidatas a mulher-a-dias, iniciando-as na nova missão. No final encontra Dafne em cima do elíptico tronco de uma grande árvore, o qual após o desaparecimento da ninfa dá lugar a um *close-up* do olho esquerdo de João Vuvu, o último plano cesariano, um longuíssimo plano de um olho, primeiro com vida, depois estático, que olha para todo o sempre. Apelidado de filme-síntese da sua poética, concentrando elementos temáticos e formais de toda a sua filmografia (Areal, 2005, Manso, 2010), e de filme-testamento, dada a doença que acompanhou a sua rodagem (Bénard da Costa, 2010)⁸⁰, o último filme do nosso

⁸⁰ Para Vitor Tavares Silva, como argumenta no depoimento registado no DVD do *Vai e vem* (Integral João César Monteiro, Madragoa Filmes, 2003), não se pode considerar um filme-testamento, dado que o argumento tinha sido escrito antes de JCM saber que estava doente, não alterando nada depois de o saber, isto é, não foi pensado nem realizado como um último filme, como filme-testamento.

cinasta foi estreado já após a sua morte, ocorrida em 3 de fevereiro de 2003, em Lisboa, contava 64 anos e um dia, com outros projetos por realizar.

Em suma, uma vida precocemente casada com o cinema, primeiro e sempre ao nível da crítica, depois ao nível do guionismo, da realização e da atuação. Ao longo da maior parte da sua vida, trinta e quatro anos (desde 1969 a 2003) dos sessenta e quatro que viveu entre nós, JCM criou uma vasta obra, deixando-nos um conjunto de vinte e um filmes (dez longas-metragens, duas média-metragens, e nove curtas-metragens), dezasseis interpretações, dezenas de guiões e críticas, quatro livros, muitas entrevistas, enfim, uma obra imensa na qual mergulhamos mais a fundo no ponto seguinte.

A criação desta obra coincide com um período histórico nacional marcado não só pelo derrube da ditadura salazarista como pela queda do império colonial e consequente questionamento da identidade nacional, e ainda pela integração de Portugal na Comunidade Europeia; é também síncrona com o início do atual século cultural, que de acordo com Durand começa nos anos 60, 70 de cada século.

7.2. POÉTICA, ESTÉTICA E ÉTICA DO CINEMA CESARIANO

No ponto anterior apresentámos cada um dos filmes de JCM, interligando-os com a sua biografia e alguma da sua bibliografia, dando conta do contexto da criação, uma breve sinopse, e algumas singularidades de cada um dos vinte e um filmes que o nosso realizador criou. Pretende-se agora analisar a poética geral da sua obra cinematográfica, ou seja, refletir, no quadro de influências e inspirações, sobre os processos criativos, o estilo, a estética e a ética cesariana.

Tal poética conheceu naturalmente uma evolução, desde os primeiros filmes experimentais até ao filme cinzento e ao filme-síntese, passando pelos contos tradicionais e a tetralogia de João de Deus; contudo, tal evolução, sobretudo ao nível estético, enquadra-se num pano de fundo poético, cujas características dominantes se mantêm constantes, e norteada por uma ética inalterável. Caracterizamos a poética cesariana em quatro pontos: o respeito pelo real, a expressão da subjetividade pessoal, a intertextualidade e abismo, e a liturgia do verbo e do gesto.

i. O respeito pelo real

A principal fonte de inspiração da poética de JCM é certamente a *Nouvelle Vague* francesa, como o próprio admite na entrevista a Burdeau (AAVV, 2005, pp 444-445): “eu, cinematograficamente, pertenço à geração da *Nouvelle Vague*. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os *Cahiers*. Conheci alguns cineastas da *Nouvelle Vague*: Truffaut e Godard, por exemplo. Mas sobretudo acompanhei os filmes que eles faziam.” A fidelidade à filosofia baziniana, à ideologia da transparência, envolve antes de mais uma ética do respeito pelo real, um desejo de filmar a própria vida e uma procura da verdade; como afirma na entrevista a Gili (AAVV, 2005, p. 415), “o papel dos artistas é mostrar as dificuldades de uma sociedade, enquanto o do poder é tentar escondê-las”.

Tal ética traduz-se numa prática de aproximação ao real que se revela desde logo na forma de filmar e na maneira de nos mostrar esse real:

- rodagem em ambientes naturais; apenas o *Silvestre*, devido aos problemas técnicos, e o *Amor das três romãs* por opção, foram filmados em estúdio; até o iconoclasta *Branca de Neve* foi gravado no exterior;
- preferência pela iluminação natural, trabalhada com refletores se necessário, mas por vezes aguardada pacientemente a hora do dia em que a luz fosse a pretendida; também as filmagens noturnas evitavam a iluminação artificial; deste modo, o resultado ao nível da cor é realista (apenas uma cena, a das danças dos véus no *Último mergulho*, é filmada com um filtro vermelho, vermelho porque o reino de Herodes era sangrento)⁸¹; a grande exceção à regra da preferência pela iluminação natural constata-se no *Fragmentos de um filme-esmola*, no qual as cenas de maior dramatismo são banhadas por uma iluminação peculiar, quer através de luz focalizada, quer através de sombras projetadas, quer ainda através de uma iluminação intermitente; para além da mais habitual luz dispersa, evidencia-se uma especial predileção pelos enquadramentos das personagens em contraluz, frequentemente emolduradas por uma janela ou ocultas atrás de uma cortina, favorecendo a desmaterialização dos corpos (ver Fotograma1);

⁸¹ Para além dos primeiros filmes e das imagens de arquivo citadas, a preto e branco, a ausência de cor é utilizada apenas em duas situações: na reportagem televisiva da partida de Max Monteiro e Ariane para o Polo Norte (no *Le bassin de J. W.*), e no sonho de Vuvu no *Vai e vem*; estas sequências a preto e branco desempenham portanto uma função essencialmente narrativa.



Fotograma 1. *Comédia de Deus*

- som direto, sem microfones acoplados nos atores, por forma a registar toda a ambiência sonora, o mesmo se aplicando à música; evitamento da dobragem de vozes, exceto no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, onde são dobradas as vozes de três personagens; é frequente o uso da voz off, uma imagem do mito da voz interior;
- atores sem maquilhagem e figurinos realistas, com exceção do *Veredas*, do *Amor das três romãs* e do *Silvestre*, cujas personagens mitológicas são caracterizadas por emblemáticos figurinos e adereços; a máscara das personagens é constituída mais pela simbólica dos nomes do que pelos figurinos, como veremos no próximo capítulo;
- câmara normalmente fixa no chão à altura do homem e sem deformar o espaço, alguns travelling (sobretudo para a frente), e panorâmicas frequentes (destacando-se as circulares, no *Recordações da casa amarela* e no *Vai e vem*, descrevendo um círculo fechado, sugerindo ora a dificuldade de encontrar uma saída – no primeiro, a qual é feita em sentido oposto ao dos ponteiros dos relógios, criando resistência física ao movimento para sair – ora o completamento do ciclo da vida, no segundo); a câmara não ocupa o lugar do espectador, observa Pierre Eugène (2009), autor de uma dissertação de mestrado sobre o cinema cesariano, mas constitui antes uma janela baudelairiana e mallarmeniana que nos é oferecida para olhar para fora, é um ponto de vista único e central a partir do qual podemos ver tudo, e a sua aproximação ou afastamento dos atores não é uma questão de ritmo, mas um sentimento amoroso e empático;

- velocidade do movimento coincidente com a velocidade real, sem ralentis nem acelerações; a única exceção é a paragem da segunda parte do último plano do último filme, um *close-up* do olho esquerdo de João Vuvu; estaremos aqui perante a subtração do plano ao curso normal dos acontecimentos – a subtração à consciência da morte anunciada – e a sua inscrição na eternidade? Ou, como sugere Rancière (2011) para a emblemática paragem na imagem que conclui o filme *Os quatrocentos golpes* de Truffaut, suspensão das conexões da narração e do sentido, visando interromper o fluxo das imagens mediáticas e publicitárias? Mais à frente regressaremos a esta imagem;
- grande cuidado no enquadramento, criando planos frontais, simétricos (ver Fotograma 2) e de tamanho pouco variável (entre o plano geral e o plano médio, com alguns grandes planos e poucos planos de pormenor, destacando-se o já referido olho magrittiano de Vuvu); são quadros cuidadosamente compostos, observa Bruno Roberti (2005), que nos ensinam a ver “além”, a perfurar e a deslizar para além da superfície;
- exploração do plano-sequência (plano longo e autónomo, que contem toda a fábula, e cujo tempo coincide com o tempo da ação) em detrimento da montagem, restrita praticamente às ligações.



Fotograma 2. *À flor do mar*

A par da forma de filmar, o respeito pelo real envolve igualmente a sacralização do material bruto do registo. Como afirma em entrevista a R. Silva (AAVV, 2005, p. 359) “o sagrado é qualquer coisa que se toca. Que se toca tentando não profanar. Não profanar o quê? Tentando não profanar o real. Isto é, o real é o que é, e toda a forma de manipulação repugna-me”; é neste sentido que se considera religioso, “no sentido de estar ligado às coisas, aos seres”.

Colocando-se à margem do *Cinema Novo* português⁸² mais por ausência de afinidades culturais e políticas com os pares e por excesso de individualismo pessoal, do que por motivos estéticos fundamentais, o *enfant-terrible* do nosso cinema dos anos setenta não enjeita a herança do cinema português dos anos quarenta, as comédias portuguesas; com efeito, considera Eugène (2009), elas estão presentes na forma de mostrar a vida dos bairros, na maneira cômica ou pitoresca de filmar as personagens, ao nível dos diálogos marcados por chalaças, ao nível da citação, como a célebre expressão “Ó Evaristo! Tens cá disto?”, do *Pátio das cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), etc..

A ideologia da Nouvelle Vague manifesta-se igualmente na escolha de personagens novas e um pouco perdidas na vida. Preferindo atores não profissionais, JCM convoca com uma frequência assinalável raparigas jovens, tratando-se, para Alain Bergala (2004), de uma verdadeira política da jovem rapariga: ausentes a mulher normal, a esposa e mãe de família – sinal de recusa de filiação, conjectura o autor – é a prostituta que se contrapõe à mulher pura, é a mulher madura que coabita com a graça natural das jovens raparigas, de origens humildes e nada calculistas. Não é pelo lado da sexualidade profana que as jovens são escolhidas; elas constituem menos o objeto da representação do que a sua causa; à semelhança do papel dos modelos femininos de Matisse, Picasso ou Bacon, as jovens atrizes são o foyer da energia, o eros da criação

⁸² Reflexo da Nouvelle Vague francesa, o Cinema Novo português surge no início da década de 1960, sob o impulso das Produções Cunha Telles, observa Mário Grilo (2006). A sua emergência é assinalada pela produção da primeira obra de Paulo Rocha, *Os verdes anos* (1963), e é marcado numa primeira fase por filmes como *A caça* e *O ato da Primavera* (1963), ambos de Manoel de Oliveira, o *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, *O crime da aldeia velha* (1964) de Manuel de Guimarães, *Domingo à tarde* (1965) de António de Macedo, e *Mudar de vida* (1965) de Paulo Rocha.

Com a falência da Cunha Telles o Cinema Novo português conhece uma nova fase, influenciada, entre outros, pelo apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo aparecimento de uma nova vaga de autores (nomeadamente Alberto Seixas Santos, Fernando Matos Silva, António-Pedro Vasconcelos e JCM), e pelo divórcio entre produtores e realizadores, fatores que permitem a instituição de um “cinema de autores”, que haveria de marcar o cinema nacional até ao início da década de 1990.

do nosso cineasta. Quanto a nós, a sua eleição prende-se também pela adequação ótima do respetivo género e da sua idade à criação imaginada por JCM: sendo seres femininos (mais sensíveis ao mundo metafísico do que os homens) na passagem da infância para a idade adulta, são as personagens ideais para receber uma educação sentimental e participar nos rituais de iniciação ou passagem, tão frequentes no cinema cesariano. “Porquê a ausência de crianças e idosos?”, questionava oportunamente um participante no final de uma comunicação sobre o nosso cineasta (Muga, 2012) na Conferência Internacional de Cinema de Avanca de 2012; embora as crianças e os idosos estejam presentes em vários filmes, nunca assumem grande protagonismo; talvez a explicação passe pelo mesmo motivo, ou seja, a infância e a velhice não são idades tão propícias a rituais de iniciação como a das jovens raparigas, na passagem da adolescência para a idade adulta.

ii. A expressão da subjetividade pessoal e transpessoal

A religião do real manifesta-se ainda na mistura da vida privada com o cinema; “o meu sonho é o de poder gravar aquilo que vivo. (...) Uma imagem é a contingência da fabricação de um filme mas é também o resultado de uma vida”, confessa em entrevista a Pierre Hodgson (AAVV, 2005, p. 426). Assim, mais do que representar, o cinema cesariano inscreve-se no regime da auto-apresentação, da instauração de uma presença; na tradição da Nouvelle Vague, o cinema de JCM é um cinema autoral, é um mundo que ele cria e que habita.

Tal mundo é permeável às influências contemporâneas, mas mergulha na corrente mais profunda do romantismo e do romance picaresco. No imaginário romântico, observa Eugène (2009), o nosso cineasta bebe sobretudo a emergência da figura do génio subjetivo contra o estilo clássico da imitação, a ideia de uma arte necessária à revolução, a ligação entre o trivial e o sublime (influenciado pela obra de Camilo Castelo Branco, sobre o qual queria ter feito um filme), entre o belo e o monstruoso (nomeadamente ao nível do elemento “água”, como veremos mais à frente), o pensamento de uma renovação do Cristianismo assente nas teses gnósticas (evidente na inversão de papéis entre Deus e Lucifer no *Le bassin de J. W.*). Também a teórica do cinema português Leonor Areal (2005, p. 1034) define a unidade estilística da obra cesariana com base numa “atitude poética que busca inspiração num ideário neo-romântico (emprestado de Camões e do imaginário cortês) e se define por alguns traços

dominantes: a sacralização do amor carnal, a irrisão dos motivos religiosos, a atitude picaresca e irónica, o predomínio do fetiche sobre a metáfora, e uma estética simples, negligente e quase arrogante – uma poética da matéria humana”.

A poética do romance picaresco – género literário nascido na Espanha do século XVI, que relata, de forma autobiográfica, as aventuras extravagantes e pitorescas de personagens como salteadores, artistas, estudantes – espelha-se, como refere Eugène (2009), na personagem de João de Deus, no seu perfil de anti-herói, com um grande desejo de liberdade, e no tipo de homem sem essência e que não aceita cristalizar-se num carácter ou numa personalidade estável, oscilando entre uma certa moral e um espírito libertário e subversivo. A sátira picaresca cesariana estende-se também a um certo espírito permanente da sociedade, à *doxa*; contra o estereótipo, a solidificação do conceito, JCM opõe uma anticlassificação, fundindo a cultura nobre com a popular.

Assim, o respeito que JCM tem pelo real é posto em confronto com a sua própria genialidade e irreverência pícaras; como escreve Mário Grilo (2006, p. 24), “João César Monteiro começa [nos anos setenta] a definir-se como o único cineasta temperamental, cujos filmes parecem provir já de um fundo mítico e cáustico, bem mais profundo do que as referências de superfície que o autor convoca, e por trás das quais voluntariamente se esconde.” A sua norma ético-estética é bem expressa na entrevista a Burdeau (AAVV, 2005, pp 442-443): “eu não sou um fora-da-lei. Sou um *abaixo-da-lei*. Por outras palavras: nenhuma ordem é aceitável se não for uma ordem fílmica. (...) Já tive alguns dissabores. Refiro-me a agressões físicas no meio da rua. Algumas pessoas já me cuspiram na cara”; mas antes “morrer que curvar-se” e “não ceder nem um pintelho”. A verdade da imagem do nosso cineasta é a expressão dos seus próprios fantasmas, isto é, o respeito pelo material bruto do registo coexiste com o registo bruto do seu próprio material imaginário. É este confronto que permite aceder ao real laciano, a única forma de o fazer sair da sua inércia, de lhe dar sentido e o tornar sagrado: “filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo” (JCM, 1974, p. 42).

O sagrado que JCM persegue é pois um sagrado romântico, que integra o sublime e o terrível num ritual, que funde a criação e a destruição num ato litúrgico. No cinema cesariano, observa Jean Narboni (2004), o trivial, o obscuro e o registo baixo coexistem, de forma mais complexa que a simples oposição binária, com uma elevada carga espiritual, ironizando-a mas sem a destruir; parmenidesiano de sempre, JCM faz proliferar e delirar a lista das coisas baixas para as elevar ao reino da Ideia. Ou, à semelhança de Álvaro de Campos, como observámos (Muga, 2012a) a partir de José Gil, JCM é um poeta do quotidiano metafísico, que do mais ínfimo pormenor inventa um poema sobre a vida e a morte, que da mínima coisa inventa razões para analisar todo um mundo.

iii. Intertextualidade e abismo

Para além da filiação direta com a ética e a estética da Nouvelle Vague, o nosso cineasta tem uma conceção mais abrangente do cinema, entendendo-o como lugar de reunião e diálogo das mais diversas artes, como autêntico oásis imaginário. Com efeito, na autoentrevista, JCM (1974, p. 121) confessa: “Murnau é o cineasta que mais me impressiona⁸³. No século XX só outra obra me impressiona tanto: a de Paul Klee. E a de Kafka. E a de Céline. (...) Há porém cineastas que não me canso de amar. Renoir, Bergman, Mozart, Griffith, Mizoguchi, Vermeer, Lang, Camões, Rossellini, Webern, Hitchcock, Nicholas Ray, Montaigne. Outros que aprendi a amar recentemente: Bresson, Dreyer, Mondrian ... Um que amo por correspondência e morre de fome na abundante Alemanha: Straub”, ao qual, juntamente com Daniëlle Huillet, dedica o *Le bassin de J.W.*.

Assim, o cinema cesariano constitui-se como um espaço de reunião das mais diversas artes, da música à pintura, à literatura e ao teatro, é um paraíso intertextual e um *mise en abîme*⁸⁴.

A melomania de JCM expressa-se na ampla escala musical que os seus filmes percorrem: ao nível da dita erudita, vão da música medieval à contemporânea (I.

⁸³ Como o demonstra através de uma gramática baseada em planos fixos, de uma narrativa independente dos diálogos, e da redundante citação de *Nosferatu*.

⁸⁴ *Mise en abîme* é uma expressão francesa criada pelo escritor André Gide para definir as narrativas que contêm dentro de si outras narrativas.

Stravinsky), passando pela renascentista (C. Monteverdi), inspirando-se nas espirais e contrapontos barrocos (J. S. Bach, A. Vivaldi), contemplando a simetria equilibrada da clássica (J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert), e espraiando-se na extensa e livre linha melódica da romântica – ou não fosse este o seu lago preferido! – (R. Wagner, G. Rossini, F. Mendelssohn, J. Strauss, G. Verdi, G. Bizet, R. Strauss, G. Puccini); à erudita contrapõe a música popular tanto a nacional como a internacional, quer a tradicional quer a contemporânea; ausente não poderia ficar o luso fado e o tango, seu equivalente argentino (nomeadamente a sua dimensão de tristeza, como considera Astor Piazzolla, argumentando que gostamos de ouvi-los porque gostamos de sofrer). O papel da música no cinema cesariano é multifacetado: enquanto a música de ecrã contribui decisivamente para a criação da emoção, do ritmo e do tom da cena, a música de fosso participa discretamente, aprofundando a impressão visual e sugerindo outras imagens; embora utilizada por vezes com funções narrativas, estabelecendo continuidade formal entre planos descontínuos, a música do cinema cesariano assume sobretudo uma função lírica, reforçando a densidade do ato.

A pintura que dá forma aos quadros cinematográficos cesarianos é sobretudo a renascentista, cujas noções de centramento, simetria, e equilíbrio caracterizam os seus enquadramentos e a composição dos planos, em especial a partir da tetralogia de João Deus. As principais citações pictóricas são a inclusão da pintura de Menez, *Invitation au voyage*, no genérico do *Veredas*, uma réplica do quadro de Paollo Ucello, *Batalha de San Romano* (1438-1440), no *Silvestre*, e uma reprodução do quadro de George Grosz, *John der Frauenmörder* (1918), no poster do *Recordações da casa amarela*. Para Maria Raquel Rato (2009) é a luz de Piero Della Francesca, um pintor italiano do *Quattrocento*, que guia as personagens do *À flor do mar*, banhando o filme com a maneirista nostalgia da luz da perfeição e da absoluta consonância.

A par da evocação da pintura, o cinema cesariano é também evocador de imagens pictóricas: a pintura metafísica de Giorgio de Chirico é sugerida nalguns planos do *Sophia de Mello Breyner Andresen* (ver Fotograma 3), e é carregado de expressionismo que termina o *Recordações da casa amarela* (ver Fotograma 4). Especialmente sugestiva de imagens pictóricas e escultóricas é a personagem do próprio JCM; Paes (2005, pp 34-35) descreve-o como “senhor de um corpo plasticamente de pasmar. De *tristes carnes mirradinhas* (...) parecia uma escultura de Giacometti ou o Pensador da

arte angolana, um santo ascético do Greco, um *capricho* de Goya à beira da loucura, ou uma figura desvairada de Francis Bacon. (...) A cara, o corpo, os modos, tudo nele tinha um ar manso, frágil e inquietante, uma beleza terrível entre asceta, fauno e vampiro”. Também para Jean Narboni (2004) o corpo de Monteiro evoca os santos do Greco, cujas mãos aladas, parafrazeando Miguel Unamuno, dizem mais coisas do que a palavra.



Fotograma 3. *Sophia M. B. Andresen*



Fotograma 4. *Recordações da casa amarela*

Em termos literários, para além dos clássicos gregos (Ésquilo) e dos modernos ocidentais estrangeiros (F. Hölderlin, A. Strindberg, F. Ponge, A. Bréton, L.-F. Céline, entre outros) também a literatura lusa tem uma forte voz na poética cesariana:

- a poesia, o corpo e a voz de Sophia de Mello Breyner Andresen inauguram a cinematografia de JCM, através do filme homónimo;
- a admiração pela lírica de Camões é bem expressa pela citação do soneto “Um mover de olhos brando e piedoso”, no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* e de novo no *Comédia de Deus*, por duas vezes;
- a exploração de formas de cultura de origem popular, muito deve à influência do romantismo de A. Garrett e A. Herculano;
- de Guerra Junqueiro toma textos d’ *A velhice do Padre eterno*, no *Recordações da casa amarela* e, observa Paulo Cunha (2010), a ideia do sacrifício – presente na tetralogia de João de Deus – como meio para a recriação do homem e a refundação da pátria;

- redundante é a presença de Fernando Pessoa, como sublinhámos anteriormente (Muga, 2014): para além da *Conserva acabada*, uma curta sobre o poeta, é na *Mensagem* pessoana que se inspira para o *Que farei eu com esta espada?*, cujo título é uma citação do poema dedicado ao Conde D. Henrique⁸⁵; também o *À flor do mar* mergulha no *Marinheiro* de Pessoa, o marinheiro sonhado por uma das donzelas veladoras que se instala nas suas vidas imaginárias, tal como se instala na mansão feminina o terrorista galã que surge do mar; no *Le bassin de J.W.* é citado o poema do heterónimo Álvaro de Campos “*Se te queres matar, porque não te queres matar?*”; por fim, o *Recordações da casa amarela* é um filme relativamente próximo de Pessoa, afirma o nosso poeta em entrevista a Gili (AAVV, 2005);
- duas influências mais recentes, são o escritor neorrealista Carlos de Oliveira, e o poeta com influências surrealistas, Herberto Helder: o primeiro, para além de um pai espiritual, o pai que JCM gostaria de ter tido, confessa em entrevista a Rodrigues da Silva (AAVV, 2005), orienta-o para a cultura popular, sendo na sua compilação (juntamente com José Gomes Ferreira) de contos tradicionais portugueses que ancoram os filmes da fase medieval, dedicando-lhe o *Silvestre*; no segundo, com quem se encontrava para beber uns copos, bebe sobretudo a sua reflexão cinematográfica – por exemplo, a nota manuscrita no *Branca de Neve*, “... ao espetador, aqui e agora transformado em espetáculo” espelha a frase de Helder do livro *Photomaton & Vox* (1979) “o filme projeta-se em nós, os projetores”; é a consciência do casamento entre a projeção inconsciente do espetador e a projeção automática do projetor.

A par da intertextualidade com outras artes, o cinema cesariano dialoga com e reflete o próprio cinema. *João César Monteiro: el cine frente al espejo*, título da tese de doutoramento de Angélica Manso (2010), resume tal reflexo; estamos perante um cinema face ao espelho porque o cinema é simultaneamente tema e objeto de reflexão, porque a obra de JCM funde o seu próprio universo cinematográfico (temas, obsessões, estética) com a história do cinema.

E o que é o cinema para JCM? Numa entrevista a R. Silva (AAVV, 2005, p. 359) afirma: “o cinema é um mundo que está desertificado e nós sonhamos ser habitantes

⁸⁵ *À espada em tuas mãos achada / Teu olhar desce. / «Que farei eu com esta espada?» / Ergueste-a, e fez-se* (in *Mensagem*, F. Pessoa, 1934).

desse mundo. (...) é o desejo de criar um mundo, é um desejo que nasce quando o Homem sai da caverna, com a lenta evolução da espécie e a conformidade da bacia à posição vertical, e vem cá para fora, olha o mundo, olha o que está à volta, olha a realidade circundante e se começa a fazer perguntas. Perguntas sobre o que o rodeia, o seu próprio corpo – está inscrito em Lascaux, na mãozinha impressa na caverna. É o desejo de projetar o seu próprio corpo numa superfície. (...) Este desejo está ligado a toda a História do Homem: está no Platão, está nos egípcios, está no Renascimento, com a invenção das câmaras escuras, está na cronofotografia, que precedeu o cinema, e está na invenção simultânea da maquina. O que se descobre no século XIX é uma tecnologia que permite passar das rodinhas do Edison, do Marey, etc., da espingarda fotográfica (...). Até que se chegou à câmara dos irmãos Lumière que permitiu que o cinema saísse das caixinhas para ser projetado numa superfície. O cinema conquistou o espaço.”

Este desejo de projetar o corpo numa superfície, o mergulho para além da superfície, visa o encontro connosco próprios; está em causa mais a projeção de nós próprios do que a identificação com outros. O cinema é “um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo” (JCM, 1974, p. 124); o cinema cesariano respeita o espetador, mas exige-lhe cumplicidade e pureza do olhar, não cria ilusão mas a reflexão, o maravilhamento e o êxtase (L. Areal, 2011); é um movimento subjetivo mas que deseja reencontrar os outros, um movimento lírico com a forma de um canto de amor (Eugène, 2009).

Apelidando de androginia surrealista a poética cesariana, Fernando Martins (2005) elege o *Silvestre* com uma mágica fábula sobre o funcionamento do cinema, pondo em ação a dialética entre a transparência e a opacidade. Podemos acrescentar dois outros filmes igualmente paradigmáticos a este respeito: o *Conserva acabada*, uma paródia sobre os meandros da produção audiovisual nacional, e o *Branca de Neve*, um questionamento da imagem cinematográfica, ou a clivagem radical entre a sua dimensão visual e a sua dimensão auditiva.

Ao integrar este mar de referências, ao pôr em diálogo esta pluralidade de vozes narrativas, o nosso cine-poeta cria um cinema abissal. É assim que Paes (2005, p. 40) caracteriza a obra de JCM pós João de Deus: “o cinema de João César é ubérrimo nesses “abîmes” ou, para usar um termo da gíria, em *sketches* (ao modo de Godard),

literalmente condimentados com citações (que são também “abismos”, literários, icónicos ou musicais)”; é o caso, n.º *O último mergulho*, do barbeiro a barbear ao som do Barbeiro de Sevilha, ou da conversa de João de Deus no *Recordações da casa amarela* com a dona da pensão, sobre percevejos, a partir dos quais faz a ponte com a sociedade através da expressão “a bicharia que por aí anda!”. Este último filme é também para Isabel Nogueira (2010) um exemplar único do carácter abissal do cinema cesariano; enquadrando-o na simbiose abstração-empatia (purismo essencial – realismo mundano) define-o como um filme com sucessivas *mise en abîme*, isto é, com pequenas narrativas dentro da narrativa principal, cujo enquadramento nos reporta para a transtextualidade dialógica; exemplos destas associações abstrato-empáticas são a imagem que coloca João de Deus prestes a sugar o salário suado da mãe junto à escultura de um anjo barroco, ou os dramáticos jogos de espelhos. “Uma máquina de emaranhar paisagens”, é imagem tomada de empréstimo ao poeta Herberto Helder por Manuel Gusmão (2005, p. 54) para ilustrar os “modos de fazer do cinema de João César, designadamente, o de trabalhar com as citações, (...) as mudanças de estilo, de cenário e de mundo na obra do cineasta, ou no interior de um só filme”.

iv. A liturgia do verbo e do gesto

Na linha do cinema orientado para o teatro experimental de Philippe Garrel e de Rainer Fassbinder, também eles herdeiros da Nouvelle Vague, JCM faz dos seus filmes espaços mentais e dispositivos de criação, transforma o plateau num espaço de criação. É isso mesmo que afirma na entrevista a Adelino Silva (AAVV, 2005, pp 330-331), a propósito do *Silvestre*: “para mim, um filme nasce, ou começa a nascer, no ‘plateau’ e a partir do momento em que se trabalha com os atores. Naquela exata altura em que um tipo tem que se defrontar com as enxaquecas, com as indisposições, com os maus humores, com tudo isso, que é toda a imprevisibilidade de uma filmagem. (...) E, portanto, um filme, para mim, não existe no papel.” Tal não significa que não dê importância ao guião: “o papel dá-me a certeza de uma linha, uma confluência de ações, os diálogos bem trabalhados. Mas, depois, há coisas tão imprevisíveis, que nenhum papel responde a elas”.

Ao contrário da atitude altamente diretiva que tem face aos fotógrafos ou sonoplastas, com os atores estabelece uma relação democrática e participativa; na entrevista a A.

Ribeiro⁸⁶, afirma, “recuso a palavra diretor de atores, não sei dirigir atores, não quero dirigir atores. É uma relação de cumplicidade e empatia para que as coisas funcionem” (ver Fotografia 1). Dominique Païne (2005) vai mais longe e considera que a primeira relação que o nosso cineasta estabelece com os atores é uma relação hipnótica, que se traduz no adormecimento das consciências, favorecendo a irrupção do inconsciente. Portanto, o processo criativo de JCM articula argumentos sólidos e de grande valor literário, com uma improvisação ousada e integradora das contingências técnicas e do relacionamento humano, impondo o regime da apresentação⁸⁷ ao da representação, a instauração de uma presença à restauração de uma ausência, opondo o regime da alusão e da reflexão ao da ilusão.



Fotografia 1. Rodagem d' *Os dois soldados*

Este processo criativo é estruturado pelo verbo, o gesto fundador do discurso e do cinema. “A tarefa do realizador consistirá em eliminar tudo o que possa ser tomado como fator distrativo: os objetos de sinal decorativo, os efeitos fotográficos e sonoros, os artifícios de montagem, a utilização da música como suporte dramático, o jogo interpretativo dos atores. Essa busca de nudez, essa severa recusa em esconder o

⁸⁶ *O que é que gosta de fazer? Nada. A sério.* Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a João César Monteiro, in Suplemento DNa do Diário de Notícias, 26 de julho de 1997.

⁸⁷ A propósito do *Sophia de Mello Breyner Andresen*, Jorge Silva Melo relata, no depoimento registado no DVD do mesmo filme (*Integral João César Monteiro*, Madragoa Filmes, 2003), que JCM usava a cumplicidade dos filhos de Sophia, no sentido de a provocarem, com vista a obter um comportamento espontâneo e natural da poetisa, o que é bem visível na cena em que, perante o ruído criado pelos filhos enquanto ela fala sobre a sua obra, interrompe o discurso e muito irritada diz “Eu não posso com isto. Não posso!”.

cinema de si próprio, dos seus embustes, essa vontade de matar tudo o que lhe seja exterior, essa coragem de assumir até ao fim a incomodidade da sua tarefa, leva-nos, uma vez mais, a reformular a questão posta por André Bazin nos anos 50 e que já não serve à grande aventura que o cinema moderno é e, através dos próprios filmes, vem reformulando: o que é o cinema? O cinema é o verbo (Gertrud) e o verbo feito cinema virá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um ecrã, a morte do cinema e o seu renascimento” (JCM, 2005, p. 105).

Como observa Martins (2005), no cinema cesariano a comunicação estabelece-se sobretudo pela palavra, a imagem não sendo mais que um mero suporte ou devaneio metafórico, como se, ao contrário do registo do som, que tem a capacidade de reproduzir fielmente a realidade, a tomada de vista não passasse de uma ilusão; como tal, é um cinema mais para se ouvir do que para se ver, pois, para além da música, depende do constante jogo de palavras, de diálogos⁸⁸ corporalizados por vozes cujo ritmo e tonalidade criam uma musicalidade que faz vibrar os planos. O discurso cesariano reflete bem as três virtudes com que o Padre António Vieira caracteriza o *sermo*, considera Paes (2005): a queda (a riqueza do vocabulário de JCM, englobando o erudito e o popular, o decente e o indecente, permite a palavra certa no momento certo), a cadência (o *logos* popular tempera o *logos* erudito com o seu ritmo de lengalenga, criando uma cadência musical), e o caso (os contrapontos entre as diversas linguagens criam frequentemente um propositado *nonsense* e dotam o seu discurso de múltiplos e incertos sentidos).

Crítico iconoclasta, JCM faz do seu cinema um cinema de palavra, um cine-poema. Ao autonomizar o ato relativamente à palavra, processo que culmina no anulamento recíproco e absoluto entre a imagem e o som no *Branca de Neve*, a palavra torna-se uma imagem sonora e a imagem visual torna-se arqueológica, no sentido deleuziano, oferecendo-nos um cinema verdadeiramente audiovisual.

A ação que o verbo faz ouvir é estruturada em torno do gesto, é corporalizada em práticas ligadas à alimentação, à dança, ao banho, autênticos cerimoniais que elevam o gesto quotidiano, o *gestus* brechtiano, ao reino do sagrado. Tais práticas ganham corpo sobretudo na figura de jovens raparigas, o foyer da energia, o eros da criação do nosso

⁸⁸ Os atos de fala no *Último Mergulho* são o objeto exclusivo de uma dissertação de bacharelato por Veronika Ženata (2007).

cinépoeta, mais a causa do que o objeto do desejo, desejo no seu estado puro que nunca chega ao gozo; como para Deleuze (1994), há no amor cortês de JCM a constituição de um plano de imanência, no qual o desejo se resguarda o mais possível de prazeres que possam interromper o seu processo.

É o movimento dos corpos e das vozes, juntamente com a vibração musical, que estrutura o ritmo e a duração dos planos. “O cinema é a arte de *maîtriser* o tempo”, afirma JCM na entrevista a A. Silva (AAVV, 2005, p. 357); distanciando-se quer da “estética do gafanhoto” – uma coisa saltitona, típica da televisão e de muito cinema – quer da duração excessiva dos planos, o nosso cineasta procura um equilíbrio que nos permita ler e saborear cada plano mas sem tempo para o bocejo⁸⁹. Ao invés de situações sensoriomotoras encadeadas numa relação de causa-efeito (imagem-movimento), presenciamos situações óticas e sonoras puras onde o movimento é subordinado ao tempo, uma imagem direta do tempo, imagens atuais encadeadas com imagens virtuais (devaneios e fantasmagorias) onde o trivial e o metafísico se fundem, onde o real e o imaginário se tornam indiscerníveis, em suma, um cinema-cristal é o cinema que o nosso criador nos apresenta. E é no tempo presente que JCM narra as fábulas: sem flashback, sem montagem paralela, sem personagens datadas, o filme cesariano é um caminho que não admite um retorno para trás.

Assim, a estrutura narrativa predominante do cinema de JCM é de natureza complexa (a principal exceção verifica-se no *À flor do mar*, de caráter linear), apresentando-nos acontecimentos simultâneos sem grande relação de causalidade e fragmentos soltos de realidade. Luís Miguel Cintra (2005, p. 547) – um dos atores que se iniciou na arte da representação em cinema com JCM, e presente em vários dos seus filmes – declara ter a clara consciência de que fazer um filme com JCM “não era contar uma história, era inventar um jogo de muitas e complexas revelações”. É no redemoinho da espiral que estrutura *O último mergulho*; em resposta a R. Silva (2005, p. 362) sobre o porquê daquele Bach no final deste filme, explica: “Porque a construção do filme é em espiral. A espiral é um bocado a linha da vertigem, do redemoinho. É uma linha barroca por excelência. Não tem princípio nem fim. É como um pintelho (pintelho feminino) que se

⁸⁹ Alusão à expressão “escola do bocejo”, com a qual o cineasta António de Macedo satiricamente define o cinema canónico português das últimas décadas do século passado.

desenrola, e eu ando à procura dessas coisas. É como o fio de Ariadne. O pintelho, em si, não me interessa muito. Interessa-me como fio de Ariadne.”

Martins (2005) distingue duas fases na estrutura narrativa cesariana: uma primeira, que vai desde o início até ao *Que farei eu com esta espada?*, caracterizada por um mecanismo de produção ficcional liberto da restrição da verosimilhança, antes procedendo através da colagem de verosimilhanças opostas, uma poética da descontinuidade e do choque entre planos e blocos de discurso; uma segunda, inerente à fase medieval, cuja narratividade é estruturada segundo um modelo articulado de iluminuras ou iluminações que vão tecendo um fio coerente, uma colagem forjada por bifurcação e entrelaçamento de veredas, por derivas em torno de diferentes personagens situadas em diferentes planos; trata-se de uma forma deambulatória ou contrapontística de organização dos materiais fílmicos, que irá marcar a narrativa da tetralogia de João de Deus e o círculo perfeito do *Vai e vem*. Com efeito, o *Recordações da casa amarela* constitui, segundo Aurélien Py (2004), o filme onde a descontinuidade entre cada um dos planos é mais evidente; à fragmentação do espaço, que separa cada personagem em quadros que não se ligam, junta-se a descontinuidade do tempo, a temporalidade de cada um não correspondendo nem com a do outro nem com a realidade. A continuidade acontece sobretudo dentro do plano e a estrutura narrativa assume uma natureza mítica, mais redundante do que assente em qualquer lógica causal.

Em resumo, o cinema de JCM é norteado por uma ética do respeito pelo real, uma ética da verdade pessoal liberta da intromissão de ordens alheias, é a expressão da subjetividade pessoal em oposição a qualquer tipo de conveniência representativa; no confronto entre o real e o desejo, a criação cesariana é um espaço de invenção cerimonial assente na palavra e no gesto, é um pretexto para a atualização do mito, religando o real e o ideal, elevando o trivial ao sublime, num espaço e num tempo sagrados; ao invés do cinema da ilusão e da representação, o que o nosso cineasta nos propõe é um cinema da alusão intertextual, da alquimia das artes, é um cinema cristalino, espelho de uma presença, é um cinema abissal que provoca estranheza mas sem desilusão; o espectador não é embalado pelo movimento da câmara e nem pela catarse, mas abanado pelo choque e elevado pelo devaneio da imaginação.

Capítulo VIII

DOS MITEMAS AOS MITOS CESARIANOS

Após a análise da poética, procedemos agora, num primeiro tempo, ao levantamento dos mitemas patentes ou latentes no cinema de JCM; trata-se de identificar os elementos redundantes, nomeadamente os arquétipos, os temas, os motivos, as situações dramáticas (situações actanciais e combinatórias de situação das personagens), os décors e os emblemas. Depois efetuamos a qualificação desses mitemas e a análise do regime da imagem, com base na taxinomia de Durand e nas teorias do simbolismo. Por fim, procedemos ao apuramento dos mitos diretores do imaginário cesariano e à procura de correlações com outros mitos e com as mudanças sociais e culturais do último meio século português, aferindo assim a sua distância do real e o seu poder visionário.

8.1. MITEMAS: ARQUÉTIPOS, TEMAS, MOTIVOS, EMBLEMAS, SITUAÇÕES DRAMÁTICAS E DÉCORS

A análise da obra cinematográfica de JCM evidencia um rico imaginário, prenhe de inúmeros arquétipos, temas, motivos, emblemas e situações dramáticas, que agrupamos em torno de dez núcleos principais: mulher; água, leite e ovo; espelho; olhos; Portugal; viagem, fuga e expulsão; educação sentimental; alteridade e confiança; João de Deus; cinema. Este último foi já abordado no capítulo anterior; debruçemo-nos agora sobre os restantes. Referidos no âmbito dos vários temas, os décors mais redundantes são sintetizados no final.

i. Mulher

O tema da Mulher é o mais presente e central no cinema cesariano. Com efeito, a figura da mulher é não só recorrente em todos os filmes do nosso realizador (com exceção da curta *Os dois soldados*, na qual a mulher tem um papel muito discreto), como assume sempre o protagonismo da ação, exceto nos filmes protagonizados por João de Deus, mas nos quais a mulher constitui um actante privilegiado, multiplicando-se em personagens com uma esfera de ação tão multifacetada quanto redundante.

A figura da mulher presente no cinema de JCM é estruturada por Bergala (2004, p. 300) em três tipos principais: a menina solteira, a mulher madura com poder, e a meretriz. “Sexualmente experiente e blasée, a mulher madura (mulher de negócios, patroa, arrendatária de quartos) na quarentena «almodovariana», já não tem qualquer ilusão sentimental, conhece todas as fraquezas dos homens das quais troça cinicamente. (...) A meretriz é o inverso positivo desta mulher madura, sempre profundamente «inocente» no sentido pasoliniano do termo: aos olhos de Monteiro, não há corrupção senão no poder social.” Considerando que o paradigma estruturante dos filmes de JCM é o da meretriz e da menina solteira, é sobre esta última que o autor se centra, defendendo que há nos seus filmes uma economia política da menina solteira, figura matricial do seu fantasma. Focando o *Vai e Vem*, assinala a proliferação de figuras de meninas solteiras (Adriana, Fausta, Jacinta, Bárbara, Urraca, Emília) não verdadeiramente distinguidas nem singularizadas, todas de origem popular (o que lhes dá uma graça mais natural, mais inconsciente e menos calculista), que aparecem e desaparecem como o anjo da Anunciação; elas não são o objeto mas a causa da representação, ou seja, a sua função é suavizar a mise-en-scène do seu fantasma ou, como propõe Liliana Navarra (2012), o corpo feminino é um catalisador em contacto simbólico com a realidade, uma metáfora da sacralidade da sexualidade feminina.

A abordagem de Bergala sobre a mulher cesariana peca, quanto a nós, não só por omissão, ao centrar-se apenas numa pequena parte da filmografia de JCM, mas sobretudo pelo simplismo das categorias utilizadas – estado civil, idade e profissão das mulheres. Uma perspetiva mais profunda é encetada por Paes (2005); radicando o universo feminino de JCM num eros faustiano e donjuanesco, Paes inscreve-o na dicotomia entre a mãe Eva e a imperturbável Lilith. A Eva paradisíaca ou a Afrodite são encarnadas pelas meninas solteiras; o virago lilithiano é personificado principalmente pela atriz Manuela de Freitas, através de personagens com nomes bíblicos ou míticos – Atena no *Veredas*, Sara no *À flor do mar*, Violeta no *Casa amarela*, Judite no *Comédia de Deus*, Puta no *Le bassin de J. W.*, e Fausta no *Vai e vem*.

A inclusão das meninas solteiras no polo da mãe Eva, nomeadamente as jovens alvo da educação sentimental, parece-nos defensável. Contudo surge-nos uma categoria de mulheres igualmente jovens, mas que vivem num mundo diferente, no mundo divino,

as ninfas, que habitam sobretudo os filmes da fase medieval (para além dos anjos presentes na encenação da criação do mundo, no *Le bassin de J. W.*). Na fase inicial do *Veredas*, um grupo de Náiades, duas de vestidos alaranjados (as más) e uma de vestido branco (a boa), banham-se graciosamente na ribeira de Angueira; são espiadas por um fauno que rouba as roupas da boa, e inicia o despertar para o amor e para a loucura heroica que levará a cabo; também o início do *Silvestre* nos brinda com um grupo de Náiades banhando-se no rio, agora todas com vestidos de uma brancura celestial (ver Fotograma 5). Porém, a ninfa mais singular e última mulher do cinema cesariano é Dafne, uma Hamadríade que surge empoleirada na árvore sagrada, no final do *Vai e vem*; diz a João Vuvu conhecê-lo bem, mas só poder dar-lhe a sua sombra; depois do aviso “Quando fores ter com a tua amada, João, nunca te esqueças de levar o chicote”, Dafne desaparece, deixando na imagem uma forma de olho desenhado pelos troncos do cipreste tornados coroa de Apolo, vazio no qual vai inscrever-se o olho esquerdo de João Vuvu. Enquanto as meninas solteiras são objeto de uma educação sentimental, as ninfetas educam os heróis, despertando-os para a loucura heroica; mas tanto umas como outras são a causa da representação, a razão da vida.



Fotograma 5. *Silvestre*



Fotograma 6. *Veredas*

Por sua vez, o polo lilithiano de Paes parece-nos pecar tanto por omissão de uma das personagens mais representativa – a Princesa Elena Gombrowicz⁹⁰ d’*As bodas de Deus*, a mulher jogada e jogadora, que seduz e trai João de Deus – e por excesso de

⁹⁰ De acordo com Eugène (2009), o nome é uma referência ao filme de Renoir, *Elena et les hommes* (1956) e o apelido a Witold Gombrowicz, dramaturgo polaco; contudo, na realidade ela é uma criminosa multireincidente, Albertine Rabelais (o nome sendo o da heroína de Proust, o que terá inspirado a João de Deus a frase “Albertine disparue”, título de um volume do *À procura do tempo perdido*).

abrangência, englobando personagens que evidenciam outros traços e outros tipos de anima junguianos⁹¹. Assim, à luz dos níveis de desenvolvimento da anima, a deusa Atena, recriada no *Veredas* no meio dos espigueiros do Soajo, mais do que uma demoníaca Lilith, representa a Sabedoria, conduzindo as Fúrias da raiva e do rancor ao perdão e à reconciliação; estamos perante a mulher guerreira e simultaneamente apaziguadora, a inteligência guiando o povo (ver Fotograma 6).

Exemplares deste último nível de desenvolvimento da anima são recorrentes na cinematografia cesariana. Logo a abrir, a figura de Sophia Andresen, cuja poesia nos conduz do instinto de sobrevivência à dignidade humana, à liberdade e à justiça. Depois, no *Que farei eu com esta espada?*, é a personagem que empunha a espada para fazer face à invasão da NATO e do imperialismo americano; também aqui a solução, de inspiração pessoana, passa pela cultura. Logo em seguida, coexistindo com Atena, surge a personagem de Branca-Flor, uma mulher guerreira e amante maternal, uma sacerdotisa do amor como Diotima, que conduz o viandante num percurso de renascimento e que, nas palavras de JCM (AAVV, 2005), nos ajuda a descobrir a “vida de plástico” em que vivemos e a possibilidade de cumprir a promessa de inventar um país. Mais tarde, no *Le bassin de J. W.*, a encarnação perfeita da mulher-guia, Ariane, que se prepara para conduzir Max Monteiro ao Polo Norte; é ela que Henrique pedira, “uma portadora de luz, que não seja luciferina nem angélica, nem arcangélica. Uma mulher. Ariane. A que se deixa na orla, no porto, num rochedo, porque sabemos onde está. Podemos sempre reencontrá-la. É isso o fio da vida. É a mulher. É o amor.” E como diz Ariane, “O amor é a fome de uma outra vida, o desejo de transitar”. Finalmente, n’*As bodas de Deus*, é Joana de Deus a portadora de um simbólico fio de Ariane, um pequeno pelo púbico que entrega a João de Deus através da grade da prisão; depois de ter sido várias vezes enganado e excluído, este acaba por encontrar em Joana a mulher a quem declara, como o Pickpocket de Bresson: “Oh Joana, que estranho caminho tive de percorrer para chegar até ti”.

⁹¹ O desenvolvimento do arquétipo *anima* conhece quatro etapas: a primeira representa a mulher primitiva, o relacionamento puramente instintivo e biológico, e é simbolizado pela figura de Eva; a segunda fase é representada por Helena de Tróia, personificando um nível que engloba uma dimensão romântica e uma dimensão sexual; a terceira é personificada pela Virgem Maria, uma figura que eleva o amor (eros) à grandeza da devoção espiritual; a última etapa é simbolizada pela Sapiência, a sabedoria que transcende a própria pureza e santidade, e é materializada nas figuras da Sulamita dos Cânticos de Salomão, Atena e Mona Lisa (Jung, 2002).

Embora com menor frequência, JCM povoa os seus filmes também com a figura de Helena de Tróia. É como uma mulher romântica e laivos de sexualidade que se apresenta a personagem Laura Rossellini no *À flor do mar*; acolhendo maternalmente o homem ferido que dá à costa, estabelece com ele uma relação de amor platónico, reservando a sexualidade carnal para outro homem; Laura reúne a mulher mãe e a mulher amante. Depois vem a Esperança d'*O último mergulho*, uma das três prostitutas, ou melhor, graças, que acompanham o velho Elói e o jovem Samuel pelos festejos do Santo António alfacinha; é do contemplativo Samuel que a muda Esperança se enamora para depois se afastar, e reencontrar finalmente no meio de um campo de girassóis.

Também a mulher que eleva o amor a uma dimensão espiritual está presente, nomeadamente na figura de Sílvia do *Silvestre*, e na Madre Bernarda do *Bodas de Deus*. Para além do amor paternal, que a leva a alistar-se como soldado para resgatar o pai, Sílvia eleva o amor construído com o Alferes a uma dimensão cósmica; é no firmamento que se dilui o olhar de Sílvia no plano final. O amor espiritual ao próximo encontra na figura da Madre Bernarda um dos símbolos cliché da Virgem Maria; é uma mãe de Deus e dos homens, uma mãe hospitaleira e nutritiva. Contudo, a sacralização do amor é sobretudo perseguida, como vimos atrás, pela anima de João de Deus; emblemáticos de tal ascese são os pelos púbicos colecionados no Livro dos Pensamentos; mais do que mero fétiche, os pelos púbicos das jovens donzelas são elevados ao plano do pensamento, são um pequeno fio de Ariane, uma luz espiritual da humanidade.

De assinalar ainda a presença da mulher andrógina em duas personagens: Sílvia, a donzela que se converte em homem (Silvestre) para ir à guerra; Urraca, uma das candidatas a mulher-a-dias do senhor João Vuvu, que se apresenta barbuda, com um denso sistema piloso na zona pélvica, e portadora de um enorme falo negro.

Na riqueza do universo feminino cesariano, Bergala (2004) observa a ausência da mulher «normal», a esposa, a mãe de família, a dona de casa com menos de quarenta anos; quando as mulheres são mães elas não coincidem com as figuras estandardizadas de mãe; por outro lado, encontramos na maior parte dos filmes de JCM uma recusa visceral e obstinada da filiação, culminando com dois infanticídios (no *Fragmentos de um filme-esmola* e no *Vai e vem*). É certo que Bénard da Costa (2005b) coloca o

Recordações da casa amarela sob o signo da mãe – a imagem barroca de Nossa Senhora, o instinto maternal da prostituta Mimi, a primeira pessoa a proteger João de Deus, o *Stabat Mater* de Vivaldi, o encontro de João de Deus com a sua própria mãe para lhe pedir dinheiro, etc. – mas trata-se aqui da Mãe de Deus e dos pobres, e não da mãe de família, que apenas vimos no seu primeiro filme. Logo no terceiro, cujo subtítulo – *A Sagrada Família* – é ironicamente elucidativo, encena-se a ideia da família como espaço de prisão e loucura; como observa Leonor Areal (2005, p. 1035) “todo o filme é esse espaço em que se encerra uma pequena família – pai, mãe e filha – em tons de loucura suave e dor aprisionada. A família modelo, na sua sacralidade moral e social, é aqui vista como cena primordial de loucura e carnalidade pura”. Quando no *Comédia de Deus* João de Deus avisa as donzelas “Quando servires um gelado, não te esqueças que um dia também tu vais ser mãe”, segundo Bergala (2004), não lhes cria qualquer ilusão sobre o seu destino social, o casamento e a maternidade esperam-nas, o que as fará cair rapidamente numa desgraça.

Esta ausência da mulher normal prende-se com o facto, assinalado por Marcos Uzal (2004), de as mulheres dos filmes de JCM viverem num país diferente do dos homens. Com efeito, o mundo habitado pelas mulheres cesarianas é não só um espaço físico exclusivo delas, como a mansão do *À flor do mar* onde vivem apenas mulheres, acompanhadas apenas por um príncipe sob a forma de gato, ou o convento de freiras d’*As bodas de Deus*, mas também um espaço mental próprio, um espaço de transição entre o mundo dos homens e o mundo das águas e dos espelhos, entre o mundo exterior e o mundo interior⁹². Por sua vez, os homens são frequentemente seres um pouco perdidos, na linha da poética da Nouvelle Vague; Uzal (2004) compara-os às figuras de Ulisses que uma Penélope espera em qualquer lado, e de Teseu que uma Ariane ajudará a sair do labirinto.

Em suma, a mulher do imaginário cesariano oscila em torno de duas dimensões: uma opõe a Eva instintiva e amante, à mãe telúrica, a mãe dos homens, hospitaleira e nutritiva; na outra dimensão, a Lilith demoníaca, que manipula os homens, encontra o

⁹² Torna-se evidente que as influências de Kenji Mizoguchi e Jean Renoir no plano estético se verificam igualmente ao nível deste tema; como defende Carlos Melo Ferreira (2004), aqueles cineastas destacam-se de entre os que mais trabalharam a poética da Mulher associada à Água, nomeadamente o japonês, para quem a Mulher é o elemento da interioridade, tal como a Água o é relativamente à Terra.

contraponto na mulher guerreira e guia dos homens. Integrando os opostos, surge-nos também um exemplar da mulher andrógina, um ser híbrido, hermafrodita, animal e humana. Estamos pois perante o arquétipo da mulher múltipla e dupla, e o culto romântico da mulher absoluta.

ii. Água, leite e ovo

Intimamente associado ao tema da Mulher, o elemento Água ocupa um lugar central no cinema de JCM, atravessando a sua obra de uma ponta a outra. Ignorando a água descendente da chuva, o nosso poeta centra-se na água primeira, a água nascente da Terra, e no seu percurso até ao mar; paradigmáticos desta poética são os filmes *O último mergulho*, que é imaginado a partir do próprio elemento Água, e o *Veredas*.

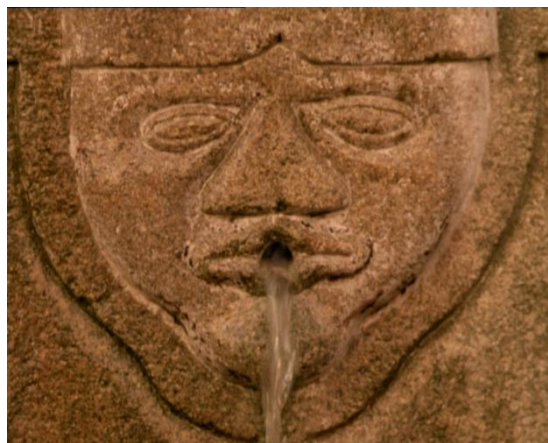
O *Veredas* é um filme inteiramente atravessado pelo movimento das águas, considera JCM em entrevista a Vasconcelos (AAVV, 2005). Com efeito, conduz-nos das águas calmas da ribeira Angueira no nordeste trasmontano, até ao mar, passando por rias, rios, mantos de neve, poços e fontes. É nas outonais lagoas calmas e brilhantes da ribeira que se purificam as ninfas e despertam o viandante para o amor, e é a ria, igualmente calma e resplandecente, que acolhe o corpo morto da sua amada Branca-Flor e ao mesmo tempo a ressuscita (ver Fotograma 7). Na sua fuga à ameaça de morte, cavalgam as serras nevadas do Gerês, um universo branco de água-substância, atravessam uma zona enevoada, uma atmosfera de água em transição para o ar, saltam pequenos riachos de pura água cristalina, e são amamentados pelo jorro de água brotando da boca de uma fonte antropomórfica, em grande plano (ver Fotograma 8). Deslizam depois de barco sobre o rio Lima, deixando-se embalar nas suas águas tranquilas e nas palavras em off exortando à ligação à terra, ao rejuvenescimento, ao paraíso; mas, imbuídos da mitologia local⁹³, esquecem o passado e afastam-se, reencontrando-se depois nus numa pequena ilha (a imagem do cosmos, completa e perfeita) no meio do rio, envoltos pela voz da pequena corrente do rio, voz essa refletida no chilrear dos pássaros e no chocalhar calmo das cabras em pasto abundante. No Alentejo ficam de cabeça à nora ao deparar-se com um homem amarrado ao pau que puxa uma nora; a sua libertação custa-lhes o assassinio do homem e a sua

⁹³ Como explica JCM, na mesma entrevista, o rio Lima era também chamado de Lethes, isto é, rio da morte, do esquecimento; esta mitologia continua viva na memória popular, acreditando-se ainda que quem atravessa o Lima se esquece do passado.

separação. Esta separação é mais tarde refletida no pôr-do-sol junto ao mar, as águas do limite, o lugar de separação das terras. Despojada do filho e desfalecida, Branca-Flor mama o leite da teta de uma cabra, ou seja, revitaliza-se com água, pois, segundo Bachelard (1998), todo o líquido é água e toda a água é um leite. Por fim, a grande cascata de água, a única imagem da água masculina fecundante no filme, servindo de fundo ao renascimento do viandante, com a mulher deitada em posição de parturiente e o homem emergindo entre as pernas dela. Em suma, nas palavras de Chevalier & Gheerbrant (2010), todo este movimento das águas evoca o percurso da existência humana e as flutuações dos seus desejos e sentimentos.



Fotograma 7. *Veredas*



Fotograma 8. *Veredas*

A água purificadora e regeneradora do rio é recorrente na obra cesariana. É à ribeira que a mulher vai lavar o lençol de linho subtraído ao corpo da sogra enterrada (no filme *A mãe*) e que as duas irmãs vão lavar as camisas do pai (no *Silvestre*). N’*Os dois soldados*, é no riacho que o soldado lava os olhos, que vazara em troco de alimento, e inicia a cura da sua cegueira. Também no *Silvestre* a imagem das donzelas ninfetas banhando-se no rio, o mesmo rio que põe a nu o travestismo do soldado Silvestre, devolvendo-o ao corpo de Sílvia.

Em oposição ao *Veredas*, n’*O último mergulho*, as águas límpidas e correntes desaguam nas águas escuras e profundas do rio Tejo, as quais desafiam um jovem e um idoso a suicidar-se no seu seio. E o fio condutor do filme, explica JCM na entrevista a R. Silva (AAVV, 2005, p. 355), não é mais do que “um fio de água, uma espécie de

arrimo que vai seguindo o seu ritmo até desembocar no mar”. A deambulação dos dois homens pela noite lisboeta, acompanhados por prostitutas e regados pelo álcool – a oposição do fogo à corrente para a água – mais não é do que um adiar do suicídio, uma preparação para a morte; tal é a função da dança dos sete véus, um rito primitivo das sacerdotisas no templo da deusa egípcia Ísis, no qual a retirada dos véus apela à entrada no mundo dos mortos sem apego aos bens materiais. O jovem acaba por resistir ao desafio do Tejo e termina no meio de um campo de girassóis com a sua amada, a Vénus renascida, envoltos num fundo sonoro do mar regenerador; já o idoso cede ao convite e atira-se de pé ao mar da Palha, a grande bacia do Tejo, o mergulho final na morada eterna.

Também no *Le bassin de J.W.* e no *Vai e vem* o rio Tejo é o palco de mortes por afogamento, em ambos a água escura surge como sepultura. No primeiro e à semelhança d’ *O último mergulho*, Henrique e Jean Dieu, sob um guarda-chuva no Cais da Matinha, ensaiam um duplo suicídio, guiados pelo poema de Álvaro de Campos: “Se te queres matar, porque não te queres matar? Talvez, acabando, comeces...”; desistem ao verificar que a água está gelada e vão aquecer-se no álcool de uma boíte; contudo, voltam ao cais, lamentam não ter onde cair mortos, sobem uma íngreme escada, a descida é feita pelas suas sombras, e Henrique encontra no rio o lugar para morrer. No *Vai e vem* o suicídio dá lugar ao homicídio: depois de um longo jantar em que João Vuvu recebe o filho acabado de sair da prisão, com planos para colocar o pai num lar, sentam-se à beira-rio; Jorge manifesta o desejo de ver os peixinhos no oceanário e o pai atira-o borda fora; ao último grito do filho “pai!”, este responde “vai chamar pai a outro”.

Para além de destino final, o rio Tejo constitui simultaneamente a origem do maléfico. N’ *O que farei eu com esta espada?* é nele que ancora o porta-aviões da NATO e é do seu leito que surge o barco de Nosferatu; a profunda água-sepultura, feminina, converte-se em água masculina violenta. Contudo, o Tejo é igualmente o lugar de partida da ameaça, e é a partir dele que nasce a velha Lisboa, e onde começam vários filmes cesarianos.

O destino final de toda a corrente de água é o oceano, símbolo materno maior. E é precisamente sob o signo do mar que nasce o cinema do nosso realizador, o *Sophia de Melo Breyner Andresen*. Para além de um mar de alegria e recreação vacancial, este é

um mar ativo, escavando belos umbrais e misteriosas grutas nas brandas rochas da costa algarvia, e um mar ondulado como os cabelos femininos⁹⁴, mas que se transforma em espuma branca (o branco é a ideia última que o nosso poeta faz do mar) ao espriar-se na fina e dourada areia. A poética deste mar é-nos soprada por Sophia Andresen, lendo uma parte do poema *A menina do mar* ao seu pequeno filho, e a célebre *Inscrição*: “Quando eu morrer voltarei para te buscar / os instantes que não vivi junto ao mar”. Esta nostalgia, esta saudade do mar volta no filme seguinte – *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* – na voz off de Lívio, que nos diz “Fecho os olhos e estou no meio do mar... O mar é uma alegria”. E é junto ao mar rochoso que João de Deus, no *Bodas de Deus*, recebe das mãos de Joana (que ele salvara do afogamento num lago) uma romã, partindo-a ao meio e comendo cada um sua metade, numa autêntica celebração da fecunda união.

A união entre a superfície e a profundidade do mar é explorada no filme mais insular, o *À flor do mar*. Como bem observa Bénard da Costa (2005a, p. 342), “a superfície é o fascínio deste filme sem volume (superfície do mar, superfície das casas, superfície dos corpos, todos tão à flor do mar). Mas essa superfície só superficialmente é superficial. O que ela invoca, uma vez mais, é o apelo aos subterrâneos, é o contínuo fervor que geme”. Com efeito, o barco fantasma que desliza à superfície provém do mais profundo mistério e a ele regressa no final, tal como as revelações das mulheres que habitam a mansão brotam da mais profunda memória e dos desejos mais subterrâneos. E é debruçada sobre o poço que a adolescente Rosa pede às águas fundas que a levem para longe dali; é junto ao poço, síntese da água, terra e ar, símbolo do homem (Chevalier & Gheerbrant, 2010), que nasce a entrega da adolescente ao homem que dera à costa, ao lobo-do-mar a quem a viúva Laura receava entregar-se. É à noite, ao luar, que o mais importante acontece, as recordações afloram, os fantasmas pairam como as sombras projetadas nas paredes, e as atrações se manifestam; é no manto da noite que tudo envolve, que o inconsciente aflora à superfície e todo o universo se une maternalmente.

⁹⁴ Para além da ligação natural entre a água e a mulher através do carácter originário de ambas, verifica-se um isomorfismo entre as ondas da água e os cabelos femininos, os quais são recorrentes no cinema cesariano: na iniciação das jovens no Paraíso do Gelado, o arranjo do cabelo faz parte do ritual; também no *Comédia de Deus* é significativa a imagem com a qual João de Deus se depara ao chegar a casa à noite – uma jovem vizinha penteando-se vagarosamente na casa do outro lado da rua; a mesma cena é repetida no *Passeio com Johnny Guitar*, agora complementada com uma exposição de cuecas femininas a secar no beiral da janela.

Para além das nascentes, dos rios e do grande oceano, a água cesariana encontra um importante reservatório nas piscinas e nas banheiras, tendo o seu mais significativo exemplar no *Comédia de Deus*. Com efeito, este filme propõe-nos uma série de curiosos rituais, nos quais a água purificadora ocupa um lugar central, e que abordaremos mais à frente, no tema da Educação Sentimental.

Em síntese, a temática da Água atravessa o cinema cesariano de uma ponta à outra, prenhe de significados. A água clara das ribeiras e dos rios evoca, como refere Bachelard (1998), a nudez feminina, uma nudez natural que conserva a inocência, é um meio de purificação; a sua superfície tranquila é como um berço que nos embala, nos adormece e nos devolve a nossa mãe; o seu movimento da nascente até à foz espelha a nossa caminhada existencial; trata-se da água doce, que é “para as mulheres e para quem as acompanha”, como é dito no *Silvestre*. As águas profundas e escuras, envoltas pela noite, são um convite à morte ou, segundo Bachelard (1998), à penetração num dos refúgios maternos elementares. O mar é alegria e recreação, é o reservatório de um imaginário infantil ligado às sereias, é um limite que separa as terras do qual emerge o desconhecido e que nos transposta para o infinito, é a superfície de um mundo subterrâneo ameaçador, é lugar de morte e ressurreição.

A riqueza simbólica da água cesariana muito deve à sua associação com outros significativos temas, nomeadamente o leite e os ovos.

O **leite** é um equivalente da água, igualmente fonte de vida, purificação e transformação. É da teta da cabra que a desfalecida Branca-Flor se alimenta. No *Comédia de Deus*, João de Deus deleita Joanhina num banho de leite, purificando-a e extraindo-lhe a sua essência. Para além da sua função alimentar e ritual, o leite assume no cinema de JCM uma dimensão cósmica, através da recorrente imagem da Via Láctea: no plano final do *Silvestre*, Sílvia contempla e funde-se com o céu estrelado e serpenteado pela Via Láctea, e diz “agora estou sozinha diante das estrelas!”; e é com a Via Láctea que começa *A comédia de Deus*, anunciando o paraíso do (leite) gelado, e *As bodas de Deus*. O nome diz tudo: “Láctea”, por ter sido formada pelo leite derramado no céu; “Via”, porque aparece como um lugar de passagem, ligando o mundo terrestre e o mundo divino; simboliza o caminho dos peregrinos, dos místicos, dos exploradores de um plano a outro do cosmos, de um nível ao outro da psique; a sua

forma espiralada, evoca a união entre o mundo do movimento e a imóvel eternidade (Chevalier & Gheerbrant, 2010).



Fotograma 9. *Le Bassin de J. W.*



Fotograma 10. *Comédia de Deus*

O ovo é um símbolo frequente no cinema cesariano, expressando sobretudo a ideia da morada, da transformação, e do renascimento. O ritual iniciático de Joanhina do *Comédia de Deus* termina com ela sentada num cesto de verga coniforme cheio de ovos de galinha (imagem inspirada nos ovos bataillianos), para curar as dores de barriga provocadas pelo gelado; neles encontra o repouso, o ninho, a concha maternal, e deles faz seus filhos, que choca para que o seu composto se transforme e ela própria se abra (tal como se abrem os ovos, fazendo uma grande gemada) para o instinto maternal e uma nova vida espiritual. No *Le bassin de J. W.* é significativo o ovo de mármore – um ovo cósmico, símbolo do princípio da humanidade, base do nascimento do mundo (Chevalier & Gheerbrant, 2010) – que uma escultura feminina em posição de yoga segura nas mãos pousadas sobre o colo (ver Fotograma 9), depois do afogamento de Henrique, certamente promessa e sinal do seu regresso à vida no corpo de Max Monteiro. No *Bodas de Deus* o ovo assume um simbolismo paródico-político: depois da encenação da queda da República no Teatro Nacional de São Carlos, João de Deus surge com a princesa Elena no camarote presidencial e grita “estamos no poleiro!”, retirando um ovo do meio das pernas de Elena. Por último, um ovo de costura é

utilizado na instrução da candidata a mulher-a-dias Adriana (no *Vai e vem*) – mais um emblema no ritual iniciático ao papel de mulher maternal.

Em suma, verifica-se uma ligação profunda entre os temas da água, do leite e do ovo, e de todos eles com a temática da mulher: é eminentemente feminina e maternal a água que corre e paira no cinema cesariano; o leite, um equivalente da água nutritiva e purificadora, estabelece a ligação entre o mundo terrestre e o mundo divino tal como a mulher que guia os homens; à semelhança da mulher mãe e da mulher guia, tanto o ovo como a água simbolizam simultaneamente a origem e a transformação.

iii. Espelho

Associado quer à água quer à mulher e ao ovo, o Espelho constitui igualmente um tema central na cinematografia de JCM.

A sua ligação simultânea à mulher e ao ovo prende-se com os recorrentes espelhos ovais que acolhem o rosto das jovens raparigas, transportando-as para uma concha maternal, para uma morada celeste (ver Fotograma 10).

Para além dos espelhos ovais, os jogos de espelhos são muito frequentes no cinema cesariano: é repetitiva a primeira tomada de vista de uma personagem refletida em espelho e só depois diretamente, deixando frequentemente o espetador na dúvida acerca do lado em que está a personagem, que mundo habita. Prova de respeito pelo ator, evitando invadi-lo de frente? Talvez, atendendo à forma como JCM vê a câmara de filmar, “um instrumento que pode ser monstruosamente agressivo”. Reflexão sobre o cinema? O cinema como jogo de espelhos? Parece ser o intuito do *Conserva acabada*, quando nos é dado a ver num monitor aquilo que a câmara vê, e quando João Raposo do Audiovisual coloca um espelho estrategicamente para ver as pernas da menina Fernanda. Ou o cinema como diferente do espelho? A defesa da tese de que só o espelho pode refletir, ao cinema estando interdita a reprodução, como no quadro de Magritte, *A reprodução interdita (retrato de Edward James)*? Provavelmente. Contudo, a nossa explicação orienta-se sobretudo para a exploração cesariana da reversibilidade entre o mundo dos espelhos e o mundo dos homens, procura essa inspirada na parábola dos espelhos Borgesiana⁹⁵, a julgar pela sua citação integral no *Quem espera por*

⁹⁵ Transcreve-se parte da bela parábola dos animais dos espelhos do escritor Jorge Luis Borges (2008, pp 26-27): “Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje

sapatos de defunto morre descalço. Neste despertar das criaturas dos espelhos, os seus aliados mais fiéis são as criaturas das águas, sendo o peixe o primeiro reflexo a acordar da servidão. Não é por acaso que no final d’*O último mergulho* assistimos a uma panorâmica descendente sobre o rio a entrar no mar, com os peixes a saltar e os flamingos a voar; também significativa desta procura é a leitura d’*A menina do mar* por Sophia Andresen, a procura da comunicação entre o mundo dos homens e o dos seres aquáticos, ou o reencontro do homem com as suas origens.

Aliás, a imagem que JCM nos dá da água é mais a de uma superfície permeável do que a de uma superfície refletora; é assinável que a única imagem significativa refletida na água é a do Enviado de Deus (agora sentado no trono celeste, à direita do Pai) no pequeno lago do hospital psiquiátrico, ao qual João de Deus retorna no *Bodas de Deus*; trata-se de um ser que vive no céu e é refletido no *speculum* original, instrumento da Iluminação e do conhecimento, que permite comunicar entre o mundo dos homens e o dos deuses.

A libertação das criaturas dos espelhos procurada pelo nosso poeta é também síncrona com a imaginação onírica de Bachelard (1998, pp 23-24); comparando o espelho das águas com o espelho de vidro, escreve: “a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes de mais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica”. Citando Louis Lavelle, continua: “se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela, choca a fronte e os punhos; e nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto”. Ou

incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro, não coincidiam nem os seres, nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e impôs-lhes a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os da sua força e do seu aspeto e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, contudo, eles livrar-se-ão dessa letargia mágica. O primeiro a despertar será o Peixe. (...) Depois, irão despertando outras formas. Gradualmente diferirão de nós, gradualmente deixarão de imitar-nos. Romperão as barreiras de vidro ou de metal e desta vez não serão vencidas. Junto com as criaturas dos espelhos combaterão as criaturas da água. (...)”

seja, enquanto o espelho da água sugere uma idealização, sendo motivo para uma imaginação aberta, os espelhos de vidro dão uma imagem demasiado estável. “Tornarão a ser vivos e naturais, quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio.”

Será portanto a naturalização da nossa imagem, a abertura de um caminho entre o homem e o seu eu profundo, o restabelecimento de uma via entre o real e o imaginário, aquilo que move o nosso cinepoeta. É no espelho que se revela o lado negro de Maria no *Fragmentos de um filme-esmola*, tal como o subentendido espelho da Rainha no *Branca de Neve* lhe revelara alguém mais bela que ela; n’*O último mergulho* é face ao espelho que Esperança procura o verbo que o seu mutismo oculta; no *Comédia de Deus* é revelador o espelho diáfano coberto de berlindes azuis, onde se vê o rosto invertido e desfocado (um inocente fantasma) de Joaninha, que mexe nos berlindes com as mãos mostradas também diretamente; e é em frente ao espelho que Urraca, a barbuda do *Vai e vem*, reaparece já “desflorestada”; em suma, sempre um espelho aquoso, superfície permeável à profundidade do ser.

iv. Olhos

Indissociável do espelho e da água, também no cinema cesariano os olhos coexistem e complementam o espelho aquoso, constituindo igualmente uma temática central. A dupla simbologia do olho, quer como órgão recetor de luz quer como órgão da visão interior, reflete-se e é aprofundada pelo nosso visionário. Com efeito, o que nos é dado ver é uma oposição entre o olhar sensorial e o olhar espiritual.

O olhar sensorial explora sobretudo o prazer de contemplar a beleza feminina; é um olhar escopofílico o olhar de João de Deus. É este prazer escópico que permite, observa Fabrice d’Allones (2004), a retenção do desejo de João de Deus, como quando observa a vizinha da frente penteando-se (no *Comédia de Deus* e no *Passeio com Johnny Guitar*). É um olhar voyeur quando espreita a menina Julieta na casa de banho e no quarto através da sombra refletida na parede (no *Recordações da casa amarela*), e um olhar exibido quando observa as pernas da menina Fernanda através do espelho descaradamente colocado no devido enquadramento (no *Conserva acabada*). Enfim,

“um Orfeu contemporâneo que tenta possuir com grande anseio uma imagem fugaz que sempre se lhe escapa”, é como Corretger (s.d., p. 10) define João de Deus.

Mais redundantes são as imagens do olhar espiritual. A recitação recorrente (uma vez no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* e duas no *Comédia de Deus*) do poema lírico de Luis de Camões, “Um mover de olhos, brando e piedoso”⁹⁶ pode ser lida como um alerta contra o poder de enfeitiçamento dos sinais exteriores da mulher ou como um elogio à imagem interior. No *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, Lívio expressa o poder da visão interior: “fecho os olhos e estou no mar”. Branca de Neve resiste a ver com os olhos, preferindo que o Príncipe lhe descreva a paisagem por palavras, argumentando “através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro; se o pintasses por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão.” Aliás, JCM segue-lhe os passos e dispensa a imagem visual neste filme, preferindo que ela seja projetada pelo espetador, remetido, observa Luís Oliveira (AAVV, 2004), a um quarto escuro cheio de sensualidade (como o quarto escuro onde, em criança, se ouve a história antes de adormecer) e do qual é expulso sempre que se acende a luz. E Joana, ao contar a João de Deus (no *Bodas de Deus*) a inumana situação vivida pelos pais emigrantes em França, confessa que “fazia de cega” por “olhar fixamente”.

Mas o emblema maior da visão interior é a cegueira física: o alimento pelo qual um d’*Os dois soldados* aceita vazar os olhos é provavelmente um alimento espiritual, a julgar pela cura milagrosa e pela recompensa de uma mala cheia de dinheiro que depois recebe; o vidente cego Tirésias, figura mítica da antiguidade grega, é evocado no *Conserva Acabada*; no *Le Bassin de J. W.*, o violinista cego aparenta ter também poderes de vidência, pois é o primeiro a dar-se conta da ressurreição de Henrique; neste filme é afirmado ironicamente, face ao provérbio cliché, ou talvez não, que “o pior cego é aquele que quer ver”, e, como já havia sido dito no *Bodas de Deus*, é repetida a ideia que “a moral dos cegos é diferente da nossa”. Parece ser esta moral que o nosso vidente persegue: eivado de uma grande iconoclastia, JCM cria um cinema para ouvir e

⁹⁶ *Um mover de olhos, brando e piedoso, / Sem ver de quê; um riso brando e honesto, / Quase forçado; um doce e humilde gesto, / De qualquer alegria duvidoso; // Um despejo quieto e vergonhoso; / Um repouso gravíssimo e modesto; / Uma pura bondade, manifesto / Indício da alma, limpo e gracioso; // Um encolhido ousar; uma brandura; / Um medo sem ter culpa; um ar sereno; / Um longo e obediente sofrimento; // Esta foi a celeste formosura / da minha Circe, e o mágico veneno / que pôde transformar meu pensamento.*

ver com os olhos da alma; para além da supressão da imagem visual no *Branca de Neve* (atitude que poderia tomar noutras sequências sem que com isso deixássemos de ver), é paradigmático desta moral o recorrente enquadramento de costas das personagens, emblema maior do romantismo, sugerindo que o que se vê é ao mesmo tempo algo exterior e a projeção do seu inconsciente.

Embora não redundante, é de assinalar a representação, n' *O último mergulho*, do olho único – o olho sem sobrancelha inscrito num triângulo e num sol, símbolo da vida e da luz, do Verbo/Logos, e do conhecimento divino (Chevalier & Gheerbrant, 2010) – nos azulejos que revestem a parede do café onde a muda Esperança escreve uma carta a Samuel, símbolo do reencontro com a palavra e prenúncio do reencontro com o amado no campo de girassóis, amarelos como o sol que envolve o olho espiritual.

Para além de olharmos, o cinema cesariano também nos olha amiúde: é o filho mais novo de Sophia Andresen que cria uma espécie de cumplicidade com a câmara e denuncia a representação da mãe; é o longo grande plano de Lívio, que nos olha em silêncio, no final do *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, situação que se repete no final d' *Os dois soldados*, embora aqui os olhos do soldado sejam impercetíveis devido à máscara que usa, o que nos remete para os olhos do coração, aqueles que ganhou depois de ter vazado os olhos sensoriais; a estrutura teatral d' *O amor das três romãs* é recheada de olhares para a câmara, culminando com a apresentação dos atores no final, olhando-nos como se estivéssemos à sua frente, tal como Joana, no final do *Comédia de Deus*, nos diz nos olhos “e aqui acaba esta comédia”; também neste, o olhar que João de Deus dá para a câmara, um clássico do cinema burlesco; n' *O último mergulho* Samuel e Esperança fazem festas um ao outro sem tirar o olhar da câmara como se estivessem diante de um espelho ou a acariciar-nos a nós; no final do *Branca de Neve*, é o próprio realizador que nos olha enquanto verbaliza uma palavra inaudível; por fim, o já referido longuíssimo close-up do olho esquerdo de João Vuvu, no último plano do último filme, o *Vai e vem* (ver Fotograma 11).

Sobre este olhar derradeiro muita tinta tem sido derramada. Bénard da Costa (2010) vê-o como um símbolo da morte anunciada de JCM e o filme como filme-testamento; embora denegue a ideia de filme-testamento, o seu amigo V. Tavares (2004) refere que JCM, durante a rodagem, estava consciente que este era o seu último plano,

considerando a passagem da fase em que a câmara ainda roda à paragem da imagem, como um ponto final no seu discurso; coerente com esta explicação é o facto de estarmos perante o olho esquerdo, símbolo da passividade e do passado (ao contrário do direito que simboliza a atividade e o futuro), evocando portanto o fim de algo. A morte do realizador estender-se-ia ao próprio cinema; depois de perder a imagem visual, agora é estropiado da sua essência, o movimento. E não estaremos também perante a procura do cinema puro, a essência mais íntima do cinema, aquele que acontece na nossa mente? Com efeito, outros olhares voltam-se para a relação que esse olhar estabelece com o espetador: ele torna visível a invisibilidade do espetador, defende Susana Viegas (2009), numa perspetiva pontyana; é um olhar acusador, que nos zurze, considera V. Tavares (2004), é um olhar paranoide sartriano ou lacaniano, ou um espelho que nos devolve o nosso olhar e nos confronta com o nosso imaginário, acrescentamos nós.



Fotograma 11. *Vai e vem*

A propósito do seu protótipo, o olhar de Lívio no longo último plano do *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, Martins (2005) refere que o encontro com o olhar do espetador abala a ilusão cinematográfica e intensifica o efeito de uma realidade ambígua, inquietante e insistente, ou seja provoca um efeito de distanciamento e reflexão. Seria uma explicação plausível caso o cinema cesariano se inscrevesse no regime da ilusão e da catarse, o que não é o caso; como vimos, é

sobretudo no regime da apresentação e da reflexão que ele se situa; ao invés do distanciamento não criará antes uma aproximação e uma cumplicidade com o espetador? Não será uma forma de alteridade? É como se estivéssemos à janela pontyana e em vez de nos vermos a passar na rua por entre inúmeros transeuntes, fôssemos contactados pelo olhar meigo de um empático transeunte; talvez ficássemos inquietados primeiro, mas mais próximos depois.

Em suma, o cinema cesariano faz coexistir o olhar sensorial com o olhar espiritual, o olhar exterior com o olhar interior. A metáfora de Chevalier & Gheerbrant (2010, p. 484) descreve bem o olhar do nosso visionário: “o olhar é como o mar, sempre a mudar e a brilhar, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu”. É um olhar que nos convida sobretudo, como Platão, a orientar o olhar para o interior, para a luz, ou à semelhança do Oráculo de Delfos, a olhar para nós mesmos para ver as estrelas e os deuses.

v. Portugal

Um outro tema fulcral no cinema cesariano é Portugal, um país sobre o qual reflete ao nível político, religioso e cultural, procurando desvelar o seu lado mais obscuro, e do qual nos dá uma imagem muito crítica, mas também profunda e não deixando de apontar caminhos.

As críticas mais ferozes descrevem Portugal de um modo muito negativo: “Este país é um poço onde se cai, um cú donde se não sai” ouve-se em off no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, frase que foi censurada, mas retomada no *Recordações da casa amarela*, filme que constitui uma metáfora de Portugal como uma prisão; no *Fragmentos de um filme-esmola* ouve-se em também off “neste país os velhos morrem como cães”, sobre um plano que mostra o interior de uma casa em ruínas e abandonada, com uma idosa lá dentro (ver Fotograma 12); a problemática da velhice é retomada no início do *Recordações da casa amarela*, com o lamento de João de Deus pela solidão, tristeza e velhice, no *Último mergulho*, com a mulher de Elói, parálitica na cama, lamentando o seu estado e criticando de forma desbragada o marido pela sua vida boémia, e no *Vai e vem*, quando o filho de João Vuvu pretende pôr este num lar. A visão crítica de Portugal continua no *Le bassin de J. W.*, onde é descrito como o lugar do logro (“sou português, fui enganado” afirma Henrique), e como uma

piolheira, sentimentos que justificam o exílio de Max Monteiro no Polo Norte. No *Bodas de Deus*, João de Deus na prisão, confessa a Joana: “a maior desgraça foi ter nascido em Portugal”.

Tais críticas recaem essencialmente sobre o poder político e o seu mais precioso aliado, a religião católica, esta bem ilustrada por recorrentes emblemas: cruxifixo na parede e no fio do pescoço, as figuras do clero, os anjos rafaelinos e barrocos, etc.. O retrato que faz de Portugal um ano depois do 25 de abril, no *Que farei eu com esta espada?*, onde opõe manifestações e os ideais revolucionários do proletariado à herança fascista, dá o mote para o seu ativismo político. Logo no filme seguinte (*Veredas*) ilustra a persistência do poder feudal escravagista abençoado pela igreja católica, com a cena do homem amarrado à nora, que é abatido à queima-roupa depois de ser solto pelo par de viandantes, seguida da cena do jantar em casa do dono das terras, com a presença do padre, manifestando uma cristã compreensão pelos vários homicídios. Outra iluminura desta aliança encontramos-na na hilariante cena do *Comédia de Deus*, quando a Dona (do Paraíso do Gelado) Judite, para celebrar a venda da patente do gelado a um francês, convida o político Dr. Cruel (uma referência ao Dr. Mabuse de Fritz Lang) e o Cónego de Braga. A saga continua no *Le bassin de J. W.*: a partir do *Coram Populo*, a peça que antecede o *Inferno* de August Strindberg, encena a criação do mundo, onde Deus é apresentado como alguém que se diverte com as suas criaturas; depois cita o *Petit cathécism à l'usage de la classe inférieure*, também de Strindberg, onde Jean de Dieu é questionado se “o ser humano pode viver sem religião”, ao que responde “É fácil para a classe superior que tem meios de subsistência. Para a classe inferior que luta pela existência, numa angústia permanente é mais difícil. (...) A política é arte de governar ou a arte pela qual a classe superior mantém a classe inferior sob o seu jugo”. Entrevistado por Diogo Lopes (AAVV, 2005) a propósito do *Branca de neve*, JCM critica a intolerância da religião católica, recordando que a Sé de Lisboa foi construída sobre uma mesquita. A saga só termina no último filme, com a longa conversa que João Vuvu tem com Fausta (referência à feminista saída do *Inferno* de Dante, aqui professora de broche na Assembleia da República), na qual, por entre temas como os padres, a pedofilia, o nazismo, o leninismo, a sátira à história de Cristo que nos é contada, repete a ideia de que a religião serve para consolar os pobres, e apelida o Estado de ladrão.



Fotograma 12. *Fragments de um filme-esmola*

Uma interpretação provocadora e metafórica da sociedade contemporânea, é como Cunha (2008, 2010) lê a pentalogia de Deus (considera, para além dos quatro filmes por nós incluídos, o *Vai e vem*). Partindo da hipótese de que há uma relação indissociável entre o espaço e a condição de liberdade humana, o autor analisa a cidade cinemática de João de Deus enquanto alegoria do mito da decadência e regeneração. Assim, os espaços repressores – espaços de exercício do poder das principais instituições castradoras da liberdade individual ou coletiva, como o Estado, a Igreja Católica ou o Capitalismo – são simbolizados pela Pensão de Dona Violeta que representa o Portugal salazarista⁹⁷, pelo Paraíso do Gelado cujo encarregado limita a liberdade das funcionárias, cumprindo as ordens da proprietária, um Paraíso governado por um Deus tirano e prepotente, pelo convento que promove a subjugação do homem a uma doutrina arbitrária e contranatura. Os espaços que privilegiam a liberdade de ação e pensamento são a rua, palco onde se denunciam as arbitrariedades e os fracos têm voz, espaço para a reposição da ordem natural; são os bares, a leitaria, a taberna, a boíte, símbolos da dualidade da liberdade – espaços de abertura social e moral, e nichos de pragas sociais como a pedofilia, a xenofobia e a violência; é a casa de João de Deus, um templo sagrado; é o autocarro, espaço público de partilha e comunhão

⁹⁷ Um emblema do regime salazarista recorrente no *Recordações da casa amarela* é a equipa de futebol do Sport Lisboa e Benfica; para além de alguns diálogos sobre o clube, vemos João de Deus a ouvir entusiasticamente um relato de futebol do Benfica.

descomprometida. Os espaços de redenção ou expurgação do mal são o asilo psiquiátrico, o sanatório, a prisão, e o exílio.

O mal-estar perante Portugal muito se deve também às ameaças externas. A principal é americana. É documentada no *Que farei eu com esta espada?*, onde figuram as manifestações operárias contra a presença do porta-aviões americano da NATO no Tejo, com duas sugestivas metáforas – as imagens do Nosferatu comparando os americanos a uma doença a espalhar-se, e a imagem da planta carnívora. E é comentada de forma nua e crua no *Vai e vem*: o gigantesco falo retirado do ânus de João Vuvu é colocado sobre uma mesa coberta por uma bandeira americana e com um poster de Bush na parede. Outra ameaça vem da Alemanha: as imagens da marcha nazi sobre Paris, inseridas no *Le bassin de J. W.*, constituem um alerta para o perigo que vem do norte.

A defesa perante a invasão externa, é inspirada na *Mensagem* pessoana: a única resistência reside na cultura. É precisamente sobre as raízes culturais portuguesas, no pressuposto de que o arcaico e o essencial coincidem, que JCM se debruça nos filmes da fase medieval. No *Veredas*, observa Areal (2005), há uma evocação erótica no retorno ao campo, ao artesanal; são significativos os espaços de transformação da matéria, como a forja, a adega, o forno e o tear. JCM, em entrevista a Vasconcelos (AAVV, 2005), define-o como um filme de amor e de salvação, que termina com uma ressurreição, apelando à necessidade de renascermos; é um filme marcado pela nostalgia do velho sonho arcádico, de uma perdida idade de ouro, levantando a possibilidade de inventar um novo país; um mundo mais equilibrado e justo implica a concertação harmoniosa de todas as forças produtivas e a abolição das classes. O *Silvestre*, é definido por M. Cintra Ferreira (2010) como uma catedral onde se reúnem todos os temas da cultura popular presentes nos três contos, e um espelho da alma da cultura popular: maliciosa e ingénua, simplista e alegórica. Para Areal (2005) é uma história de fantasmas que assediam a carnalidade humana – como o da posse das mulheres pelo pai e pelos pretendentes (o tolo rico e o diabo peregrino) – e que pertence a um imaginário truculento e pícaro das novelas medievais. Por sua vez, JCM, em entrevista a A. Silva (AAVV, 2005, p. 332), explica-o como um filme onde se opõem as componentes reais da nossa vida: “o mundo cristão, que vive connosco; o mundo árabe, que corre no sul do nosso corpo; e o mundo judaizante, que é um rio

secreto dentro de nós.” Trata-se, de acordo com a análise de Teixeira de Pascoaes (1998) relativamente às origens do sangue português⁹⁸, da valorização das nossas raízes semitas, do Espiritualismo, em prol das origens arianas e do Naturalismo; contudo esta última dimensão também está presente no imaginário cesariano, em especial nos filmes da fase medieval. Assim, Martins (AAVV, 2005) realça o caráter etnográfico dos contos tradicionais, o espelho de uma realidade virgem, obedecendo a leis míticas que ligam o homem aos animais (o burro, as ovelhas, o lobo, a raposa) e à paisagem (a fogueira, a linha de união entre as montanhas e o céu, as estrelas).

Para além destas ancestrais raízes, resta-nos a cultura da descoberta do outro, do primitivo, a epopeia dos descobrimentos cantada por Camões; desde essa idade de ouro a cultura portuguesa entrou em recessão. É este o decadente retrato da cultura nacional que JCM faz, numa entrevista a Pierre Da Silva (2004a): Portugal é um país que conheceu a sua hora de sincronismo com a Europa e o mundo, e mesmo vanguardista aquando das descobertas do século XVI, com cientistas e poetas como Camões, que une a cultura renascentista e portanto da Antiguidade com o particularismo português. Com a saída forçada da família de Spinoza terminou o pensamento português. A atitude a partir do romantismo, movimento que nos aproximou do pensamento europeu, é uma atitude negativa e pessimista relativamente ao país, começando a desenvolver-se uma certa desconfiança ou desilusão face a Portugal. Mesmo Pessoa, que se identificou com Camões, era muito nacionalista; à semelhança da geração da *Presença*, a tentativa de tornar Portugal síncrono com o mundo, um país universalista, acaba por ser muito mais nacionalista.

À falta de pensamento nacional podemos acrescentar a cristalizada orfandade sebastianista; a espera do seu regresso, a esperança na sorte, é bem ilustrada no cinema cesariano através da mala cheia de ouro que um *d’Os dois soldados* recebe misteriosamente, da boneca recheada de notas, da falecida prostituta Mimi e que João

⁹⁸ Os povos primitivos que habitaram a Ibéria pertenciam a dois ramos étnicos distintos, o *ariano* (gregos, romanos, godos, celtas, etc.) e o *semita* (fenícios, judeus e árabes); o “*Ária* criou a civilização greco-romana, o culto plástico da Forma, a beleza concebida dentro da Realidade próxima e tangível, o Paganismo; o *Semita* criou a civilização judaica, a Bíblia, o culto do Espírito, a unidade divina, a beleza concebida para além da Matéria. O *Ária* cantou, nos cumes de Parnaso, a verde alegria terrestre, a infância, a superfície angélica da Vida; o *Semita* glorificou, nos cerros do Calvário, a dor salvadora que nos eleva para o céu, o sonho da Redenção, pelo sacrifício do individual ao espiritual. *Vénus* é a suprema flor do Naturalismo grego; a *Virgem Dolorosa*, a suprema flor do Espiritualismo judaico. A primeira simboliza o amor carnal que continua a vida, esta, o amor ideal que a purifica e diviniza” (Pascoaes, 1998, pp 56-57).

de Deus encontra (no *Recordações da casa amarela*), e da mala cheia de dinheiro que João de Deus recebe do Enviado de Deus no *Bodas de Deus*.

Perante o fracasso da pacífica via utópica assente na cultura, impõe-se uma ação política revolucionária, que passa pelo derrube do poder instalado, o qual é ensaiado em dois filmes: no *Recordações da casa amarela*, João de Deus transformado em Oficial de Cavalaria entra num quartel com o intuito de mobilizar os militares para marchar sobre S. Bento; no interrogatório após a prisão, inquirido sobre a profissão, responde “sou um intelectual de esquerda!”. No *Bodas de Deus*, o objetivo é metaforicamente alcançado, na hilariante cena do Teatro Nacional de São Carlos, quando o anão Presidente da República atira do camarote todos os figurantes que o acompanhavam e, tomando o camarote presidencial, João de Deus grita “Estamos no poleiro!”; no interrogatório, depois de preso por possuir armamento pesado na Quinta do Paraíso, à questão do Inspetor Pantaleão “com que então, derrubar o governo!?” João de Deus responde “já não tenho alternativa de esquerda!” (prenúncio, em 1989, de uma crise que, segundo os nossos comentadores politólogos, tem vindo a acentuar-se nos últimos tempos). Inquirido por Burdeau (AAVV, 2005, p. 443) sobre em que medida é politicamente perigoso, JCM responde “Eu não sou um fora-da-lei. Sou um *abaixo-da-lei*.” É acima de tudo um anarca, um subversor da ordem estabelecida e, como observa F. Oliveira (2005), um transgressor das leis fundamentais, a moral, a judicial, a política e a religiosa.

A propósito do *Comédia de Deus*, na entrevista em 1996 a Pierre Hodgson (AAVV, 2005, pp 428-429), JCM afirma: “Quis fazer um filme político no sentido grego, uma intervenção na vida pública. Não acredito na Europa. Não acredito na nação. Não acredito na moeda única. Como toda a gente, estou muito preocupado com a hegemonia da Alemanha. Não quero ser alemão. (...) É preciso fundar uma nova sociedade. É uma preocupação que diz respeito a toda a gente. Ou nos colocamos ao lado da história, como as personagens de Beckett, ou nos empenhamos a fazer qualquer coisa.”

A descrença numa revolução pacífica parece acentuar-se progressivamente. Numa entrevista em 1997, a A. Ribeiro⁹⁹, o nosso realizador defende “uma transformação

⁹⁹ *O que é que gosta de fazer? Nada. A sério.* Entrevista de Anabela Mota Ribeiro a João César Monteiro, in Suplemento DNa do Diário de Notícias, 26 de julho de 1997.

radical da sociedade, por meios violentos. Se pudessem ser pacíficos tanto melhor, mas já se sabe que assim não se vai lá. Vai haver uma revolução, mas não nos mesmos moldes das fracassadas revoluções. (...) Todo o sistema capitalista está agónico, é um sistema autofágico. A revolução será menos classista e, se calhar, serão os próprios ricos (...) que vão ter de a fazer. O mal está perfeitamente instalado na classe dominante. A classe dominada tem os problemas do costume, de sobrevivência, etc.; a outra tem toda a estrutura familiar desfeita, os filhos tresmalhados... Se não lhe quiser chamar revolução chamo-lhe, pelo menos, reciclagem do sistema.” Podemos enquadrar nesta via, a solução apontada no *Vai e vem*, no qual João Vuvu defende a necessidade de minar a sociedade por dentro, através da mestiçagem; a ligação portuguesa com África está muito presente no retrato de Portugal, nomeadamente com a inclusão de africanos, não só nas cenas documentais do *Que farei eu com esta espada?*, mas também em papéis menores (!) e na figuração doutros filmes, com diálogos de um racismo desbragado – “Abriram as cloacas muito cedo. Cheira que tresanda!” reclama o sr. Zé Aniceto no autocarro 100, cheio de pretos – retorquidos com insultos nazis, etc.. O próprio João Vuvu se reclama de origem africana, e não por acaso, pois um dos últimos desejos de JCM era fazer uma viagem exploratória à Etiópia, um regresso às origens; chegou a fazer toda a vacinação necessária, “porque com o Corno de África não se brinca!”, e a dar início à expedição, mas, por problemas de saúde, não pôde levar a bom porto.

O desalento que expressa a propósito do *Branca de Neve*, que diz ser um filme “sobre o fracasso do ser individual contra o social” (AAVV, p. 456), não o impede de, no último filme (*Vai e Vem*), já muito debilitado fisicamente pela doença, lançar o seu último grito de guerra “contra todos os fogos, o fogo, o meu fogo!”.

Em síntese, um retrato de Portugal contemporâneo, um país rural, urbano e marítimo, com ancestrais raízes árabes, judaicas e cristãs, uma ligação profunda a África (a originária e a colonial), um povo desencontrado depois de ter encontrado outros povos, numa espera godotiana por um D. Sebastião com uma mala cheia de dinheiro, um país pseudodemocrático a tentar libertar-se das amarras da ditadura (como o atraso cultural, o poder da igreja católica e o puritanismo, a exploração, a cultura do “lambe-botas” para obter favores), uma pátria que não cuida dos seus velhos, um país ameaçado pelo poder económico da Alemanha e pela invasão cultural americana. Porque a Revolução

dos Cravos foi ilusória, há que agir, refundar a pátria a partir da matriz originária, criar uma sociedade sem classes e sem autoritarismo político e económico, recriar o homem através do amor, da confiança, da sacralização do ofício (a ideia junqueira do Sacrifício, num sentido ritual e sagrado), e a partir da autonomia e valorização do homem enquanto ser livre e criativo.

vi. Viagem, fuga e expulsão

A Viagem é um lugar arquetípico fundamental nas fábulas cesarianas. Trata-se, como vimos no capítulo V, de um itinerário físico durante o qual, entre dificuldades e imprevistos, o protagonista passa de um estado de ignorância a um estado de conhecimento ou do pecado para salvação; uma variante da viagem é a Fuga, devida a razões externas ou de natureza existencial. Como referem Chevalier & Gheerbrant (2010), algumas viagens só se realizam no interior do próprio ser, pelo que a viagem que é uma fuga de si mesmo nunca terá êxito; por vezes a viagem requer um guia espiritual e envolve uma série de provas preparatórias para a iniciação.

Na sua globalidade, o tema da viagem percorre intensamente toda a obra cinematográfica do nosso realizador. Contudo, o filme onde a viagem e a fuga fazem caminho com maior fulgor é certamente o *Veredas*, como o próprio título sugere e o quadro do genérico, intitulado *Convite à viagem*, confirma. Depois das várias provas a que é sujeito para reaver as suas ovelhas (ter que transformar uvas em vinho, trigo em pão, etc.), o viandante obtém a mão da filha do Diabo; não obstante, este ameaça matá-lo e força-o a partir, guiado por Branca-Flor; depois da travessia do inverno (ou o inferno), por entre a neve e o nevoeiro, passando pelas ruínas do Mosteiro de Santa Maria das Júnias, ascendem ao alto da serra e pairam sobre as nuvens; ao atravessar a ponte entram no domínio do sagrado, das águas tranquilas e da ilha dos amores; mas depois os fantasmas vêm ao encontro deles, e segue-se no Alentejo uma travessia da humilhação e da dor – é junto ao poço, elemento de comunicação com o mundo dos mortos, que morre o homem que puxava a nora, e que o par é separado; é só mais tarde, junto à cascata de água fecundante, que renasce o viandante, por entre as pernas de Branca-Flor. Ao contrário da interpretação de Bénard da Costa (2009), segundo a qual a mulher não encontra portas nem saídas e as veredas não levam a parte nenhuma, ela condu-lo ao segundo nascimento, depois de ela própria ter morrido e ressuscitado no mar.

Provavelmente relacionada com a sua expulsão do Colégio do Dr. Mário Soares, e da casa de família após a morte do pai, a expulsão, origem desta viagem-fuga, constitui um motivo importante e o principal noutras viagens cesarianas. É assim no *Recordações da casa amarela*: depois do atentado à honra da filha da dona da pensão, João de Deus é expulso e remetido para o meio dos sem-abrigo, acabando no hospital psiquiátrico; aqui reencontra o velho Lívio – um reencontro do corpo com a alma separada no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* – que o orienta, proferindo sábias palavras, como “a única coisa que conta é aprenderes a administrar o estado de simplicidade”, e lhe abre a porta sagrada, a da liberdade; mas é da profundidade dos infernos que o vemos emergir no corpo de um Nosferatu; à sua emergência do alçapão fumegante em hirto fato preto, é contraposta uma panorâmica ascendente que nos eleva até ao topo de uma enorme chaminé e ao céu, numa madrugada embalada pelo canto do melro.

E o mesmo no *Bodas de Deus*: depois da dádiva de Deus – uma mala cheia de “bago” – junto à árvore da vida, João de Deus adquire a Quinta do Paraíso, e ganha uma mulher ao jogo; contudo, esta vai traí-lo, deixando-o perdido no labirinto e empurrando-o para o inferno (simbolizado pela escavação arqueológica na própria casa); segue-se o purgatório, isto é, o hospital psiquiátrico e a prisão; mas é nesta, depois de percorrer um “estranho caminho”, que reencontra Joana, a jovem que ele salvara de um afogamento, qual Ariane que lhe abre a porta do amor puro.

Ao contrário destas viagens, que partem da queda e ou expulsão e terminam com o renascimento ou a salvação, n’*A comédia de Deus*, João de Deus não se deixa expulsar; depois do ritual iniciático com Joaninha e da consequente vingança do pai, é despedido do Paraíso do Gelado; contudo, antes de sair proclama: “não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar!”; de resto, não começa aqui qualquer viagem. Também no *Le bassin de J. W.* é a autoexpulsão que dá o mote à fuga para o Polo Norte; para além da encenação inicial da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, é o sentimento de exclusão por parte do país que é um logro, que não lhe dá sequer espaço para cair morto, que leva Max Monteiro a partir, num burro e guiado por Ariane (ver Fotograma 13), para o Polo Norte, “espécie de não-lugar que é ao mesmo tempo todos os lugares do mundo (...), último e único refúgio para uma personagem que escolhe

autoexilar-se e olha para o que deixou atrás numa mescla de condescendência e desprezo profundo”, escreve L. Oliveira (2010c, p. 89).



Fotograma 13. *Le bassin de J. W.*

Ao invés da expulsão, é do convite de Elói que nasce a viagem (*n’O último mergulho*) que Samuel faz com ele durante dois dias e duas noites por Lisboa em festejos de Santo António; trata-se de uma viagem de despedida, uma fuga à vida, para o primeiro, e de uma salvação pelo amor e para o amor, para o segundo. A procura do amor constitui também o motivo da viagem que as jovens d’*O amor das três romãs* fazem: depois de receberem uma romã, símbolo da fecundidade e da união, são avisadas que só podem abri-la onde houver água, isto é, amor; as duas primeiras acabaram por morrer de sede e só a terceira obteve a água das mãos do príncipe; contudo não escapa a mais uma provação – uma espécie de gata-borracheira má, espeta-lhe um alfinete na cabeça e transforma-se em pomba; mas o feitiço é desfeito, e o sonho da princesa encantada é tornado real, não sem antes ter passado por várias provações e ter passado pela purificação ao incorporar na pomba.

Também a guerra constitui motivo para duas viagens, uma de ida, outra de volta. N’*Os dois soldados*, somos conduzidos por dois soldados que regressam da guerra; depois de um grande travelling lateral por entre árvores despidas e envoltas pelo nevoeiro, os jovens, com máscaras antigás da I Guerra Mundial, chegam a uma casa em

ruínas onde comem a ração, que um deles partilha, e partilham as agruras da guerra e a heroicidade; continuam o percurso, atravessam a porta de uma propriedade rural, e chegam a um riacho, onde param para comer de novo; só que aqui, o soldado que partilhara a ração vê-se obrigado a tirar os olhos para ter direito a um naco de pão do outro; depois de lavar os olhos na água, arrasta-se até a um castanheiro, onde dorme; quando acorda, limpa os olhos com as milagrosas folhas da árvore e readquire a visão, recebe uma mala cheia de dinheiro, e é recebido em festa na aldeia; em suma, a partilha garante-lhe a salvação, enquanto o egoísmo e a inveja do outro o conduz à morte, quando, depois de reencontrar o primeiro, parte ao encontro da sua árvore das patacas e é abatido ao tentar subi-la.

No sentido inverso é feita a viagem de Sílvia, no *Silvestre*: depois do rapto do pai, em consequência de um conjunto de desgraças originadas pela desobediência das filhas ao aviso do pai (não abrir a porta a estranhos), Sílvia alista-se para soldado e transforma-se em Silvestre; no acampamento junto à fogueira, opera-se a sua purificação; a ponte que atravessam faz a transição entre o receio de ser descoberta e o desejo de resgatar o pai, levando-a a um estado supra-humano, e a uma ilha, um refúgio e um cosmos, onde passam a noite; a sua bravura nos confrontos é paga com um tiro, e o tratamento das feridas desmascara-a, ao mesmo tempo que leva o Alferes a apaixonar-se por ela; com o pai de volta e a morte do homem falso (falso peregrino e falso fidalgo), Sílvia dilui-se no cosmos; em síntese, a tríade da queda, expiação e renascimento.

A última e derradeira viagem que JCM nos propõe é uma viagem reflexiva ao interior de si próprio, metaforizada através de um *Vai e vem* que João Vuvu faz entre a sua casa e um jardim público – o Príncipe Real, onde encontra a proteção do cósmico cipreste, cuja enorme copa circular constitui uma aconchegante mandala – um vai e vem entre o passado e o futuro. Primeiro é Jacinta que lhe fala de um antigo e velho namorado, com o qual tinha uma relação debochada, orgias sexuais e depois a obrigava a ler poemas (referia-se a João de Deus, obviamente). Depois é o filho que o retrata: “O pai é a pessoa mais conservadora e reacionária que já conheci. (...) Mas admito que nos enganou a todos e, de tal modo nos enganou, que nem sequer se esqueceu de se enganar a si próprio. No seu género é um imenso artista: serve-se dos seres humanos para os transformar em objetos de arte e tem um absoluto desprezo por tudo o que não gravita na órbita que criou”; e é no contexto da conversa com o filho sobre as feridas que este

guarda da prisão, que Vuvu nos dá a imagem da grande viagem: “Haverá sempre cães que ladram, mas a caravana há-de sempre passar. Damos a volta ao mundo, damos a volta à vida, e serão impercetíveis as cicatrizes que o tempo sarou”. O vai e vem é uma viagem ao longo de toda a sua obra, na qual, comenta Bénard da Costa¹⁰⁰, as personagens, os temas e as músicas vão e vêm como as ondas do mar e o movimento dos corpos. Trata-se também de um vai e vem entre JCM personagem, realizador, pai, e marido, um tempo entre a vida e a morte; como diria Marcel Proust, uma procura do tempo perdido ou a verdadeira viagem da descoberta, a qual não consiste em procurar novas paisagens, mas sim em ver com novos olhos.

Em síntese, as viagens que o nosso viandante nos propõe são uma fuga aos infernos e aos enganamentos, um convite ao amor e à celebração, um desafio para ir à guerra e voltar solidário, é uma viagem ao interior de nós próprios e ao renascimento.

vii. Educação sentimental

A Educação Sentimental é uma outra variante da viagem, não no espaço mas uma viagem no tempo, nomeadamente na passagem de uma idade para outra, a qual tende a ser estruturada em rituais iniciáticos. Constituindo também um lugar arquetípico fundamental nas fábulas cesarianas, a educação sentimental é levada a cabo através de rituais iniciáticos, de estrutura religiosa e lúdico-erótica. Embora presente noutros filmes, esta temática culmina no *Comédia de Deus* e no *Vai e vem*, filmes onde João de Deus e João Vuvu, respetivamente, conduzem jovens raparigas a novos estados.

Todo o *Comédia de Deus* é atravessado por rituais iniciáticos do início ao fim. Começa com a instrução das jovens empregadas do Paraíso do Gelado, ao nível do arranjo do cabelo, da lavagem das mãos, da manutenção da bata imaculada, do conhecimento da natureza do gelado, de como servi-lo, e do próprio pensamento através da redundante recomendação “ao servires um gelado, nunca te esqueças que um dia também tu vais ser mãe” (uma metáfora do gelado como o peito materno?), em suma, um sério exercício de alteridade e de respeito pelo cliente, que não deve “comer gato por lebre”; a delicadeza e a seriedade da instrução é apenas subvertida pela falta de jeito de João de Deus que deixa cair a bola do gelado, ao explicar como servi-lo.

¹⁰⁰ Depoimento registado no DVD do *Vai e vem* (Integral João César Monteiro, Madragoa Filmes, 2003).

Fica a metáfora do gelado, indicando, como escreve Edoardo Bruno (2005, p. 544), uma “educação sentimental do tacto e do olfato, vividos como uma Trindade em que se juntam harmonia, sacralidade e razão.”

Depois vem a célebre iniciação de Rosarinho nos vários estilos de natação, aparecendo-nos num quadro religiosamente composto: vemo-la em fato de banho, deitada de barriga para baixo sobre uma mesa-altar, em frente a duas janelas que colocam as extremidades do corpo em contraluz, e enquadrada num plano de conjunto, simétrico e fixo; João de Deus, de pé, voltado para nós, entre a luz e o altar, dirige majestosamente – exceto quando passa apressada e atabalhoadamente por baixo da mesa – os seus movimentos, síncronos com o ritmo sensual da música wagneriana, fazendo coexistir o religioso com o erótico e o burlesco.

Segue-se a cerimónia da piscina com todas as empregadas da gelataria: ao tiro para o ar todas mergulham, nadam num ritmo lento e regular, até que João de Deus mergulha e cria um grande alvoroço entre as jovens, subvertendo todo o rigor da natação; depois saem, uma de cada vez e, sem exceção, recebem dois beijos do esquelético instrutor, em calção de banho e T-shirt com a inscrição “U. S. Marines”; mais um ritual, de higiene e purificação, com elementos caóticos à mistura.

Por fim o culminar da liturgia, o ritual que João de Deus celebra, na intimidade da noite, com Joanhina, a filha do talhante: começa com a receção desta à porta, a entrada no reino do sagrado; continua com o despojo da roupa profana e o envolvimento do seu corpo num delicado robe “vindo do país nascente para o país poente”; o altar está religiosamente preparado – em frente à lareira, uma baixa mesa com quatro velas nos cantos, um candeeiro piramidal e uma vela-anjinho, uma taça cheia de bombons e duas taças de champanhe no meio; depois da comunhão vem a purificação de Joanhina na banheira de leite (um mergulho na Via Láctea), acompanhada respeitosamente por João de Deus, até deixar-se-cair de modo atabalhado para dentro da banheira; o leite do banho, depois de decantado dos preciosos pelos púbicos, será utilizado para fazer um gelado especial; é servido um a Joanhina, um gelado branco num búzio azul celeste (Afrodite renascida da união da água com o céu e a lua) (ver Fotograma 14). A cerimónia termina, de modo tão surpreendente quanto grotesco, numa sala vazia e obscura, com um cesto coniforme (o velho unicórnio, símbolo da castidade, pondo a jovem à prova), cheio de ovos, no qual Joanhina se assenta, chocando os ovos com um

verdadeiro instinto maternal, enquanto João de Deus salta à sua volta imitando um galo, para depois mergulhar a cabeça no cesto de gemas; como contraponto derradeiro e corolário de toda a celebração, a recitação por Joantina do recorrente poema camoniano que começa com “um mover de olhos” e termina com a “transformação do pensamento”; em suma, um ritual de purificação e transubstanciação, em que João de Deus, através do leite e dos ovos, extrai a essência de Joantina, abrindo-a para uma nova vida.



Fotograma 14. *Comédia de Deus*

Para não “deitar fora o bebé com a água do banho”, João de Deus transvaza o leite para bidões, decantando cuidadosamente os sagrados pelos púbicos deixados por Joantina. Uma réplica desta última cena constitui o enredo exclusivo do *Lettera amorosa*; agora, numa casa banho de puro azulejo azul e branco e ao som de uma música celestial, João de Deus observa os pelos púbicos à lupa, cheira-os, acaricia-os e saboreia-os, envolto pelo manto da noite.

A repetição do vai e vem entre a casa e o jardim público, a alternância das cenas exteriores e interiores, faz de todo o *Vai e vem* um jogo ritual. Mas é no interior, na casa de viúvo João Vuvu que assistimos a sucessivos rituais iniciáticos das jovens candidatas a mulher-a-dias. Todas elas são recebidas à porta, autêntico umbral

iniciático, pelo anfitrião, e conduzidas ao templo sagrado – uma sala retangular com uma nudez quase oriental, um espaço minimalista despojado de objetos que possam violar o espaço destinado às cerimónias: um dos lados maiores é forrado por uma enorme estante com livros, entrecortada por duas janelas, enquanto a parede oposta oferece apenas um espelho retangular; numa das extremidades da sala, um nicho central com dois pequenos objetos escultóricos pendurados e um pedestal com uma escultura de um homem giacomettiano, dois pequenos quadros abstratos simetricamente colocados na parede, e uma mesinha com almofadas; no outro extremo, um sofá vermelho com um quadro minimalista por cima; candeeiros brancos de pé nos cantos completam o recheio.

A primeira candidata é Adriana; ao plano da sua receção à porta segue-se o contracampo com um poster do *Pickpocket* de Bresson (já citado no *Bodas de Deus*). Depois, como num sonho, vemos Adriana dançando sensualmente atrás de uma cortina; mais tarde, sentados no sofá, num enquadramento simétrico e fixo, conversam sobre leninismo (ela é vermelha e ele é viúvo e paga mal para manter a chama revolucionária!), Camões, Guerra Junqueiro; depois João Vuvu ensina-a a coser meias com o auxílio de um ovo, um pequeno cosmos de todas as transmutações; mas, numa inversão desconcertante de papéis, é o próprio instrutor que acaba a lavar o chão, ao som da *Bella Ciao*, caindo exausto, enquanto a aprendiz, sentada no sofá, pinta as unhas dos pés, e é “atacada” pela menstruação, pedindo mel para estancar a hemorragia, ao qual Vuvu responde desbragadamente e com um final sublime e hilariante: “vinde abelhinhas...!”, um apelo à purificação de Adriana.

Segue-se Narcisa: vemo-la de costas, a engomar em frente à janela, cuja luz revela o perfil do seu ondulado corpo sob a delicada bata; fica em pânico ao queimar uma camisa, que Vuvu atira pela janela, gritando “and Antígona with wind”, e esfria Narcisa borrifando-a com a água do frio ferro; acabam no sofá conversando desbragadamente sobre temas sexuais.

A candidata seguinte é Jacinta: começa por limpar o pó dos livros, inquirindo João Vuvu se os lera todos, ao que este ironicamente responde: “os livros não são para ler, mas para fazer companhia; os livros guardam segredos que não revelam”; sentados nas almofadas da mesinha comem um prato de papas preparadas pelo anfitrião, enquanto falam sobre a escravatura, o holocausto, Deus, as respetivas experiências sexuais, etc.;

depois, trajados a preceito, dançam uma zarzuela; cansado, João Vuvu deita-se no sofá, e Jacinta senta-se no seu baixo-ventre; as papas provocam-lhe peidos, que Vuvu aplaude e brechtianamente diz “como isto é teatro, vou fazer de conta que cheiram mal!”.

Por fim, o retorno de Adriana, agora na pele de Urraca, uma jovem coberta de pelos no rosto e na zona pélvica; o primeiro passo consiste em depilá-la totalmente, durante o qual João descobre que ela é sáfica; vemo-la mais tarde, no quarto obscurecido, a dançar ao som de percussões do Mali, com uma capa e um grande falo apontado a Vuvu deitado na cama. Rompendo com a regularidade cíclica dos rituais anteriores, emerge aqui uma linha de transformações que, escreve Narboni (2004, p. 279), “faz pouco a pouco e depois bruscamente passar de um registo realista e quotidiano a uma dimensão mitológica figurada pela reaparição da primeira rapariga agora coberta de pelos, a dança priápica (...) de uma criatura que não é homem nem mulher, simultaneamente humana e animal, a penetração e a extração anais monstruosas”. Ou seja, trata-se do reenvio do ritual ao mito que lhe confere o seu sentido, e o conduz do mero jogo formal à esfera do religioso e do primitivo. Estamos perante a união do humano com o animal, uma imagem do arquétipo sombra, e a imagem da mulher dupla, andrógina e hermafrodita.

Em suma, o ritual cesariano constitui um jogo que liga o obsceno ao sagrado, o quotidiano ao mitológico; os cerimoniais têm lugar em espaços religiosamente organizados, aos quais se acede através de um umbral iniciático, e iluminados de forma a engrandecer a ação, são construídos através de precisos gestos, da ritmada palavra e da envolvente música, e desconstruídos por cenas grotescas que espalham o caos primitivo. Giorgio Agamben (2002) defende que o ritual é originariamente burlesco, caótico e orgiástico, e que o jogo constitui a subversão do sagrado; parece ser esta a natureza do ritual cesariano, a união do lúdico com o religioso e o primitivo, uma ponte entre o real e o mito. Numa relação de atração pelo outro, num vai e vem entre o banal e o sublime, entre o ínfimo e o cosmos, entre o pelo púbico e a Via Láctea, a iniciação proposta pelo nosso psicagogo envolve a transubstanciação através da atualização das sensações originais, do primitivo, e visa a purificação do corpo e do pensamento e a adoção do lugar do outro, a alteridade.

viii. Alteridade e confiança

Enquanto processo que vai do Mesmo ao Outro, a iniciação deriva da alteridade, observa Durand (1993). Tal acontece no cinema cesariano, onde a alteridade se manifesta de forma algo latente, mas nem por isso com menor importância, estabelecendo laços com outro tema também difuso, mas igualmente central, a confiança.

É o próprio JCM que nos desvela a presença da alteridade em dois filmes: a história do homem da nora solto pelo par de viandantes do *Veredas*, constitui a “história do tipo que toma o lugar do outro. (...) [é um filme] marcado por uma grande mitologia crítica”, afirma em entrevista a Vasconcelos (AAVV, 2005, p. 311); esta consideração pode estender-se aos demais filmes da fase medieval, pois toda a cultura rural é uma cultura do outro; também o *Comédia de Deus* “é um filme sobre a alteridade”, admite na entrevista a Hodgson (AAVV, 2005, p. 424); neste, a alteridade manifesta-se como uma prova do gosto pelo outro que o vampirismo, em sentido mais global, constitui; Joanhina é uma vestal que entra na vida de João de Deus; tal como ele, tem um lado vampírico, desaparecendo no final do ritual iniciático sem deixar qualquer rasto. É igualmente como uma forma de alteridade que interpretamos o recorrente e já analisado olhar-câmara: quando somos olhados, as personagens cesarianas aproximam-se de nós, colocam-se do nosso lado e colocam-nos do lado delas, tornam-nos seus cúmplices, absorvem-nos para dentro do seu mundo. A simpatia e admiração (expressas no *Bodas de Deus*) de JCM pelo pensamento de Montaigne – nomeadamente os ensaios sobre a complexidade e a variedade humanas, e a reflexão sobre a destruição da cultura indígena por parte dos espanhóis – são evidentes na importância dada não só ao tema da africanidade e da pobreza, como ao da alteridade.

Outra expressão de alteridade é a confiança, tema obsessivo no cinema cesariano: no *Silvestre*, Don Rodrigo confia nas suas filhas antes de partir, tal como estas confiam no falso peregrino abrindo-lhe a porta, contra a recomendação do pai; a propósito da instrução de João de Deus às empregadas da gelataria, no *Comédia de Deus*, explica JCM na entrevista a Hodgson (AAVV, 2005, p. 421): “eu estou lá para lhes lembrar que não se deve enganar as pessoas, não se deve vender gato por lebre.” Uma prova de confiança, que nos deixa apreensivos, acontece n’*As bodas de Deus*, quando João de Deus após ter recebido uma pasta cheia de dinheiro, a abandona para socorrer uma

jovem em risco de afogamento e ir levá-la ao convento. Ainda digno de nota é o grande plano do reclamo luminoso da farmácia *Confiança*, no *Vai e vem*, antecedendo a receção da primeira candidata a mulher-a-dias.

A confiança manifesta-se também através da sua inversão, pela desconfiança: é ela que reina no sentimento do povo português, documentado no *Que farei eu com esta espada?*, relativamente aos americanos e à própria Revolução dos Cravos; no *Mãe*, é a suspeita de que um irmão roubara uma vaca, que leva o outro a infiltrar a mãe dissimulada dentro de um baú na casa daquele, para descobrir a verdade.

Mas é sobretudo no conflito entre a confiança e a desconfiança que a temática se torna mais manifesta. Para além de presente também no *Veredas*, a oposição entre a confiança e a desconfiança aflora de um modo especial no *À flor do mar* – é na ambivalência entre os dois polos que se estrutura a relação entre Laura e o estranho que surge do mar, uma relação de atração ofuscada pela desconfiança acerca da verdadeira identidade do suspeito criminoso, por parte de Laura, e pelo medo de ser denunciado por parte dele – e ainda mais no *Branca de Neve*: “com que confiança posso acreditar (...) quando a velhaca maldade está à espreita e a injustiça se senta de nuca empertigada? (...) É apenas (...) nesse olho arrogante que eu acredito, não na vossa língua traiçoeira!” responde Branca de Neve à Rainha, depois desta jurar nunca a ter odiado; ao Príncipe que pede “deixa-me ficar calado para te ser fiel” e continua falando, retorque Branca de Neve: “mas não te calas! a confiança não tem uma linguagem tão rápida e o amor ama a doce calma”; apelando à Branca de Neve para acreditar nele, argumenta o Caçador: “se reina a desconfiança não é ela própria [Branca de Neve], é um algoz que se tortura a si mesmo e tortura os outros que por amor se lhe rendem”.

Em resumo, apesar do desencanto com a sociedade, a ética cesariana constitui um movimento que vai em direção ao outro, baseado na confiança e no respeito pelo semelhante.

ix. João de Deus

No cerne do imaginário cesariano, pela redundância e pela centralidade, está a personagem João de Deus, interpretada pelo próprio JCM. É sobre a relação entre o realizador e a personagem, e sobre as metamorfoses desta que nos debruçamos.

A continuidade ou rutura entre o cineasta e a personagem João de Deus tem sido objeto de alguma polémica, inclusive por parte do próprio JCM. Devido ao caráter autoreferencial do cinema cesariano, F. Oliveira (AAVV, 2005) define a personagem como uma espécie de alter-ego do cineasta. Porque a designação “personagem” pressupõe uma exterioridade do criador em relação ao papel, Nicolau (2005) defende que o termo “heterónimo” é mais adequado para descrever o modo como JCM habita os seus filmes.

Contudo, Viegas (2008) considera que João de Deus, mais do que alter-ego ou heterónimo, é um autorretrato interpretado como uma hiperbolização do próprio JCM; é aliás isso que o próprio afirma na entrevista a Gili (AAVV, 2005, p. 411) a propósito do João de Deus do *Recordações da casa amarela*: “é uma espécie de duplo da minha pessoa. Um duplo um tanto ou quanto exagerado (...) O importante, para mim, era acabar por encontrar uma espécie de espelho deformador de mim próprio. Um espelho capaz de devolver um novo reconhecimento-conhecimento de mim próprio.” Também sobre o João de Deus do *Comédia de Deus*, afirma na entrevista a Hodgson (AAVV, 2005, p. 426): “Ao filmarmo-nos descobrimo-nos a nós próprios. Funciona como um processo de autognose. (...) O meu sonho é o de poder gravar aquilo que vivo.”

Porém, na entrevista sobre o *Bodas de Deus* a Burdeau (AAVV, 2005, p. 443) nega a continuidade autor-personagem, mas com uma ressalva: “mas como não sou muito imaginativo, ponho nos meus filmes muitos elementos inspirados em acontecimentos reais.” A tese da continuidade é também defendida por Bénard da Costa (2005b) – depois do primeiro anúncio no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, no qual dá a voz a Lívio, no *Recordações da casa amarela* autor e personagem confluem numa só carne – e por Manuel Mozos (AAVV, 2005, p. 575), considerando que JCM “levou longe a simbiose entre autor e obra, não só porque fisicamente incorpora as suas obras, mas também porque elas refletem aspetos da sua vida”. Para além de acontecimentos vividos, todas as referências literárias, musicais e cinematográficas de João de Deus são do próprio autor. A continuidade JCM – João de Deus, considera Paes (2005), é um processo de auto-encenação-mitificação como o de Buster Keaton, Orson Welles, Jacques Tati, Woody Allen e Charlot; como este último, João de Deus é um vagabundo utópico, verde e doce como Verdoux, também ele vítima ou verdugo de uma sociedade hostil.

Portanto, mais do que um alter-ego ou heterónimo, João de Deus constitui a extensão de JCM e este a extensão daquele, num progressivo processo de fusão vida-obra; a continuidade entre a vida e a representação, que é uma apresentação transparente do nosso cineasta, expressa o desenvolvimento da *persona* cesariana num processo de autoconhecimento e individuação.

Quem é João de Deus? Sobre o seu peculiar aspeto físico e a pluralidade de evocações pictóricas e escultóricas que ele sugere já nos detivemos no capítulo anterior. O seu nome, tal como o de outras personagens, carrega significativas referências populares e mitológicas: remete, observa Eduardo Lourenço (1991), para João de Deus, um português do início da primeira metade do século XVI, nascido no Alentejo e que foi para Granada, onde dedicou a vida a ajudar os pobres em bairros com má fama, um santo excêntrico e humanista. João de Deus carrega a excentricidade e o humanismo do Santo João de Deus num corpo desejante, com as suas ternas carícias e doces murmúrios, e ao mesmo tempo num corpo antissocial, anticorpo face à ordem social estabelecida (D'Allones, 2004). Como qualquer ser humano João de Deus é um ser que evolui ao longo da vida.



Fotograma 15. *Recordações da casa amarela*

Começa, no *Recordações da casa amarela*, por ser uma personagem deprimida, fria, egocêntrica, abjeta, megalómana, onde desperta o vampirismo (ver Fotograma 15). No

Comédia de Deus torna-se menos farsante, mais honesto e criativo – é gerente de uma gelataria, instrutor e guia das funcionárias, e inventor da especialidade da casa, o gelado “paraíso” – e capaz de amar e de extrair, vampirar a essência de jovens donzelas; vive entre a banal gestão quotidiana da gelataria e o excêntrico hobbie do colecionismo de pelos púbicos femininos, o mundo dos pensamentos. N’*O bestiário ou cortejo de Orfeu* acentua o papel de transformador, ilustrado pela borboleta, e de mediador com o imaterial e o diabo, expresso pela imagem da mosca. No *Le bassin de J. W.* metamorfoseia-se entre várias personagens, nomeadamente a figura de Deus transformado em Lucifer, Henrique, um lobo-do-mar na reforma e com desejos migratórios, e Max Monteiro que parte para o Polo Norte. Por fim, no *Bodas de Deus*, anuncia-se como Barão de Deus (ver Fotograma 16), habitante do mundo dos limbos, alguém mais sereno e atraído pelo mundo rural, pelo seu pequeno paraíso campestre perdido, alguém que quer voltar a um mundo regido pelo ciclo agrário, comenta JCM em entrevista a Burdeau (AAVV, 2005).



Fotograma 16. *Bodas de Deus*

No *Vai e Vem* altera o apelido, é agora João Vuvu, um solitário viúvo no vai e vem entre a casa e o jardim público: surge-nos como um Prometeu agrilhado a dar fígado às pombas no jardim, um mediador entre os brancos xenófobos e os pretos, um animador dos passageiros no autocarro 100, e sobretudo um instrutor de candidatas a mulher-a-dias através de rituais iniciáticos num mundo inumano; como observa

Nicolau (AAVV, 2005) é um ser misterioso que vive no limbo (“tens essa impressão de irreabilidade porque estiveste, de facto, no outro mundo, mas não te preocupes: regressaste viva de entre os espetros”, diz a Fausta), no sonho (que habita o filme desde que Adriana, ainda antes de ajustar condições, dança sensualmente atrás da cortina), no mito (“neste ontem que foi hoje só se olha para o nunca mais é”, diz a Custódia), e é de novo habitado por Nosferatu, nomeadamente quando veste o roupão negro nas cenas com Jacinta e Urraca, quando percorre com as mãos o corpo da defunta esposa adormecida, e quando diz à enfermeira, referindo-se a si próprio e invocando Zeca Afonso, “ele come tudo, ele come tudo e não deixa nada”.

Em suma, João de Deus é uma figura que recusa cristalizar-se numa qualquer categoria, metamorfoseando-se em papéis diversos: é um trickster dominado pelos seus apetites, que aparece por vezes como um vampiro, lidando com as adversidades através do humor subversivo ou graças à tutela de deuses protetores, e é um red horn salvador de donzelas em apuros; é um herói romântico que expressa a revolta do individual contra os valores institucionalizados, e um homem honesto e criativo; é um pobre vagabundo, um aristocrata, e um barão de Deus. É um ser que habita os interstícios, os limbos, vive entre o quotidiano e o sobrenatural como um fausto, entre o baixo e o alto como Prometeu, medeia entre a terra e o inferno como um Nosferatu, entre a terra e o céu como um anjo; é um instrutor¹⁰¹, um hipnotizador de consciências, um guia de almas, um psicagogo como Hermes.

x. Décors

O cenário mais habitual no cinema cesariano é o interior da casa ou mansão, nomeadamente a sala de jantar e a cozinha, com a presença muito frequente da lareira acesa; como refere Eliade (1996), a habitação humana constitui um Universo, sendo a chaminé identificada como o Centro do Mundo. Também recorrente é a mesa do café, do restaurante, do bar, da gelataria, sendo portanto à volta da mesa privada ou pública, em torno da alimentação e da bebida, que se desenrola uma grande parte das ações. Inerente à casa, é dada uma especial importância à porta, um umbral iniciático (ver

¹⁰¹ Para além da ação nos filmes, é como “instrutor” e não como “realizador” que JCM se define em vários filmes: *Lettera amorosa*, *Passeio com Johnny Guitar*, *Bestiário ou o cortejo de Orfeu*, e *Le bassin de J. W.*

Fotograma 17), e à janela, junto à qual são enquadradas muitas personagens, abrindo-se assim à luz enviada do céu e desmaterializando-se.



Fotograma 17. *Bodas de Deus*

Este cenário integra-se normalmente na cidade velha de Lisboa, cujas ruas e praças antigas são também o palco de frequentes viagens iniciáticas, mas também no interior do país, nomeadamente nos filmes da fase medieval; assim, a par do ambiente urbano, o ambiente rural constitui um frequente *décor*, no qual o caminho ganha mais visibilidade e a árvore é presença natural.

Inerente aos dois cenários anteriores ou não, o ambiente aquático é obsessivo: são as ribeiras e os rios, é ria e a banheira, é o mar, etc., constituindo espaços de purificação, originários e de destino final, configurando o movimento existencial das personagens.

Embora muitas ações decorram durante o dia, é no aconchego da noite que se verificam as mais importantes: é durante a noite que ocorrem vários rituais iniciáticos, é no escuro da noite que se libertam as sombras e tem lugar a transformação dos corpos e dos espíritos.

Em síntese, o imaginário cesariano é habitado por um conjunto de doze temas principais, entre outros, inerentes a estes ou menos redundantes. No Quadro 3

apresentamos esses vários mitemas de forma esquemática. A dimensão do círculo que envolve cada mitema é proporcional ao grau de redundância do mesmo. A disposição espacial prende-se com a maior ou menor interligação entre os vários mitemas; temos assim, dois núcleos principais, um primeiro estruturado em torno da mulher, com a água, o leite, o espelho, os olhos e os ovos, e um segundo que agrupa os temas da viagem, da iniciação e da alteridade, tendo Portugal como pano de fundo; intimamente ligados entre si e com todos os outros, situamos ao centro os temas de João de Deus e do cinema.

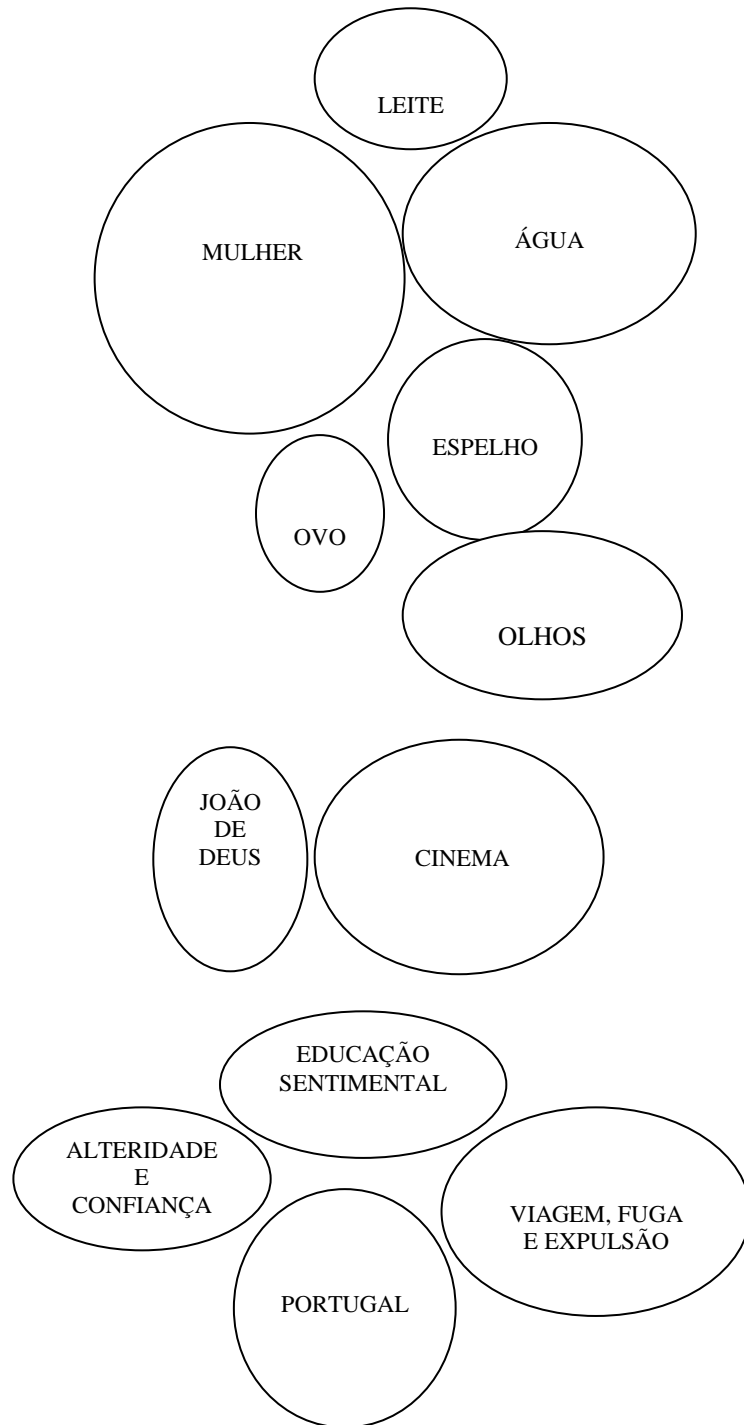


Figura 1. PRINCIPAIS MITEMAS DO IMAGINÁRIO CESARIANO

8.2. REGIMES DA IMAGEM

Após o levantamento dos principais mitemas patentes e latentes na obra de JCM, procura-se agora qualifica-los, ou seja, analisar o regime da imagem em que se inscrevem; para tal baseamo-nos na classificação isotópica das imagens de Durand apresentada no quarto capítulo.

Conforme argumentaremos, o imaginário cesariano gravita sobretudo no regime noturno, num mundo fusional e íntimo, cujas estruturas rituais o articulam com o regime diurno, o mundo da noite angustiosa e da separação. Começemos pelo regime diurno.

i. Regime diurno: estruturas esquizomorfias

As imagens negativas do tempo, da angústia existencial perante a morte, assentam no esquema verbal da separação e gravitam em torno de três arquétipos: o monstro, a noite e a queda; o antídoto baseia-se nos esquemas diairéticos, espetaculares e ascensionais, respetivamente.

O arquétipo do monstro feroz expressa-se sobretudo por símbolos da devoração, como o vampiro (por exemplo, as imagens de Nosferatu e a planta carnívora, metáforas da invasão americana, a personagem do político Dr. Cruel, e a do Presidente da República, um pequeno ogre que tenta seduzir a mulher de João de Deus, ilustram bem o vampirismo do poder político), o lobisomem, imagem da tenebrosa ameaça masculina às jovens indefesas, o diabo que tenta matar o viandante, e a raposa que ameaça as galinhas. A luta recorre a armas físicas, como a artilharia pesada para derrubar o governo, a faca que corta a mão do lobisomem, e sobretudo a armas espirituais, nomeadamente a purificação pela água clara dos viandantes que fogem do diabo, pelo fogo que queima o Livro dos Pensamentos de João de Deus e limpa a honra de Joanhina, e pela cultura, metaforizada pela espada, na resposta à ameaça americana, ou no ritual das mulheres para afugentar a ameaça da raposa. Marcam também presença símbolos do formigamento, como os percevejos que habitam a Pensão da Dona Violeta, metáfora dos parasitas que corrompem a sociedade portuguesa, e as pombas encerradas na sala vandalizada de João de Deus, expressando a repugnância primitiva diante da

agitação incontrolável que é o arquétipo do caos; se a bicharia pode eliminar-se pela desinfestação, para o caos da casa destruída não resta senão a resignação.

O arquétipo da noite angustiante encontra o seu principal símbolo na água escura do Tejo, lugar de várias mortes por afogamento, mas também na cegueira física, e na face escura da lua (o sangue menstrual de Adriana representa a sombra espelhada da morte mensal do astro lunar). Os seus antídotos principais são, respetivamente, a luz, o céu luminoso, ilustrado pelo campo de girassóis onde termina o desejo de afogamento do jovem Samuel, o poder vidente do olho espiritual, e o dourado e imortalizador mel; tal como a visão dá acesso à luz, também a palavra constitui uma poderosa arma contra o obscurantismo.

O arquétipo da queda manifesta-se em vários níveis: ao nível de Portugal, um país decadente, uma piolheira, uma prisão metaforizada por espaços e dispositivos repressores como a pensão, o hospital psiquiátrico, e a moral católica, para o qual o antídoto é a revolução, a sátira ou o exílio, soluções condenadas ao fracasso ou pouco heroicas; manifesta-se ao nível do povo, nomeadamente dos velhos e dos pobres, tristes e sós, para os quais não resta senão a ascensão espiritual – ilustrada pelo refúgio na Igreja da Madre Deus, pela recorrente imagem da elevação de bandos de pombas, e pela exaltante panorâmica ascendente da alta chaminé com que termina o *Recordações da casa amarela*, um axis-mundo, um impulso para a transcendência – e a esperança que os deuses tutelares intercedam, enviando malas cheias de dinheiro ou ouro; no seio da família, cuja estrutura está desfeita, exigindo uma reciclagem, por exemplo, através da mestiçagem, ou seja, da fusão entre categorias diferentes; ao nível pessoal, a queda económica ou o desvio comportamental são consequência de causas sociais (da solidão, do abandono, da ostracização, da traição), envolvendo a expulsão, e o castigo nem sempre redentor.

Tal como o estilo do cinema cesariano é pouco compatível com o regime heroico, também o antídoto heroico à angústia do tempo de morte se revela pouco eficaz; ou termina com a derrota ou tende para a transcendência, conduzindo inevitavelmente a um regime noturno.

ii. Regime noturno: estruturas místicas e sintéticas

A lógica da antítese, onde prevalecem as intenções de dividir e reinar, dá lugar no regime noturno, à lógica da fusão, ao eufemismo e à conversão; aqui o antídoto do tempo encontra lugar na tranquilizadora e quente intimidade da substância, uma estrutura de natureza mística ou antifrástica, e nas constantes rítmicas que escandem fenómenos e incidentes, uma estrutura sintética ou dramática.

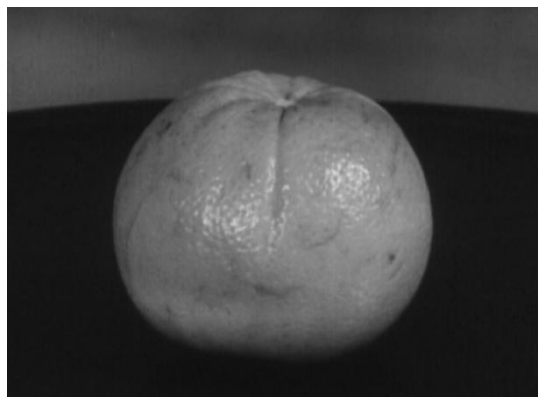
Perante a angústia existencial da morte, a **estrutura mística** cria um mundo em harmonia, invertendo o valor afetivo atribuído às faces do tempo. Assim, a noite deixa de ser um mundo de trevas e converte-se em local de comunhão, num dia de fadas, num espaço sagrado de ritual e viagem interior; o abismo das águas escuras transforma-se numa taça de vinho aconchegante ou, eufemisticamente, no último descanso, no retorno ao ventre materno; a confusão é igualmente instalada pela inversão de papéis entre Deus e Lucifer, e pela frequente inversão dos ditos de espírito, como por exemplo “as aparências desiludem”, e “o pior cego é o que quer ver”; também símbolo de inversão é o redobramento e encaixamento, ilustrado pela imagem da borboleta esvoaçante por cima da mesa de jantar e que João de Deus apanha e engole, assimilando o “outro” para se apropriar da sua essência – o poder de transformação e renovação; por fim, as imagens da Grande Mãe, tanto da mãe-terra (subterrâneo convertido na grande arca dos poemas pessoanos, ou no lugar do renascimento de João de Deus depois de sair do hospital psiquiátrico, ou ainda no ventre ao qual Branca de Neve aspira regressar quando afirma “sou neve que derrete sob o bafo, a terra é a minha casa”), como da mãe-água (a ria para onde é atirada Branca-Flor e na qual ressuscita, o mar tenebroso tornado o país das sereias e da alegria).

Para além dos símbolos de inversão, a estrutura mística do imaginário cesariano vive essencialmente de símbolos da intimidade. Diretamente ligados à dominante digestiva e os mais omnipresentes são os alimentos e substâncias, símbolos da transubstanciação; para além doutros, são recorrentes os alimentos arquetípicos – o leite, as bebidas espirituosas, o mel e o sal. Igualmente importantes são os símbolos da morada: a casa ou mansão, espaço de proteção e aconchego, nomeadamente em torno da lareira acesa e da mesa de jantar; o obsessivo espelho oval, um ventre materno que acolhe as jovens raparigas; o quarto escuro para o qual nos transporta a ausência de imagem no *Branca de Neve*; o jardim, especialmente o espaço coberto pela enorme copa do cipreste no

Príncipe Real; a água doce habitada por ninfetas; as grutas escavadas pelo mar na costa algarvia; as panorâmicas circulares. A essência da intimidade é também concentrada em microcosmos como o emblemático pelo público (todo um mundo de pensamentos e de ausências), o ovo cósmico, a ilha, a barca, os grandes planos da bilha, da laranja, da romã, do cesto de fruta, etc. (ver Fotogramas 18 e 19).



Fotograma 18. *Sophia M. B. Andresen*



Fotograma 19. *Fragmentos de um filme-esmola*

Em resumo, um mundo de harmonia e fusão, um espaço arquetípico profundo, calmo, quente, íntimo e oculto, assente nos esquemas verbais do descer, possuir, penetrar.

Com a **estrutura sintética** o tempo torna-se positivo; trata-se da procura e descoberta de um fator de constância no próprio seio da fluidez temporal, e a síntese das aspirações para além da transcendência e intuições imanentes do devir. Assente na dominante copulativa e seus derivados motrizes rítmicos, tal procura encontra na Lua (na sua ambivalência e no seu caráter cíclico), e na *Árvore* (o seu caráter cíclico e a sua verticalidade fazem dela um resumo cósmico e um cosmos verticalizado, progressista) os seus arquétipos maiores. Assim, as estruturas sintéticas polarizam os arquétipos e símbolos quer pelo esquema rítmico do ciclo, quer pelo esquema progressista. O imaginário cesariano está povoado tanto por imagens do retorno como por imagens do progressismo.

Tal como o ciclo lunar, o cinema cesariano é povoado por recorrentes imagens do “vai e vem”: são as frequentes ondas do mar num ondulante movimento de ida e volta, as quais são refletidas nas ondulantes cabeleiras femininas; são as obsessivas portas, síntese das chegadas e partidas, nomeadamente no *Vai e vem*, todo ele um vai e vem

entre a intimidade do lar e o espaço público, entre o real e o mito¹⁰²; são as sequências de imagens repetidas no *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (a repetição em negativo da sequência da partida de Mónica no comboio que Lívio tenta em vão apanhar, sugere a partida do fantasma da amada), tal como o recorrente poema camoniano “Um mover de olhos, brando e piedoso”; são os insetos, nomeadamente a borboleta, promessa de metamorfose e ressurreição; é a promessa borgesiana do retorno dos animais dos espelhos e das águas ao mundo dos humanos; é o convite a retornar à pureza do mundo rural expresso no *Veredas*, e o desejo de João de Deus do *Bodas de Deus* passar a reger-se pelo ciclo agrário; são as imagens da roda, arquétipo das técnicas do ciclo, como a obsessiva espiral (presente não só na imagem da Via Láctea, como na estrutura narrativa de alguns filmes, na música de Bach, no emblemático pelo público, símbolos do movimento no imobilismo, do equilíbrio na instabilidade), e as imagens do círculo (como as panorâmicas circulares, a mandala da copa do cipreste, a laranja, etc.), símbolos da totalidade e do novo começo. Esta harmonização dos contrários surge-nos também na imagem da cruz (tanto na frequente imagem da cruz de Cristo, como nos cruzamentos no caminho dos viandantes), e nos diálogos dramáticos de Atena com as Fúrias (transformando a raiva e o rancor destas, em perdão e amor), e do *Branca de Neve* (verdadeira operação de síntese da verdade com a mentira, do amor com o ódio, da vida com a morte); a principal dialética dos antagonismos cujo final não faz coincidir os opostos, é a encenação do *Coram Populo* de Strindberg, na qual assistimos a uma inversão entre Deus e Lucifer.

A promessa do eterno retorno é estruturada pelo arquétipo do Filho (uma tradução do androginismo das divindades lunares, mantendo a masculinidade juntamente com a feminidade da mãe celestial), cujo papel é o do mediador, do messias. É evocado por personagens como Lívio e o Enviado de Deus (imagens do consolador Paracleto, que sempre regressa para salvar o prisioneiro ou pobre João de Deus), e Branca-Flor (a “duas vezes nascida”, morta e ressuscitada para guiar o viandante).

¹⁰² Este vai-e-vem evoca o jogo das crianças “fort-da” (que significa longe-perto, ali-aqui, partida-regresso), que Freud (2009b) invoca para justificar o funcionamento repetitivo da psique: trata-se de um jogo no qual, numa primeira fase, a criança atira o objeto para longe, uma repetição compulsiva do acontecimento traumatizante da partida da mãe e, numa segunda fase, atira-o mas também o recupera, uma repetição organizada, uma forma de ultrapassar o trauma pela imaginação; o fort-da constitui uma representação cénica da grande realização cultural da criança, isto é, a renúncia pulsional ao objeto de amor e o acesso a uma vida imaginária, o mundo da cultura.

A paixão e ressurreição do Filho vincula-se ao drama alquímico, cuja figura central é Hermes, o qual tem como objetivo supremo acelerar a história e dominar o tempo; para além do regresso a um estado anterior, propõe um caminhar progressista, manifestando-se através de símbolos rituais – cerimónias iniciáticas, ritual dos sacrifícios e práticas orgiásticas (estes dois últimos, constituindo uma epifania negativa do ciclo lunar e vegetal) – e da árvore. Tais rituais são redundantes no cinema cesariano, tendo na figura de João de Deus ou João Vuvu o seu alquimista-mor. É “João Hermes” que celebra as liturgias de iniciação (repetições do drama temporal e sagrado, do tempo dominado pelo ritmo da repetição) das jovens raparigas, purificando-as e conduzindo-as à alteridade e ao amor sagrado; é ele que sacrifica o seu próprio filho, transmutando-lhe o destino; e é ele que orchestra orgias várias, nas quais são aniquiladas as normas sociais, é instalado o caos e é experimentado o estado primordial, nomeadamente as que ocorrem no cabaret Maxime, onde a personagem de JCM acaba a urinar em cima do palco. A mitologia do progresso manifesta-se também no arquétipo da viagem: é o caso da viagem sonhada por Henrique (no *Le Bassin de J. W.*), um velho lobo-do-mar – figura evocadora da epopeica aventura marítima portuguesa comandada pelo Infante D. Henrique – que morre e ressuscita na figura de Max Monteiro para viajar até ao Polo Norte; perante um país enclausurado e opressor urge encontrar o caminho do êxodo para uma terra pura imaginária; é também o caso da viagem que João Vuvu faz ao interior de si próprio, terminando junto à árvore que o eleva para uma dimensão espiritual, tal como a realizada por João de Deus (no *Recordações da casa amarela*), que termina com a imagem da enorme chaminé, um imago-mundo projetando-o para a transcendência.

Em suma, um manancial de símbolos cíclicos e progressistas, um conjunto de relatos cuja principal realidade é subjetiva e que tenta conciliar antinomias, e lidar com o terror perante o tempo que flui e com a angústia face à ausência.

8.3. MITOS DIRETORES E RELAÇÃO COM O REAL

Como corolário da identificação dos mitemas e da análise do regime imagético, procuramos agora apurar os mitos diretores do imaginário cesariano, e explorar as suas

correlações com outros mitos e com as mudanças sociais e culturais do último meio século português, analisando assim a sua distância do real e o seu poder visionário.

Da análise efetuada apurámos um mito maior, o mito da Idade de Ouro, dois mitos menores, o mito da intimidade e o mito hermetista, e um mitologema, o mitologema da queda e expulsão.

As imagens do regime diurno, assentes na separação e estruturadas em torno dos arquétipos do monstro, da noite e da queda, sugerem uma estrutura quase formal de um mito, mas não propriamente um mito; definimo-las como o **mitologema da queda e expulsão**. Vamos assim de encontro à leitura de L. Oliveira (2010b) quando defende que os temas da queda, da expulsão e do paraíso são recorrentes no cinema cesariano; porque o tema do paraíso está implícito nos da queda e da expulsão, omitimo-lo da nossa categoria. Aproximamo-nos também da interpretação de Cunha (2008, 2010) quando identifica o mito da decadência e regeneração nos filmes que constituem a pentalogia de Deus; contudo, a tríade decadência-expulsão-regeneração não nos parece constituir mais que uma sequência do mito da Idade de Ouro, e a natureza da regeneração proposta assume um carácter hermetista e místico, pelo que a integramos no mito hermetista; com um significado semelhante, preferimos o termo “queda” ao termo “decadência” para evitar conotá-lo ao decadentismo, corrente artística e filosófica dos finais do século XIX.

Arqueologicamente podemos ancorar o mitologema da queda e expulsão, na cultura e história portuguesas, ou seja, na nossa costela cristã (a fábula originária da queda e expulsão – a de Adão e Eva – é encenada no *Le bassin de J. W.*, de um modo satírico, comparando os humanos a fantoches nas mãos e para diversão dos deuses), na queda de Portugal na mão dos espanhóis após o desaparecimento misterioso do Rei D. Sebastião, na atitude negativa e pessimista relativamente ao país instaurada pelo movimento do romantismo, com a ideia da redenção a partir do pecado, e na mais recente invasão cultural e económica, invasão que nos corta as raízes e nos expulsa da nossa própria terra. Mas podemos também explicar este mitologema com base na história individual de JCM: foi expulso do Colégio, foi obrigado a deixar a casa de família e a hospedar-se com a mãe numa pensão após a morte do pai, e foi marginalizado por parte da maioria dos pares; compreende-se a expressão, “porra, não temos onde cair mortos!” e a identificação pessoal com a luta na Palestina: “Acho ‘chato’ que criaturas humanas não

tenham direito à ‘mãe’. Toda a gente teve mãe e, portanto, se a não tem, é porque foram expulsos de qualquer maneira”, afirma na entrevista a A. Silva (AAVV, 2005, p. 333).

Estamos perante um mitologema centrado na questão da terra-mãe, da pátria, de Portugal; dá-nos uma imagem de um país enclausurado numa moral católica e numa cultura do futebol, devorado por um poder corrupto, injusto porque não cuida dos mais fracos, exposto à invasão estrangeira que atenta contra a soberania nacional, em suma, um país em queda e que nos expulsa da nossa própria casa. Trata-se de um mitologema que nos parece muito próximo da realidade portuguesa do último meio século: a esperança semeada pela Revolução dos Cravos não deu muitos dos frutos desejados, não derrubou os comportamentos opressores, e foi manchada por uma descolonização traumática, muito embora o seu branqueamento com o elogio à capacidade nacional de reintegração dos retornados; o aumento da corrupção política acompanhou o aumento da desigualdade e do abandono dos pobres e dos idosos; a adesão à Comunidade Europeia significou a vinda de milhões, mas também a perda da soberania e o voltar as costas à vocação atlântica; a falta de rumo, a exposição ao exterior e a invasão do grande capital, têm destruído de tal modo a economia e a esperança, que milhares de jovens têm sido expulsos do próprio país.

Para esta situação atual, nomeadamente para a ameaça da hegemonia da Alemanha, alertara já em 1996 o nosso poeta, demonstrando um certo poder visionário. Também quando em 1989 afirma, no *Bodas de Deus*, “já não tenho alternativa de esquerda!”, parece evidenciar o mesmo poder visionário, se atentarmos ao enfraquecimento das consequências práticas da voz defensora do povo, dos pobres e dos oprimidos, nos últimos anos, enfraquecimento bem evidenciado pela surpresa geral perante a recente vitória do Syriza – Coligação de Esquerda Radical – na Grécia, o grande berço cultural da Europa.

i. Mito da intimidade

Como vimos, a estrutura mística do regime noturno cria um mundo de harmonia e fusão, um espaço arquetípico profundo, calmo, quente, íntimo e oculto. Estruturadas pela viscosidade confusional, pela agudeza das imagens sensoriais, pela miniaturização e pelo encaixe, deparamo-nos com um arsenal de imagens da intimidade romântica: a

principal é a imagem da mulher múltipla e dupla – amante e mãe, demoníaca e guia – que engloba muitos dos traços constituintes, segundo Durand (1993), do arquétipo da mulher absoluta (virgem e mãe fecunda, mãe e amante, guerreira ou amazona temível e amante maternal, nutritiva e apaziguadora), a *Magna Mater Deorum*, uma das principais imagens do mito da intimidade do século XIX, e um dos dois eixos mitológicos do romantismo; depois são as imagens da água, uma água eminentemente feminina e maternal, purificadora e embaladora; ligadas à água e à mulher, as imagens do leite, que ligam o mundo terrestre ao mundo divino, e as imagens dos ovos, símbolos da origem e da transformação; também maternais são as imagens da casa, da mansão e dos espelhos ovais, espaços de recolhimento e intimidade; as imagens vinculadas à penetração da terra profunda, que simbolizam a descida aos subterrâneos, aos infernos, ao mundo do inconsciente, e o acesso à última morada; as imagens ligadas à penetração do ventre digestivo, os alimentos e as bebidas espirituais, símbolos da transubstanciação; as imagens da noite de paz, conversão e união mística. Em suma, todo um conjunto de imagens românticas e pós-românticas que definem uma religião da mulher e estruturam o mito da intimidade.

Para além do imaginário romântico, este importante mito cesariano é enxertado por traços camonianos e do imaginário cortês (o amor cavalheiresco, a sacralização do amor carnal), e é tingido por traços picarescos que acentuam a inversão e a subversão; assim, o mito da intimidade cesariano assume um caráter muito próprio, ao mesmo tempo ibérico e europeu, pessoal e transpessoal, projetando a profundidade do seu mundo subjetivo para um plano transcendental.

ii. Mito hermetista

As imagens sintéticas ou dramáticas que fundem o regresso com o progresso organizam-se em torno de dois mitos principais, o mito hermetista e o mito da Idade de Ouro.

Entre a frágil firmeza de Prometeu e um certo encanto com Dionísio, JCM envereda pela via hermética. Trata-se da via sintética, observa Durand (1993), uma via aberta a partir de 1860 (por Baudelaire, Jung, Proust, Bachelard, entre outros), que põe em causa as categorias e divisões dos séculos precedentes, elege uma ética do plural e da alteridade, e propõe uma poética do ser duplo e uma estética oximorónica. O

hermetismo de Proust (autor aludido no *Bodas de Deus*) leva-nos ao mito de Hermes (a divindade da problemática da alteridade), que se estrutura em três mitemas: a força do ínfimo (o mais grande simbolizado pelo mais pequeno), o mediador (reúne os contrários e as alteridades), e o psicagogo (iniciador que une um mundo com o outro).

Todos estes mitemas são recorrentes no imaginário cesariano e ganham corpo especialmente na figura de João de Deus. Com efeito, o pelo púbico (um fio de Ariane, um mundo de pensamentos) e os microcosmos (a ilha, a barca, a bilha, o poço, etc.), são imagens emblemáticas da força do ínfimo, que eleva o banal ao sublime; João de Deus é um psicagogo, um hipnotizador que conduz a passagem para novos estados, um químico que opera a transubstanciação e a atualização das sensações originais, um iniciador que une o mundo terreno com o mundo espiritual, com emblemas tão carismáticos como as pombas em ascensão, as línguas de fogo em suspensão (suplicadas no *Comédia de Deus* – “Meu Deus, porque não me mandas línguas de fogo?!”), e a transformadora palavra; João de Deus é um mediador que reúne os contrários (o amor e o ódio, a vida e a morte), elimina as clivagens entre o obscuro e o sagrado, a arte a vida, o pobre e o rico, o branco e o preto; em confronto com o seu individualismo romântico, o nosso Hermes instaura uma política da alteridade que nos alerta para os marginalizados (os idosos e os pobres), os oprimidos, os loucos, os primitivos, numa palavra, conduz-nos ao outro; a ética que nos propõe assenta na igualdade, na confiança e na verdade.

A questão da verdade evoca-nos a lenda nacional mais iconográfica, a lenda do Galo de Barcelos. Ela relata o cruzamento do mítico peregrino, numa dramática terra (Barcelos, talvez não por acaso a terra do nosso grande dramaturgo, Gil Vicente), com o obstáculo inesperado, uma acusação infame; é miraculosamente liberto da morte por um galo ressuscitado, por um canto revelador da verdade e libertador da desconfiança que pairava sobre o peregrino. A imagem do galo é evocada não só indiretamente pelos emblemáticos ovos, como de forma manifesta pela sua imitação por parte de João de Deus no ritual com Joaninha sentada no cesto de ovos.

iii. Mito da Idade de Ouro

Englobando o hermetismo e o mitologema da queda e expulsão, emerge como mito maior do imaginário cesariano o mito da Idade de Ouro. Durand (2008) caracteriza este

mito através de cinco mitemas essenciais: 1) uma realeza passada e perdida (é o mitema da nostalgia, de que nos fala Janus, o rei de todo o começo); 2) um rei escondido, frequentemente numa ilha ou no interior de uma montanha; 3) o rei oculto é ou foi o rei de um país de abundância, riqueza, paz e concórdia (Moisés, o rei da Terra Prometida, para os judeus; no Apocalipse Cristão, a Jerusalém celestial, o reino de João e depois de Prestes João); 4) o rei escondido tem o poder de regressar, isto é, o poder de subverter o tempo, é o senhor do Êxodo e da Ressurreição Pascal; 5) a candidatura ao reino, o acesso às benfeitorias taumatúrgicas exige a ascense operativa, quer do tipo heroico, quer do tipo alquímico.

O mito do regresso da idade de ouro coincide com o mito progressista judaico-cristão, ou seja, a teoria apocalíptica da vinda, do regresso do Quinto Império, alia-se à teoria Joaquinista do progresso através da chegada da III Idade do Mundo, a Idade do Espírito Santo (sucendendo às idades do Pai e do Filho), a Idade do Quinto Império. Portugal, considera Durand, é o país que mais utilizou toda a sua criatividade para tentar realizar esse Quinto Império; a aparição profética de Cristo a D. Afonso Henriques gravaria para sempre na alma lusa a mensagem “Eu sou o construtor e o dispensador dos Impérios. Quero fundar, na tua pessoa e nos teus descendentes, o Meu Próprio Império”. Prova dessa entrega nacional são os descobrimentos (aventura cuja motivação muito deve à demanda do Reino do Prestes João), a Restauração da Independência, a devoção ao Espírito Santo, especialmente celebrada nas Festas do Império dos Açores, a obra de Camões, que sacraliza a epopeia de Vasco da Gama, a obra de Fernando Pessoa, mensageiro da grandeza da alma portuguesa, etc., elementos que constituem o imaginário mais elevado de Portugal, um verdadeiro imaginal luso.

Também JCM se entrega de corpo e alma à missão da construção do Império Espiritual. Com efeito, todos os mitemas do mito da Idade de Ouro marcam presença, de forma patente ou latente, no imaginário cesariano:

1) JCM interpreta o *Veredas*, recordamos, como uma expressão da nostalgia do velho sonho arcádico, de uma perdida idade de ouro; mas todos os filmes do interior rural comungam deste mitema naturalista; ao mesmo tempo, a sua mitologia individual – a perda de uma vida abastada após a morte do pai – ativa de um modo especial a saudade da realeza perdida.

- 2) O mitema do rei escondido encontra-se mais oculto, sendo evocado metonímicamente no *Le bassin de J. W.*. É evocado por Henrique, um velho lobo-do-mar, escondido dentro de um barco, que diz não ter nada a ver com esse “místico dos oceanos”, o Infante D. Henrique; uma denegação ou um fácil deslocamento? Quanto a nós tem muito a ver não só com o Navegador, mas também com o rei escondido, o rei D. Sebastião, o Encoberto. Este é evocado igualmente por Jean de Dieu, quando resolve adiar o afogamento e repete as últimas palavras daquele, antes de desaparecer na batalha de Alcácer-Quibir “morrer, sim, mas devagar...”; e é por João, o Obscuro, que JCM se identifica na ficha técnica deste filme. Eugène (2009) referencia este heterónimo no *Thomas l’Obscur* (um romance de Maurice Blanchot de 1941), no atributo dado a Heráclito (o Obscuro), e no carácter obscuro deste filme; compreendendo as duas últimas associações (aliás, Heráclito, o pai da dialética, da alternância dos contrários, é citado no *Conserva acabada*), parece-nos também que o fantasma sebastianista paira neste filme.
- 3) O mitologema da queda e expulsão de Portugal pressupõe um anterior país de abundância e paz (o país procurado nos filmes dos contos medievais e do Portugal profundo), que entrou em decadência precisamente após a morte de D. Sebastião, e que continua à espera do seu regresso, envolto num sentimento de orfandade algo depressivo porque sem um trabalho de luto completo.
- 4) Henrique não só regressa do fundo dos mares, como ressuscita após o afogamento, para trilhar o caminho até ao Polo Norte, uma espécie de êxodo de uma terra ocupada pela invasão nazi, para um lugar imaginário puro. Para além do regresso do rei terrestre, também o retorno do Messias é evocado na personagem do Enviado de Deus, que surge primeiro em carne e osso com uma mala cheia de dinheiro para João de Deus, e depois em espírito, porque já está no “trono celeste à direita do Pai”, para uma vez mais iluminar o caminho daquele pobre. Mas o mais importante rei é aquele que emerge (no final do *Recordações da casa amarela*) da profundidade da terra, envolto numa nuvem de fumo (qual Rei D. Sebastião emergente no meio do nevoeiro!), o João de Deus renascido, com o poder transformador.
- 5) É o hermetista João de Deus que, depois de uma verdadeira ascese pessoal, emerge como um alquímico que, através da palavra, opera a transmutação do reino terrestre

para o império espiritual. É ele que se prepara, na sua última missão, para embarcar para a Etiópia, mais uma viagem às origens da humanidade, a um dos presumíveis lugares onde se situa o reino do Prestes João.

A par desta paixão pelo Além, deste convite à viagem, o nosso poeta aponta-nos propostas aquém para a construção do Império Espiritual: a refundação da pátria envolve a criação de uma sociedade miscigenada, sem classes, e sem autoritarismo, um relacionamento baseado na confiança e no amor, a afirmação do homem como ser livre e criador.

A nostalgia da idade de ouro e a perseguição do espiritual encontra expressões várias no mundo ocidental contemporâneo, e de um modo especial em Portugal, manifestando-se sobretudo no esquema do retorno, um regresso ao passado, que ultrapassa a tendência geral pós-moderna: é o retorno à pureza do campo; é o retorno à descoberta (normalmente forçada) do mundo em geral e do exotismo africano em particular, especialmente pelos jovens; é o regresso ao espírito medieval, bem ilustrado pelas inúmeras feiras medievais que têm surgido como cogumelos um pouco por todo o lado; é o retorno às celebrações do sobrenatural, nomeadamente no interior trasmontano, lugar onde JCM fora procurar a essência da cultura portuguesa.

Considerando, com Durand (1993), que o mito de Hermes constitui o mito dominante do século XX, ao integrá-lo no tão luso mito da Idade de Ouro, JCM une o imaginário português com o imaginário europeu e mundial, tal como o mito da intimidade projeta a profundidade do seu mundo subjetivo para um plano transcendental.

Em resumo, estruturado pelo regime noturno, o imaginário cesariano oscila entre o mito da intimidade e o mito da Idade da Ouro, entre um mundo de união e fusão, que funde traços românticos e medievais, apimentado por laivos burlescos, numa religião da mulher, e a nostalgia de uma idade de ouro perdida, a saudade de um país outrora de paz e abundância e agora agonizante, esperando por um Hermes que lhe devolva o velho sonho arcádico e o projete para um novo Império Espiritual.

CONCLUSÃO

No final desta terceira e última parte, centrada na análise do imaginário da obra cinematográfica de JCM, devemos sumariar as principais conclusões:

1ª JCM liga-se precoce e ativamente ao cinema, primeiro como fruidor, depois como crítico, e finalmente como criador, desde a escrita até à realização e à interpretação; trata-se de uma relação entre a vida e a obra progressivamente fusional até chegar à indiscernibilidade entre uma e outra.

2ª Inspirado nas vagas da transparência e do respeito pelo real da Nouvelle Vague, o cinema cesariano faz do plateau um espaço de criação cerimonial, arreigado na subjetividade pessoal, alimentado pelo fogo feminino, e estruturado pela palavra e pelo gesto; o diálogo que estabelece com as outras artes, desde a música à literatura, passando pelo teatro e pela pintura, transforma o cinema cesariano num boião alquímico, num lugar intertextual e abissal.

3ª O cinema que nos é dado ver e ouvir é um cinema cristalino, no qual o trivial e o metafísico se confundem numa imagem direta do tempo; é um cinema oximorónico, simultaneamente iconoclasta, assente na palavra, e iconofílico, pelo cuidado posto na composição dos quadros; é um cinema cerimonial, ritualista e, como tal, um tempo e um lugar do mito. Não é um cinema para “(entre)ter” mas para “ter” algo mais, não convida à projeção e à identificação mas à empatia, à reflexão e à (imagin)ação. É um cinema hermetista, desvelando o escondido, o profundo da vida e, ao mesmo tempo, hermético, obscuro, estimulando o prazer da descoberta.

4ª Da profundidade do cinema cesariano aflora um universo de imagens, nomeadamente da mulher múltipla e da água simultaneamente originária, caminho e destino; emergem os reflexos e as formas das profundidades dos permeáveis espelhos; assomam visões dos olhos do coração distraídas pelas visões dos olhos sensoriais; têm lugar viagens no espaço e no tempo, caminhos de iniciação e transformação; emerge o mais obscuro de Portugal e dos portugueses; brilha a pureza de um cinema cristal. Trata-se de imagens estruturadas por um regime noturno, tanto da

noite angustiosa, como da noite fusional, articuladas e sintetizadas através de esquemas do regresso e do progresso.

5ª O mar de imagens cesarianas é constelado em torno de dois mitos principais, o mito da intimidade, uma religião da mulher e das substâncias, e o mito da Idade de Ouro, um sonho do eterno retorno e uma cruzada progressista e hermetista em direção ao Império Espiritual, capaz de recriar uma arcádia com rebanhos de livres pensamentos. Estamos perante relatos que desvelam o mais arcaico imaginário, em especial o português (as nossas raízes gregas, romanas, godas e celtas, misturadas com as raízes cristãs, árabes e judaicas, criam um imaginário em que coexiste o paganismo com o divino, e o naturalismo com o espiritualismo), falam do nosso obscuro real contemporâneo (a opressão, a desigualdade, a falência das instituições, a invasão cultural e económica), prescrevem o futuro e propõem caminhos assentes na liberdade, na confiança, na permeabilidade entre categorias sociais e culturais, na sacralização do ofício, no cultivo do outro, do amor e do espiritual.

6ª Para além da sua emergência do real e como tal correlacionado com as principais mudanças sociais e culturais contemporâneas, a mitologia cesariana contém uma enorme força problemática, impulsionando fortemente a investigação (tal como é demonstrado pelas inúmeras pesquisas nacionais e estrangeiras sobre a obra de JCM) e lançando o apelo ao envolvimento empenhado de todos nós.

CONCLUSÃO FINAL

A concluir este itinerário, que nos trouxe da imagem e da imaginação ao cinema, e deste ao imaginário na obra cinematográfica de JCM, importa recordar sinteticamente as conclusões principais, e sobretudo refletir sobre o trabalho feito, relevar as limitações de que enferma ou levantar novas questões, e destacar as potencialidades que congrega.

O imaginário, lugar-comum da imaginação e da imagem, conjunto de imagens e relações entre as imagens constituintes do capital pensante do *homo sapiens*, traduz o estado das imagens consequente ao advento da sua reprodutibilidade técnica, e expressa o retorno da imagem à união com o ente, o regresso do simulacro, e a instauração de uma presença de caráter mítico.

Produto da união entre imaginação e a técnica, o cinema constitui-se como dispositivo maior do imaginário, tecendo e refletindo infinitas relações entre diferentes tipos de imagens, configurando e espelhando a cultura contemporânea.

O cinema de JCM constitui uma obra ímpar da cinematografia contemporânea portuguesa e internacional, é um boião alquímico de imagens oriundas das mais diversas artes, da subjetividade pessoal do autor e do mundo imaginal transpessoal. Estruturado sobretudo por um regime imagético noturno, o imaginário de JCM revela-nos a luta entre a separação e a união através do relato da intimidade, estabelece pontes entre o mundo terrestre e o mundo espiritual através da mitologia hermetista, une o desejo do eterno retorno à ânsia do progresso na tão lusa mitologia da Idade de Ouro.

Ao mesmo tempo que desvela o obscuro, o cinema cesariano oculta uma infinidade de imagens debaixo das inúmeras camadas que o constituem. Como tal, e para além de constituir apenas uma interpretação, a leitura operada jamais poderia dar conta da profundidade do imaginário cesariano. A consciência da incompletude da nossa análise prende-se com três questões ou dimensões principais. Em primeiro lugar, a musical: a imensidão e a diversidade de peças musicais, a par da intangibilidade da música, faz desta dimensão um território grandemente intocado na nossa pesquisa; para além da referência ao papel da música ao nível da narrativa, e da alusão a alguns casos concretos, temos consciência que muitas outras imagens musicais aguardam mais

profundas explorações. Em segundo lugar, os textos literários recitados em off: a quantidade de textos presentes, a sua amplitude (desde a antiguidade até à contemporaneidade), e a espessura que os caracteriza, dotam esta dimensão de uma riqueza imaginária inesgotável e como tal incentivadora de novas pesquisas para descortinar outras temáticas presentes. Em terceiro lugar, e muito embora não constituísse um objetivo importante da nossa pesquisa (de natureza essencialmente mitocrítica, e não mitoanalítica), a sumária análise da distância dos mitos cesarianos ao real (a sua relação com outros mitos, a sua correlação com as mudanças sociais e culturais, e o seu poder visionário), revela um campo muito apelativo a uma investigação mais profunda. Em suma, a incompletude do conhecimento, desnudada e estimuladora de novas leituras que, tal como toda a nova interpretação de uma partitura, serão sempre instauradoras de novas presenças e amplificadoras de horizontes.

Às lacunas em aberto, contrapõem-se o espaço preenchido, as pontes estabelecidas e a felicidade da leitura que presidiu à consulta dos textos e ao audiovisionamento dos filmes de JCM. Com efeito, o estudo da rede de relações entre a imaginação e a imagem, entre o imaginário e o real, desde a antiguidade clássica até aos nossos dias, permite-nos a ampliação e o desvelamento de novos horizontes. A análise da ação do cinema neste processo de crescente interação entre múltiplas imagens, nomeadamente entre as imagens de diferentes artes e de variados pensamentos, reunidas no filme, e as imagens do espetador convertido em “espetador”, elucida-nos sobre os mecanismos e a importância do cinema na restauração instauradora dos discursos míticos contemporâneos. O mergulho na obra cinematográfica de JCM mostra-nos um cinema cristalino, que nos dá a ver e a ouvir imagens diretas de um tempo mítico, que nos desvela, de forma sincera e provocadora, o real (trans)nacional, e que nos propõe algumas lições sobre as antíteses da vida, e sugestões para lidar com a angústia do tempo irrequieto. Tais lições não servirão, naturalmente, a todos os leitores do mesmo modo, e a alguns de modo nenhum; contudo, se este trabalho puder contribuir para suscitar pelo menos a sua leitura, a satisfação pessoal encontrada nesta caminhada será redobrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (2001). *A Bíblia Sagrada* (J. Almeida, Trad.). Lisboa: Edição da Sociedade Bíblica de Portugal.

AAVV (2004). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

AAVV (2005). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Agamben, G. (2002). Les pays des jouets. In *Enfance et Histoire*. Petite Bibliothèque Payot.

Amaral Dias, C. (2000). Psicanálise, criatividade e arte - algumas observações. In *Falas públicas do inconsciente* (69-80). Coimbra: Quarteto Editora.

Amaral Dias, J. (2010). *Maníacos de qualidade. Portugueses célebres na consulta com uma psicóloga*. Lisboa: Editora A Esfera dos Livros.

Amiel, V. (2008). Poética da montagem. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2007).

Areal, L. (2005). A poética do desejo na obra de João César Monteiro. *Livro de Atas 4º SOPCOM*, 1034-1044.

Areal, L. (2011). *Ficções no real do Cinema Português. Um país imaginado. Vol. II - Após 1974*, Lisboa: Edições 70.

Aristóteles (1914). *De mundo* (E. Foster, Trad.). London: Oxford University Press. Recuperado em 24 de fevereiro, 2014, de <http://eusebeis.files.wordpress.com/2013/07/de-mundo.pdf>

Aristóteles (1995). *Física* (G. Echandía, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.

Aristóteles (2004). *Poética* (A. Valente, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Aristóteles (2013). *On memory and reminiscence* (J. Beare, Trad.). The University of Adelaide. Recuperado em 24 de fevereiro, 2014, de <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/memory/>

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2008). *Esthétique du film* (3e éd.). Paris: Armand Colin.

Aumont, J. & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema* (C. Gamboa & P. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2008).

Arnheim, R. (1996). *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora (Obra original publicada em 1974).

Arnheim, R. (1997). *Para uma psicologia da arte. Arte e entropia*. Lisboa: Dinalivro (Obra original publicada em 1966).

Bachelard, G. (1996). *A poética do devaneio* (A. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1961).

Bachelard, G. (1998). *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria* (A. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1942).

Bachelard, G. (2001). *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento* (A. Danesi, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1943).

Bachelard, G. (2005). *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1948).

Bachelard, G. (2008a). *A psicanálise do fogo* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1937).

Bachelard, G. (2008b). *A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças* (M. Galvão, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1948).

Barthes, R. (1984). Ao sair do cinema. In *Psicanálise e cinema. Coletânea do nº 23 da Revista Communications* (C. Leite & M. Alberto, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água (Obra original publicada em 1975).

Barthes, R. (1998). *A câmara clara* (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1980).

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação* (M. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água (Obra original publicada em 1981).

Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* (A. Moura, Trad.). Lisboa: Livros Horizonte (Obra original publicada em 1975).

Bénard da Costa, J. (2005a). Os filmes da água. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (335-346). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Bénard da Costa, J. (2005b). César Monteiro: depois de Deus. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (381-403). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Bénard da Costa, J. (2009). *Veredas. Sob a insígnia do símbolo*. Recuperado em 15 de março, 2014, de <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-veredas.htm>

Bénard da Costa, J. (2010). Fragmentos de um filme-esmola. In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (31-34). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

- Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política* (S. Rouanet, Trad.) (165-196). S. Paulo: Editora Brasiliense (Obra original publicada em 1936).
- Bergala, A. (2004). Politique de la jeune fille. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (297-313). Paris: Yellow Now.
- Bergson, H. (1999). *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bergson, H. (2011). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (J. Gama, Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1927).
- Boal, A. (2007). *Jogos para atores e não-atores* (10ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bonitzer, P. (1982). *Le champ aveugle: essais sur le cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- Bordwell, D. (1996). Foreword. In N. Carroll (Aut.). *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borges, J. L. (2008). *O livro dos seres imaginários* (H. Jahn, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras (Obra original publicada em 1967).
- Borgese, M. (1991). Entretien avec Monteiro. In *Jeune Cinéma*, 207 (20-22).
- Borie, M., Rougemont, M., & Scherer, J. (2004). *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht* (H. Barbas, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Obra original publicada em 1982).
- Bragança de Miranda, J. (2002). Controlo e descontrolo do imaginário. *Comunicação e Sociedade*. 4, 49-72. Recuperado em 5 março, 2012, de http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1_controlo_imaginario.pdf
- Brémond, C. (1973). *La logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bruno, E. (2005). João César Monteiro, Recordações. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (544-545). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Burdeau, E. (1999). Não ceder nem um pintelho [Cahiers de Cinema n° 541, dezembro]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (436-446). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).
- Carita, A. (1998). O regresso de Lúcifer [A Capital, 29 de janeiro]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (377-380). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).
- Carroll, N. (1988). *Mystifying movies: fads & fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.

Carroll, N. (1996). *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.

Castello Branco, P. (2012). Editorial: cinema, the body and embodiment. In P. Castello Branco (Ed.), *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento. Materialização e o corpo*. 3, 1-9.

César Monteiro, J. (1974). *Morituri te salutant*. Lisboa: &etc.

César Monteiro, J. (2005). Os soluços lentos dos sons do Outono... In J. Nicolau (Org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do cinema.

Chelebourg, C. (2000). *L'imaginaire littéraire: des archétypes à la poétique du sujet*. Paris: Nathan Université.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos* (C. Rodriguez & A. Guerra, Trad.s). Lisboa: Editorial Teorema (Obra original publicada em 1982).

Chion, M. (2011). *A audiovisual. Som e imagem no cinema* (P. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2008).

Cintra Ferreira, M. (2010). Silvestre. In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (pp. 48-53). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Corbin, H. (1964). Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal. In *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nº 6, Brussels, 3-26.

Corbin, H. (1979). *Corps spirituel et terre céleste. De l'iran mazdéen à l'iran shi'ite*. Paris: Buchet/Chastel.

Corbin, H. (2006). *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. Paris: Editions Medicis Entrelacs (Obra original publicada em 1958).

Corretger, G. (s.d.). *Vida de João César Monteiro*, Recuperado em 4 julho, 2011, de http://www.intermedio.net/web/pdf/monteiro/BIOGRAFIA_MONTEIRO.pdf

Couchot, E. (1999). Tecnologias da simulação: um sujeito «aparelhado». In J. Bragança de Miranda (Org.), *Revista de Comunicação e Linguagens. Real vs. Virtual*, 25, 23-29. Lisboa: Edições Cosmos.

Cunha, P. (2008). A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 11(3), 1-16.

Cunha, P. (2010). Decadência, regeneração e utopia em João César Monteiro. In *P: Portuguese Cultural Studies*, 3 Spring, 43-60.

Curtis, R. (2006). Expanded empathy: Theodor Lipps and general apperceptive empathy, In *Conference - Narration and spectatorship in moving images: perception, imagination, emotion*. Academy for Film & Television Konrad Wolf and the CCSMI,

July, 2006. Recuperado em 15 janeiro, 2007, de <http://faculty.uca.edu/wsmeador/ccsmi/5th%20Conference/abstracts.pdf>

Da Agra, C. (1995). *Ética, ciência e estética* (disciplina curricular do Mestrado em Psicologia). Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.

Damáσιο, A. (2003). *Ao encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Damáσιο, A. (2010). *O livro da consciência. A construção do cérebro consciente*. Círculo de Leitores e Temas e Debates.

Daney, S. (1991). Journal de l'an passé. In *Revue Trafic*, nº 1.

D' Allones, F. (2004). Du désir insoumis au plaisir souverain. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (243-252). Paris: Yellow Now.

Da Silva, P. (2004). Le buisson ardente. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (57-70). Paris: Yellow Now.

Da Silva, P. (2004a). Entretien avec João César Monteiro. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (39-51). Paris: Yellow Now.

Deleuze, G. (1994). Désir et plaisir. In *Magazine Littéraire*. Paris, nº 325, octobre (57-75).

Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trad.). Lisboa: Relógio d' Água (Obra original publicada em 1968).

Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento. Cinema 1* (S. Dias, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim (Obra original publicada em 1983).

Deleuze, G. (2006). *A imagem-tempo. Cinema 2* (R. Godinho, Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim (Obra original publicada em 1985).

Denis, M. (1985). La imagem cinematográfica. In R. Francès (Org.), *Psicología del arte y de la estética* (A. Guasch, Trad.). Madrid: Akal Editor (Obra original publicada em 1979).

Di Genova, G. (1994). Mondrian, Giacometti, Capogrossi, Warol: quatre exemples de compulsion de répétition. In *Ligeia*, nº 13-14 (134-142).

D' Onofrio, S. (s.d.). Personagem. In *Dicionário de cultura básica*. Recuperado em 9 novembro, 2013, de http://pt.wikisource.org/wiki/Dicion%C3%A1rio_de_Cultura_B%C3%A1sica/Personagem

- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (A. Verjat, Trad.). Barcelona: Editorial Anthropos (Obra original publicada em 1979).
- Durand, G. (1998). *Campos do imaginário* (M. J. Reis, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget (Obra original publicada em 1996).
- Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología* (S. Nante, Trad.). Buenos Aires: Editorial Biblos (Obra original publicada em 1996).
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (V. Goldstein, Trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada em 1960).
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica* (M. Rojzman, Trad.). Buenos Aires: Amarrortu Editores (Obra original publicada em 1964).
- Durand, G. (2008). *Portugal – Tesouro oculto da Europa* (C. Proença et al., Trad.s). Lisboa: Edições Êsquilo.
- Eliade, M. (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Éditions Gallimard.
- Eliade, M. (1992). *Mito do eterno retorno*. (J. Ceschin, Tra.). São Paulo: Editora Mercuryo (Obra original publicada em 1949).
- Eliade, M. (1996). *Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* (S. Tamer, Trad.). São Paulo: Martins Fontes Editora (Obra original publicada em 1952).
- Eugène, P. (2009). *Le Bassin Européen de João César Monteiro. Dialogues des References Européennes e du Réel au sein du Cinéma de João César Monteiro*. Memoire de Master 2 Edudes Cinématographiques, Université Paris 7 Denis-Diderot. Recuperado em 17 julho, 2011, de <http://www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2011/02/memoire-pierre-eugene-monteiro1.pdf>
- Evangelisti, S. (1995). O impressionismo. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (125-133). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).
- Farneti, F. (1995). O realismo oitocentista. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (115-123). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).
- Flores, T. (2007). *Cinema e experiência moderna*. Coimbra: Edições MinervaCoimbra.
- Foucault, M. (1994). *História da sexualidade I - A vontade de saber* (P. Tamen, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores (Obra original publicada em 1976).
- Foucault, M. (1998). *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas* (A. Rosa, Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1966).

Foucault, M. (1999). *Estratégias de poder* (J. Varela & F. Uría, Trad.). Obras essenciais, volume II. Barcelona: Ediciones Paidós.

Freud, S. (s.d.). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (R. Fonseca, Trad.). Lisboa: Edição Livros do Brasil (Obra original publicada em 1905).

Freud, S. (1976). Escritores criativos e devaneio. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Freud*, vol. 9, (161-170). Rio de Janeiro: Editora Imago (Obra original publicada em 1908).

Freud, S. (2009). *A interpretação dos sonhos* (M. Resende, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água (Obra original publicada em 1899).

Freud, S. (2009a). *Para além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio D'Água (Obra original publicada em 1920).

García Manso, A. (2010). *João César Monteiro. El cine frente al espejo*. Cáceres: Universidade de Extremadura y Filmoteca de Extremadura.

Gardies, A. (2008). Narratologia e cinema. A narrativa no ecrã. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2007).

Gardies, R. (2008). O enquadramento e o plano. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2007).

Genette, G. (1969). Frontières du récit. Dans *Figures II*. Paris: Editions du Seuil.

Genette, G. (1972). Discours du récit. Dans *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

Gil, J. (2003). Um virtual ainda pouco virtual. In J. Gil e M. Teresa Cruz (Org.s) *Revista de Comunicação e Linguagens. Imagem e vida*, nº 31. Lisboa: Relógio d'Água Editores (11-18).

Gil, M. (2004). Monteiro au plus près. Margarida Gil. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (95-106). Paris: Yellow Now.

Gili, J. (1991). Um cineasta na cidade [Positif nº 362, abril]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (410-416). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).

Goldmann, M. (1981). The actor's freedom. In R.W. Corrigan (Ed.), *The making of theatre: from drama to performance*. Illinois: Scott Foresman.

Gombrich, E. (2005). *A história da arte* (A. Sabler, Trad.). Lisboa: Público (Obra original publicada em 1995).

Gracia, Á. (2010). *Perdidos en el mundo imaginal*. Madrid: Mandala Ediciones.

Greimas, A. (1966). *Sémantique structurale*. Paris. Larousse.

Grodal, T. (1997). Emotions, cognitions and narrative patterns in film, In *Symposium Proceedings - cognitive science and the future of film studie*, Univ. of Kansas, April, 1997. Recuperado em 16 janeiro, 2007, de <http://faculty.uca.edu/wsmeador/ccsmi/ccsmi/v3n1p1.htm>

Guadagnini, W. (1995). O dadaísmo e o surrealismo. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (203-213). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).

Guattari, F. (1984). O divã do pobre. In *Psicanálise e cinema. Coletânea do nº 23 da Revista Communications* (C. Leite & M. Alberto, Trad.), (11-23) Lisboa: Relógio D'Água (Obra original publicada em 1975).

Gusmão, M. (2005). Algumas prosas para ir e vir ao cinema de João César Monteiro (ou de um certo riso inquieto na noite dos últimos românticos). J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (49-56). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Henderson, B. (1985). Dois tipos de teoria do filme. In E. Geada (Org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote (Texto original publicado em 1971).

Henderson, J. (1964). Os mitos antigos e o homem moderno. In C. Jung (Org.), *O Homem e os seus símbolos* (M. Pinho, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Hodgson, P. (1996). Entrevista com um vampiro [Cahiers du Cinema, fevereiro]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (419-429). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).

Jakobson, R. (1975). Dois aspetos da linguagem e dois tipos de afasia. In *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

Jauss, H. (1979). A estética da receção: colocações gerais. In L. Lima (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da receção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Jiménez, J. (1999). A revolução da arte eletrónica. In J. Bragança de Miranda (Org.), *Revista de Comunicação e Linguagens. Real vs. Virtual*, 25, 47-59. Lisboa: Edições Cosmos.

Journot, M.-T. (2005). *Vocabulário de cinema* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 2002).

Jung, C. (1971). *Sincronicidade*. Petrópolis: Editora Vozes.

Jung, C. (2002). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (M. Appy & D. Silva, Trad.). Petrópolis: Editora Vozes (Obra original publicada em 1976).

Jung, C. (2011). *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Editora Vozes.

Kant, I. (2010). *Crítica da Razão Pura* (M. Santos & A. Morujão, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kickasola, J. (2004). Cinemediacy: theorizing an aesthetic phenomenon, *The Journal of Moving Images Studies*, Vol. 4. Recuperado em 20 agosto, 2013, de <http://www.avila.edu/journal/kick.pdf>

Kickasola, J. (2006). *The filmes of Krzysztof Kiésłowski: the liminal image*. New York: The Continuum International Publishing Group

Lacan, J. (1974-1975). *Seminário 22 RSI*. Recuperado em 26 junho, 2014, de <http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan-%20TODO!%20Psikolibro/27%20Seminario%2022.pdf>

Langer, S. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva (Obra original publicada em 1953).

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1970). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, Trad.) Lisboa: Moraes Editores (Obra original publicada em 1967).

Lather, P. (1999). Postmodernism and the human sciences. In S. Kvale (Org.), *Psychology and postmodernism*. London: Sage Publications.

Linden, G. (1970). *Reflections on the screen*. São Francisco: Wodsworth.

Lopes, D. (2005). Branca de Neve [Integral João César Monteiro]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (435-459). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Lourenço, E. (1991). Un étrange Jean de Dieu, in *Le Mond*, 6 juin.

Lovelie, L. (1999). Postmodernism and subjectivity. In S. Kvale (Org.), *Psychology and postmodernism*. London: Sage Publications.

Madeira, M. (2010). Lettera Amorosa. In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (79-81). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Marin, L. (2001). The frame of representation and some of its figures. In W. Hamacher & D. Wellbery (Ed.s), *On representation*. Stanford: Stanford University Press (Obra original publicada em 1994).

Mário Grilo, J. (2006). *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.

Mário Grilo, J. (2008). *As lições do cinema. Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica* (L. António & M. E. Colares, Trad.). Lisboa: Dinalivro (Obra original publicada em 1955, 1985, 2001).

- Martins, F. (2005). A arte mágica. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (pp. 291-300). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Massou, L. (2008). As imagens interativas. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2007).
- McGowan, T. (2007). Introdução: o prazer do cinema (S. Viegas, Trad.), In *International Journal of Žižek Studies*, vol.1, nº 3 (1-10). Recuperado em 12 fevereiro, 2013, de <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/57/169>
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Editorial Paidós (Obra original publicada em 1964).
- Melo Ferreira, C. (2004). *As poéticas do cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Edições Afrontamento.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *O cinema e a nova psicologia* (S. Siqueira, Trad.), Conferência na Escola de Altos Estudos Cinematográficos. Recuperado em 13 agosto, 2009, de <http://www.guesaaudiovisual.com/CinemaFilosofiaLiteratura/ResenTradu/ocinemaeanovapsicologia.html>
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O olho e o espírito* (L.M. Bernardo, Trad.). Lisboa: Vega (Obra original publicada em 1960).
- Metz, C. (1968). À propos de l'impression de réalité au cinéma. In *Essais sur la signification au cinema*, tome 1, Paris: Klincksieck.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário. Psicanálise e cinema* (A. Durão, Trad.) Lisboa: Livros Horizonte (Obra original publicada em 1977).
- Michael, M. (1999). Postmodern subjects: towards a transgressive social psychology. In S. Kvale (Org.), *Psychology and postmodernism*. London: Sage Publications.
- Mitry, J. (1963-65). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires.
- Mondzain, M.-J. (2007). *Homo spectator*. Paris: Galimard.
- Monteiro, J. (1974). *Morituri te salutant*. Lisboa: Editora & etc e Editora Arcádia.
- Morin, E. (1988). *O homem e a morte* (J. Boto & A. Rodrigues, Trad.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario* (R. Gil Novales, Trad.). Barcelona: Paidós (Obra original publicada em 1956).
- Moscariello, A. (1985). *Como ver um filme* (C. Jardim & E. Nogueira, Trad.s). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1982).

Moscovici, S. (1988). Notes toward a description of social representations. In *European Journal of Social Psychology*. 18, 211-250.

Muga, H. (2008). Paradigmas da luz na percepção e na arte. In *Portal do Psicólogos*. Recuperado em 19 agosto, 2011, de <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0504.pdf>>

Muga, H. (2012). Discursos sobre o imaginário cinematográfico de João César Monteiro. In A. Valente & R. Capucho (Coord.s), *Avanca Cinema 2012* (515-522). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Muga, H. (2012a). Álvaro de Campos na filmografia de João César Monteiro. Comunicação apresentada no *Congresso Nacional de Psicologia "Os chapéus psicológicos de Pessoa"*, Universidade Fernando Pessoa, Porto.

Muga, H. (2014). Universos pessoais no imaginário de João César Monteiro. In P. Cunha & S. Branco (Ed.s), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (171-176). Coimbra: AIM. Recuperado em 24 setembro, 2014, de <http://aim.org.pt/atas/Atas-IIIEncontroAnualAIM.pdf>

Münsterberg, H. (2002). The photoplay: a psychological study, In *Hugo Münsterberg on film. The photoplay: a psychological study and other writings*. New York: Routledge, Ed. Allan Langdale.

Narboni, J. (2004). Les exercices spirituels, et autres, de João César Monteiro. In F. D'Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (271-282). Paris: Yellow Now.

Navarra, L. (2012). O simbolismo ritual no cinema de João César Monteiro: a arte do erotismo. In F. Lopes (Org.), *Cinema em Português: IV Jornadas* (27-45). Covilhã: Livros LabCom.

Negreiros, A. (1972). *Textos de intervenção*. Lisboa: Editorial Estampa.

Nicolau, J. (2005). O maior sonho. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (461-465). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Nietzsche, F. (2005). *A origem da tragédia* (L. Lourenço, Trad.). Lisboa: Lisboa Editora.

Nogueira, I. (2010). A imagem cinematográfica em João César Monteiro: Recordações da Casa Amarela, abstração e empatia. In *P: Portuguese Cultural Studies*, 3 Spring (69-72).

Oliveira, L. (2005). No quarto escuro. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (449-451). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Oliveira, L. (2010a). Que farei eu com esta espada? In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (35-37). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

- Oliveira, L. (2010b). Veredas. In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (38-41). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Oliveira, L. (2010c). Le bassin de J. W.. A bacia de John Wayne. In M. Madeira (Org.), *João César Monteiro* (86-89). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Oudart, J.-P. (1960). La suture. In *Cahiers du Cinéma*, nº 211 e 212.
- Oudart, J.-P. (1971). L'effet de réel. In *Cahiers du Cinéma*, nº 228 (19-26).
- Paes, S. (2005). Recordações de João (de Deus) César Monteiro. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (29-48). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Páez, D.; Marques, J; Insúa, P. (1997). Cognicion social. In F. Morales (Coord.), *Psicologia social*. Madrid:McGraw-Hill (121-235).
- Païne, D. (2005). João César Monteiro ou a nostalgia do sacrifício. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (584-585). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Panofsky, E. (1996). *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Pascoaes, T. (1998). *A arte de ser português*. Lisboa: Assírio & Alvim (Obra original publicada em 1915).
- Paz Barroso, E. (2008). *A locomotiva dos sonhos. Crítica, cinema e arte contemporânea*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Peirce, C. (1931-58). *Collected papers*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Persson, P. (2003). *Understandig cinema. A psychological theory of moving imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platão (1993). *A República* (M. Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (2012). *O Sofista* (J. Maia & H. Murachco, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte russe*. Paris: Éditions du Seuil.
- Py, A. (2004). Le désir de continuité. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (283-330). Paris: Yellow Now.
- Rato, M. (2009). A luz e o som no cinema: um estudo comparativo dos filmes *À flor do mar* e *Quaresma*. *Livro de Atas do 8º Congresso LUSOCOM*, 841-853.
- Rancière, J. (2001). *De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema* (L. Soares, Trad.). Recuperado em 15 abril, 2013, de <http://xa.yimg.com/kq/groups/22097702/1374517065/name/ranciere+-+imagem+tempo+deleuze.pdf>

- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens* (L. Lima, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2003).
- Ricoeur, P. (1989). *O conflito das interpretações. Ensaio de hermenêutica* (A. Morão, Trad.). Porto: Rés-Editora (Obra original publicada em 1969).
- Ricoeur, P. (1995). *Teoria da interpretação* (A. Mourão, Trad.). Porto: Porto Editora.
- Ricoeur, P. (2000). *A metáfora viva* (D. Macedo, Trad.). São Paulo: Edições Loyola (Obra original publicada em 1975).
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e narrativa* (3 Vol.s), (M. Aguiar & C. Berliner, Trad.s). São Paulo: Editora Martins Fontes (Obra original publicada em 1983, 1984 e 1985).
- Ricoeur, P. (2013). *A simbólica do mal* (H. Barros & G. Marcelo, Trad.s). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1960).
- Roberti, B. (2005). Monteiro: o olho no corpo. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (589-591). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
- Rocha, P. (2004). (testemunho sem título). In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (107-112). Paris: Yellow Now.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sartre, J.-P. (1996). *O imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação* (D. Machado, Trad.). São Paulo: Editora Ática (Obra original publicada em 1940).
- Sartre, J.-P. (2008). *A imaginação* (P. Neves, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores (Obra original publicada em 1936).
- Saussure, F. (1999). *Curso de linguística geral*. Alfragide: Publicações Dom Quixote (Obra original publicada em 1915).
- Sbrilli, A. (1995). O romantismo. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (107-113). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).
- Schefer, J.-L. (1979). L'homme ordinaire du cinema: entretien avec Jean-Louis Schefer. In *Cahiers du Cinéma*, nº 296 (5-14).
- Schefer, J.-L. (1980). *L'homme ordinaire du cinema*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard.
- Silva, A. (1982). O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...[O Diário, 6 de junho]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (325-333). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).
- Silva, R. (1992). O sagrado e o profano: o Último Mergulho de João César Monteiro. [Jornal de Letras, 22 de setembro]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (352-367). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).

- Souriau, É. (Dir.) (1953). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- Sousa Santos, B. (1995). *Um discurso sobre as ciências*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Sproccati, S. (1995). O expressionismo. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (145-153). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Tavares, V. (2004). (testemunho sem título). In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (71-93). Paris: Yellow Now.
- Teresa Cruz, M. (2003). Da vida das imagens. In J. Gil e M. Teresa Cruz (Org.s) *Revista de Comunicação e Linguagens. Imagem e vida*, nº 31. Lisboa: Relógio d'Água Editores (59-71).
- Torres, M. (2005). O Picaresco e as hipóteses de heteronímia no cinema de João César Monteiro. *Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Vol. I*, 221-226.
- Torza, M. (1995). O simbolismo. In S. Sproccati (Dir.), *Guia de história da arte* (M. Figueiredo, Trad.) (135-143). Lisboa: Editorial Presença (Obra original publicada em 1991).
- Uzal, M. (2004). L' infini des sensations. In F. D' Allones (Dir.), *Pour João César Monteiro, «Contre tous les feux, le feu, mon feu»* (257-270). Paris: Yellow Now.
- Vanoye, F. (2008). O espetador. In R. Gardies (Org.). *Compreender o cinema e as imagens* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia (Obra original publicada em 2007).
- Vasconcelos, A. (1978). João César Monteiro sobre Veredas [Expresso, 27 de maio]. In J. Nicolau (Org.), *João César Monteiro* (310-318). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema (2005).
- Vernet, M. (1984). Efeitos especiais: Freud, encenação, U.S.A.. In *Psicanálise e cinema. Coletânea do nº 23 da Revista Communications* (C. Leite & M. Alberto, Trad.), (63-81). Lisboa: Relógio d'Água (Obra original publicada em 1975).
- Viegas, S. (2008). *Singularidades do cinema em João César Monteiro*. CEIS 20. Recuperado em 22 fevereiro, 2011, de http://www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2009/11/critica_cinema_coimbra.pdf
- Viegas, S. (2009). *Vai e Vem, e a reversibilidade do olhar no cinema*. UBINEMA 2009. Recuperado em 22 março, 2011, de http://www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2010/01/JCMonteiro_SViegas.pdf
- Vygotsky, L. (1999). *Psicologia da arte* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes (Obra original publicada em 1925).

Weibel, P. (1996). The world as interface: toward the construction of context-controlled event-worlds. In T. Druckrey (Org.), *Electronic culture, technology and visual representation*. New York: Aperture.

Wunenburger, J.-J. (2013). *L'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France (Obra original publicada em 2003).

Xavier, I. (1977). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Ženata, V. (2007). *Os atos de fala no filme do João César Monteiro O Último Mergulho*. Masarykova Univerzita Brno. Recuperado em 21 junho, 2011, de http://www.joaocesarmonteiro.net/wp-content/uploads/2010/07/Veronika_Zenata.pdf

Žižek, S. (2008). *Lacrimae rerum* (L. Neto, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro (Obra original publicada em 2005).

FILMOGRAFIA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Integral João César Monteiro (11 dvds), Madragoa Filmes, 2003

ANEXO

Ficha técnica dos filmes de João César Monteiro

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, 1969

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>Realização e Montagem</i> | João César Monteiro (assinado como João César Santos) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, preto e branco) Abel Escoto |
| <i>Som</i> | (mono) Alexandre Gonçalves |
| <i>Textos</i> | <i>Menina do Mar, Esta Gente e Inscrição</i> , de Sophia de Mello Breyner Andresen |
| <i>Música</i> | “Prelude” da <i>Suite para Violoncelo Solo nº 3</i> , em dó maior, BWV 1009; “Prelude” da <i>Suite para Violoncelo Solo nº 4</i> , em mi bemol maior, BWV 1010; “Courante” da <i>Suite para Violoncelo nº 6</i> , em ré maior, BWV 1012; “Prelude” da <i>Suite para Violoncelo Solo nº 1</i> , em sol maior, BWV 1007; “Allemande” da <i>Suite para Violoncelo Solo nº 3</i> , em dó maior, BWV 1009; “Overture” da <i>Suite para Orquestra, nº 3</i> , em ré maior, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach |
| <i>Assistente de Realização</i> | Jorge Silva Melo |
| <i>Assistente de Fotografia</i> | Emílio Pinto |
| <i>Com</i> | Sophia de Mello Breyner Andresen, seus filhos: Maria, Miguel, Isabel, Sofia e Xavier, e Francisco de Sousa Tavares |
| <i>Produção</i> | Ricardo Malheiro para a Cultura Filmes (Portugal, 1969) |
| <i>Duração</i> | 18 minutos |
| <i>Estreia comercial</i> | 31 de Janeiro de 1972, no cinema Apolo 70 (Lisboa) |

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO.
UM PROVÉRBIO CINEMATográfico, 1970

| | |
|--|--|
| <i>Realização, Argumento e Montagem</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (16mm e 35mm, preto e branco) Acácio de Almeida |
| <i>Som</i> | (mono) Alexandre Gonçalves |
| <i>Música</i> | José Alberto Gil e Anton Webern (não creditado) |
| <i>Assistentes de Realização</i> | Jorge Silva Melo, Solveig Nordlund, Óscar Cruz e Margarida Soromenho |
| <i>Interpretação</i> | Luís Miguel Cintra (Lívio), Carlos Ferreira (Mário), Paula Ferreira (Mónica), Carlos Porto (Penhorista), Antónia Brandão (criada), Helena Gusmão, Manuel Gusmão, Elsa Figueiredo. As vozes de Lívio, Mário e Mónica são dobradas respetivamente por João César Monteiro, Nuno Júdice e Helena Gusmão |
| <i>Produção</i> | João César Monteiro com subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian |
| <i>Duração</i> | 33 minutos |
| <i>Diretor de Produção</i> | Jorge Silva Melo |
| <i>Estreia Mundial (estreia privada em 1971 na Fundação Calouste Gulbenkian)</i> | Festival Internacional de Cinema de Autor de Banalmádena em 1972 (Aprovado pela Comissão de Censura com diversos cortes, o realizador opôs-se à estreia comercial em Portugal, que nunca chegou a ter) |

FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA, 1972

| | |
|---|--|
| <i>Realização, Argumento e Montagem</i> | João César Monteiro |
| <i>Textos</i> | João César Monteiro com citações de textos de Ésquilo (<i>Agamémnon</i>), James Joyce (<i>Ulysses</i>), Francis Ponge (<i>Le Parti-Pris des Choses</i>), André Breton (<i>L'Amour Fou</i>) |
| <i>Fotografia</i> | (16mm, preto e branco) Acácio de Almeida |
| <i>Som</i> | (mono) João Diogo |
| <i>Música</i> | “Larghetto” do <i>Quarteto para piano, violino, viola e violoncelo</i> K.493 de Wolfgang Amadeus Mozart, interpretado respetivamente por Fu Ts'ong, Yehudi Menuhin, Walter Gerhardt e Gaspar Cassadó; excerto da Fantasia para piano K.475 de Wolfgang de Amadeus Mozart, interpretada por Vaso Devetzi; “Aleluia” do moteto <i>Exultate Jubilate</i> , K.165 de Wolfgang Amadeus Mozart, interpretado por Teresa Stich-Randall sob a direção de Karl Ristenpart; excerto do “ <i>Dies Irae</i> ” do Requiem K.626 de Wolfgang Amadeus Mozart, sob a direção de Bruno Walter e, ainda (sequência de Maria, sozinha e nua) um fragmento vocal da <i>Região I dos Hymnen</i> de Karlheinz Stockausen numa realização eletrónica dos estúdios da rádio (WDR) de Colónia |
| <i>Eletricistas</i> | João Silva e Carlos Mena |
| <i>Anotadora</i> | Quenina |
| <i>Aderecista</i> | João Luís |
| <i>Interpretação</i> | Manuela de Freitas (Maria), João Perry (João), Catarina Coelho (criança), Dalila Rocha (mãe de Maria), Fernando Luso Soares (pai de Maria), Maria Clementina Monteiro (velha), José Gabriel Trindade Santos (homem nu), Luís Miguel Cintra (voz) |
| <i>Produção</i> | Centro Português de Cinema (Portugal, 1972: data de produção indicada no genérico do filme, de que houve pelo menos três versões, em 1972, no termo da rodagem; em 1974-75, em que foi introduzido o genérico; e em 1977) |
| <i>Assistente de realização</i> | Margarida Gil |
| <i>Duração</i> | 72 minutos |
| <i>Diretor de Produção</i> | Henrique Espírito Santo |
| <i>Título alternativo</i> | A Sagrada Família (título original do projeto) |
| <i>Exibição</i> | Inédito comercialmente; diversas exibições a partir de 1977 |

QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA?, 1975

| | |
|------------------------------|---|
| <i>Realização e Montagem</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (16mm, preto e branco) Acácio de Almeida |
| <i>Colaboração</i> | Maria Velho da Costa, Margarida Gil, Carlos Mena, João Diogo, Vítor Silva |
| <i>Música</i> | <i>O Navio Fantasma</i> (Abertura) e o <i>Crepúsculo dos Deuses</i> (Marcha Fúnebre de Siegfried), de Richard Wagner; <i>Madame Butterfly</i> (cena da morte de Madame Butterfly), de Giacomo Puccini; <i>Malbrough s'en va-t'en guerre</i> (canção popular); canção popular alentejana; <i>Oratória do Natal</i> , BWV2481 (<i>Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage</i> , coro de entrada da primeira cantata), de Johann Sebastian Bach |

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Produção</i> | Oficina de cinema para a RTP (Portugal, 1975) |
| <i>Duração</i> | 65 minutos |
| <i>Exibido na RTP</i> | A 6 de julho de 1975 |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | A 19 de junho de 1976, no cinema Universal (Lisboa) |

VEREDAS, 1977

| | |
|--------------------------------------|--|
| <i>Realização e Montagem</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro com base na <i>História de Branca-Flor</i> , extraída de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira in <i>Contos Tradicionais Portugueses</i> e textos de Ésquilo (trechos de <i>As Euménides</i>) e Maria Velho da Costa (ditos por Helena Domingos, Margarida Gil e João César Monteiro) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Acácio de Almeida |
| <i>Som</i> | (mono) João Diogo, José de Carvalho |
| <i>Música</i> | Cantos Populares de Trás-os-Montes e Alto Alentejo, música instrumental da Idade Média e um excerto da 7ª Sinfonia de Bruckner |
| <i>Interpretação</i> | Margarida Gil (rapariga, mulher do diabo), António Mendes (viandante, pastor), Carmen Duarte (Branca-Flor), Francisco Domingues (contador de histórias), Luís de Sousa Costa (padre), Sílvia Gomes Ferreira (jovem criatura dos olmos e das águas), Leonor Seixas (filha do diabo), Myriam (filha do diabo), Manuela de Freitas (Atena), João Guedes (senhor das terras), João César Monteiro (frade, chefe dos salteadores), Ifigénia de Carvalho (mulher que embala a criança), Virgílio Branco (Diabo), Adília Martins (mulher que grada a terra), Pedro Gomes Ferreira (miúdo que se banha), Miguel João Ravasqueira (cocheiro), Alexandra Barbosa (filha mais velha do senhor das terras), Minervina Chapanito (corifeu), Manuel Rocha (homem da nora), José Pequeno (salteador), Fernando Araújo (salteador), Delfina Ferreirinho (pastora), Sérgio da Feliz (pastor), António José Dias (pastor), Madalena Barbosa (mulher do senhor das terras), António Matos (filho mais velho do senhor das terras), José António Candeeira (pastor da casa da malta), José Bizarro (comandante da GNR) |
| <i>Assistente de realização</i> | Margarida Gil |
| <i>Produção</i> | Instituto Português de Cinema (Portugal, 1977) |
| <i>Diretor de Produção</i> | Henrique Espírito Santo |
| <i>Duração</i> | 123 minutos |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 19 de maio de 1978 no cinema Quarteto (Lisboa) |

A MÃE, 1979

| | |
|-------------------|--|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro, baseado num conto tradicional português, extraído de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira in <i>Contos Tradicionais Portugueses</i> e por José |

| | |
|---------------------------------|--|
| | Leite de Vasconcelos in <i>Etnografia Portuguesa</i> |
| <i>Fotografia</i> | (16mm, cor) Manuel Costa e Silva |
| <i>Som</i> | (mono) João Canedo |
| <i>Música</i> | Franz Schubert (<i>Trio op.100</i>) |
| <i>Interpretação</i> | Hermínio Rebelo, Fernando Lavrador, Deolinda Gonçalves, Teresa Café, Elza Ferreira, Maria Clementina Teixeira, César Luís Lavrador, Maria José Bandeira, Maria de Fátima da Silva, João Paulo Teixeira, Olga Celeste, Fernando Augusto Teixeira, João César Monteiro (frade) |
| <i>Assistente de realização</i> | Margarida Gil |
| <i>Produção</i> | João César Monteiro para a RTP 2 (Portugal, 1979) |
| <i>Diretor de Produção</i> | Manuel Costa e Silva |
| <i>Duração</i> | 27 minutos |
| <i>Exibido na RTP 2</i> | A 24 de março de 1979 (inérito comercialmente em sala) |
| <i>Título alternativo</i> | O Rico e o Pobre (título do conto que deu origem ao argumento) |

OS DOIS SOLDADOS, 1979

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro, baseado num conto tradicional português, extraído de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira in <i>Contos Tradicionais Portugueses</i> e por José Leite de Vasconcelos in <i>Etnografia Portuguesa</i> |
| <i>Fotografia</i> | (16mm, cor) Manuel Costa e Silva |
| <i>Som</i> | (mono) João Canedo |
| <i>Música</i> | História do Soldado e Marcha do Soldada, de Igor Stravinsky; música popular de Trás-os-Montes |
| <i>Interpretação</i> | Desconhecida |
| <i>Assistente de realização</i> | Margarida Gil |
| <i>Produção</i> | João César Monteiro para a RTP 2 |
| <i>Direção de Produção</i> | Manuel Costa e Silva |
| <i>Duração</i> | 25 minutos |
| <i>Primeira exibição</i> | Na RTP 2 a 17 de março de 1979 (inérito comercialmente em sala de cinema) |

O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979

| | |
|-------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro, baseado num conto tradicional português, extraído de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira in <i>Contos Tradicionais Portugueses</i> e por José Leite de Vasconcelos in <i>Etnografia Portuguesa</i> |
| <i>Fotografia</i> | (16mm, cor) Manuel Costa e Silva |
| <i>Som</i> | Filipe Santos |
| <i>Música</i> | <i>Don Giovanni</i> K 527 (ária de Leporello, 1.º ato: <i>Notte e giorno faticare</i> , dueto de Don Giovanni e Zerlina, 1.º ato: <i>Là ci darem la mano</i>), <i>Così fan tutte</i> K 588 (dueto de Fiordiligi e Dorabella, 1.º ato: <i>Ah Guarda, Sorella</i>), <i>Le Noze di Figaro</i> K 492 (ária de Cherubino, 1.º ato: <i>Non so più cosa son, cosa faccio</i> e ària de |

| | |
|--------------------------|--|
| | Figaro, 4.º ato: <i>Aprite un po' quegli occhi</i>), Divertimento <i>Ein Musikalischer Spass</i> (Uma Brincadeira Musical) K 522, de Wolfgang Amadeus Mozart; <i>Otello</i> (dueto de Otello e Desdemona, 1.º ato: <i>Già nella notte densa</i>), <i>Rigoletto</i> (dueto de Rigoletto e Gilda, 1.º ato: <i>De non parlare al misero</i>) e <i>Aida</i> (<i>Marcha Triunfal</i> , 2.º ato), de Giuseppe Verdi; <i>Cassation en Sol Maior</i> (Sinfonia dos Brinquedos), de Leopold Mozart; <i>Orfeo ed Euridice</i> (ária de Orfeo: <i>Che farò senza Euridice</i>), de Christof Willibald Gluck; <i>Carmen</i> (ária de Escamillo, 2.º ato: Treador, en garde), de Georges Bizet; <i>Lucia di Lammermoor</i> (dueto de Lucia e Edgar, 1.º ato: <i>Verranno a te sul'aure</i>), de Gaetano Donizetti |
| <i>Interpretação</i> | Margarida Gil, Joana Oliveira, Sílvia Gomes Ferreira, Pedro José Ferreira, Helena Domingos, Maria Bénard da Costa, Mónica Maia de Loureiro, Marta Costa. |
| <i>Produção</i> | João César Monteiro para a RTP 2 (Portugal 1979) |
| <i>Duração</i> | 25 minutos |
| <i>Primeira exibição</i> | Na RTP 2 a 2 de março de 1979 (inédito comercialmente em sala de cinema) |

SILVESTRE, 1981

| | |
|---|--|
| <i>Realização, Argumento e Montagem</i> | João César Monteiro |
| <i>Diálogos</i> | João César Monteiro e Maria Velho da Costa |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Acácio de Almeida |
| <i>Som</i> | (mono) Vasco Pimentel, Paola Porru |
| <i>Música</i> | Claudio Monteverdi, <i>Combattimento di Tancredo e Clorinda</i> ; Edgar Varèse, <i>Intégrales</i> ; Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Don Giovanni</i> K 527 (cena da danação de Don Giovanni); Franz Schubert, <i>Trio para piano, violino e violoncelo em mi bemol maior</i> , op. 100 D 929 (2.º andamento <i>Andante com moto</i>); Perotinus Magnus; Alonso Mudarra; Música da Idade Média interpretada pelos <i>Segréis de Lisboa</i> ; música popular portuguesa interpretada pelo <i>Grupo Etnográfico de Tuizelo</i> |
| <i>Cenografia</i> | Ana Jotta |
| <i>Guarda-roupa</i> | Maria Beatriz Alçada, Maria José Branco, Maria Gonzaga, Anahory, A. Paula Lopes |
| <i>Caracterização</i> | Maria Teresa Rosado |
| <i>Produção</i> | V. O. Filmes (Portugal, 1981) |
| <i>Produtor executivo</i> | Paulo Branco |
| <i>Interpretação</i> | Maria de Medeiros (Sílvia/Silvestre), Teresa Madruga (Susana), Luís Miguel Cintra (Peregrino/Cavaleiro/Fidalgo), Jorge Silva Melo (D. Paio/Bobo), Xosé Maria Straviz (Alferes), João Guedes (Dom Rodrigo), Ruy Furtado (Matias), Raquel Maria, Cucha Carvalheiro, Afonso Vasconcelos, Rogério Vieira |
| <i>Assistentes de realização</i> | Helena Domingos, Margarida Gil, Teresa Schmidt |
| <i>Duração</i> | 118 minutos |
| <i>Estreia mundial</i> | setembro de 1981, no Festival Internacional de Cinema de Veneza |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 6 de maio de 1982, nos cinemas Cine-bloco (Lisboa) e Lumière (Porto) |

À FLOR DO MAR, 1986

| | |
|---|--|
| <i>Realização, argumento e diálogos</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Acácio de Almeida |
| <i>Som</i> | (mono) Joaquim Pinto e Vasco Pimental |
| <i>Música</i> | Adágio ma non tanto da sonata nº 3 em mi maior BWV 1016 de Johann Sebastian Bach executada por Gustav Leonhardt (cravo) e Segiswald Kuijken (violino); excertos de óperas de Bellini (<i>Norma</i>), Mozart (<i>Così Fan Tutte</i>) e Verdi (<i>D. Carlos</i>) e de um fado de Carlos Ramos |
| <i>Montagem</i> | Manuela Viegas, Leonor Guterres, Mariana Carvalho |
| <i>Misturas</i> | Jean-François Auger |
| <i>Caracterização</i> | Ana Lorena |
| <i>Assistente de realização</i> | Pedro Ruivo |
| <i>Guarda-roupa</i> | Marina Meireles |
| <i>Direção Artística</i> | Teresa Mota e Vera Pinto |
| <i>Produção</i> | João César Monteiro (Portugal, 1986) |
| <i>Diretor de Produção</i> | José Mazedo |
| <i>Interpretação</i> | Laura Morante (Laura Rossellini), Philippe Spinelli (Robert Jordan), Manuela de Freitas (Sara), Teresa Villaverde (Rosa), Georges Claisse (Antoine), Sérgio Antunes (Roberto), Rita Figueiredo (Maria), Conceição Guerra (Sra. Amélia), Haddy Moss (Chefe dos assaltantes), Gerd Volkmar (1º assaltante), Frederik Ooms (2º assaltante), João César Monteiro (Stravoguiné) |
| <i>Duração</i> | 143 minutos |
| | 2 de outubro de 1986, na Cinemateca Portuguesa |
| <i>Primeira exibição pública</i> | |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 28 de junho de 1996, no cinema Ávila (Lisboa) |

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA. UMA COMÉDIA LUSITANA, 1989

| | |
|----------------------------------|--|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro com citações dos textos: <i>Mort à Crédit</i> , de Louis-Ferdinand Céline (tradução de Luiza Neto Jorge), <i>A Velhice do Padre Eterno</i> , de Guerra Junqueiro |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) José António Loureiro |
| <i>Som</i> | (mono) Vasco Pimentel |
| <i>Música</i> | Franz Schubert (trio op. 100; <i>Der Hirt auf den Felsen</i> ; Adágio op. posth. 148 “Notturmo”), António Vivaldi (<i>Stabat Mater</i>), W. A. Mozart (solo do concerto para clarinete K. 622, briosamente soprado por Lia Nascimento), Quim Barreiros (Bacalhau à Portuguesa), Wagner (marcha triunfal de <i>Tannhäuser</i> , garbosamente executada pela Banda Sinfónica da PSP) |
| <i>Montagem</i> | Helena Alves, Cláudio Martinez |
| <i>Cenografia</i> | Luís Monteiro |
| <i>Aderecista</i> | Miguel Mendes |
| <i>Assistentes de realização</i> | Manuel João Águas, Inês de Medeiros |
| <i>Guarda-roupa</i> | Lucha Villas Boas |

| | |
|--|---|
| <i>Produção</i> | Invicta Filmes (Portugal, 1989) |
| <i>Produtores</i> | Joaquim Pinto, João Pedro Bénard |
| <i>Chefe de produção</i> | Ângela Cerveira |
| <i>Interpretação</i> | João César Monteiro (João de Deus), Manuela de Freitas (Dona Violeta), Ruy Furtado (Senhor Armando), Teresa Calado (Menina Julieta), Duarte de Almeida (Ferdinando), Dr. ^a Maria Ângela de Oliveira (Madre de Deus), Dr. António Terrinha (Médico), Sabina Sacchi (Mimi) (voz de Inês de Medeiros), Henrique Viana (Subchefe da Polícia), Luís Miguel Cintra (Lívio), Violeta Sarzedas (Vizinha da sala), Madalena Lua (Criada), João Pedro Bénard (Empregado da leitaria), Manuel Gomes (Laurindo), Maria da Luz Fernandes (Vizinha com bebé ao colo), Vasco Sequeira (Taberneiro), José Nunes (Funcionário do canil), Dona Ester Caldeira (vizinha), Amália Banha (Vizinha), Antónia Terrinha (Vizinha), Dona Gina (Vizinha), João Santos (Mendigo), Helena Ribas (Mulher-polícia), Adamastor Duarte (Polícia) |
| <i>Duração</i> | 120 minutos |
| <i>Primeira exibição na cinemateca</i> | 12 de setembro de 1992 |
| <i>Estreia mundial</i> | setembro de 1989, no festival internacional de Cinema de Veneza |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 12 de outubro de 1989, nos cinemas Fórum Picoas (Lisboa), Lumière (Porto) e Teatro Circo (Braga) |

CONSERVA ACABADA, 1989

| | |
|-------------------------------|---|
| <i>Realização e argumento</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) José António Loureiro |
| <i>Montagem</i> | Helena Alves |
| <i>Som</i> | (mono) Pedro Caldas |
| <i>Decoração</i> | Miguel Mendes |
| <i>Guarda-roupa</i> | Elsa Bruxelas |
| <i>Produção executiva</i> | Rita Filmes, para a RTP (Portugal, 1989) |
| <i>Misturas</i> | Calado Fernandes |
| <i>Diretor de produção</i> | João Pedro Bénard |
| <i>Interpretação</i> | João César Monteiro (João Raposo do Audiovisual), Alexandra Lencastre (menina Fernanda) |
| <i>Duração</i> | 12 minutos |
| <i>Primeira exibição</i> | Na Cinemateca a 12 de fevereiro de 2005 (“As Comédias de Deus: João César Monteiro”) (inédito comercialmente) |

O ÚLTIMO MERGULHO - ESBOÇO DE FILME, 1992

| | |
|-----------------------------|--|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento e diálogos</i> | João César Monteiro, com citações dos Textos <i>Hyperion</i> , de Friedrich Hölderlin (lidos por Fabienne Babe e Luís Miguel Cintra) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Dominique Chapuis |
| <i>Som</i> | (mono) Gita Cerveira |
| <i>Música</i> | Gioachino Rossini, <i>O Barbeiro de Sevilha</i> (ária de Fígaro do 1º |

ato, *Largo il Factotum*); Richard Strauss, *Salomé (Dança dos Sete Véus)*; Johann Sebastian Bach, *Ária das Variações Goldberg* BWV 988 (executada, ao piano, por Glenn Gould); fado de Alfredo Marceneiro, *Amor é água que corre*; canção de Rui Veloso, *Porto Sentido*; canções populares, *Ora zumba na caneca*, *Cantiga da rua*, *Eu ouvi um passarinho*; músicas brasileiras, *Se pensa que cachaça é água*, *Chiquita bacana*, *Banana menina*); tangos e marchas populares

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Montagem</i> | Stéphanie Mahet |
| <i>Coreografia</i> | Mário Franco e Catarina Lourenço |
| <i>Figurinos e Cenografia</i> | Isabel Branco |
| <i>Co-Produção</i> | RTP e La Sept |
| <i>Produtor</i> | Paulo Branco |
| <i>Produção</i> | Madrageo Filmes (Portugal, 1992) |
| <i>Misturas</i> | Hans Künzi (Scharz Filmtechnik) |
| <i>Diretor de produção</i> | Alexandre Barradas |
| <i>Chefe de Produção</i> | Joaquim Carvalho |
| <i>Interpretação</i> | Fabienne Babe (Esperança), Henrique Canto e Castro (Eloi), Francesca Prandi (Rosa Bianca), Rita Blanco (Ivone), Dinis Neto Jorge (Samuel), Catarina Lourenço (Bailarina), Luís Miguel Cintra (Voz de Hyperion), Teresa Roby (Voz de mulher de Eloi) |
| <i>Duração</i> | 90 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | setembro de 1992, no Festival Internacional de Cinema de Veneza |
| <i>Estreia em Portugal</i> | 17 de setembro de 1992 na Cinemateca |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 18 de setembro de 1992, no cinema King (Lisboa) |

A COMÉDIA DE DEUS, 1995

| | |
|-------------------------------|--|
| <i>Realização e argumento</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Mário Barroso |
| <i>Som</i> | (mono) Rolly Belhassen |
| <i>Música</i> | Claudio Monteverdi (<i>Vespro della Beata Vergine</i> “Intonatio”, executada pela Capella Reial de Catalunya e Coro do Centro de Música Antiga de Pádua sob a direção de Jordi Savall), Joseph Haydn (excerto de <i>Missa Santa Cecília</i> , executada pela Academy of Ancient Music e Coro da Christ Cathedral de Oxford sob a direção de Simon Preston; excerto do <i>Quarteto op. 76 n.º 4</i> em Si bemol maior, executado pelo Quarteto Takacs; “Kleine Orgelmesse” da <i>Missa brevis sanctis Joannis de Deo</i> , executada pelo Coro dos Rapazes de Viena e Orquestra Sinfónica de Viena, sob a direção de Ferdinand Grossman; excerto da <i>Sinfonia n.º 49 em Fá menor</i> (“La Passione”), executada pela Philharmonia Hungarica, sob a direção de Antal Dorati; <i>As sete últimas palavras de Cristo na cruz</i> (“Il Terremoto”), executadas pelo Le Concert des Nations; Richard Wagner (“Morte de Isolda”, excerto da Ópera <i>Tristão e Isolda</i> , executado pela Orquestra Staatskapelle de Dresden e pelos Coros da Rádio de Leipzig, sob a direção de Carlos Kleiber (Margaret Price canta o papel de Isolda); Johann Strauss (filho) (<i>O Barão Cigano e Vozes da Primavera</i>), Quim |

| | |
|--------------------------------------|---|
| | Barreiros (<i>O Sorveteiro</i> , <i>Chupa Teresa</i>); <i>Deutschland Über Alles</i> , <i>La Marseillaise</i> , <i>Alma Negra</i> (<i>Mother</i> , versão instrumental) |
| <i>Montagem e anotação</i> | Carla Bogalheiro |
| <i>Decoração</i> | Emmanuel de Chauvigny |
| <i>Guarda-Roupa</i> | Matilde Matos |
| <i>Misturas</i> | Jean-François Auger |
| <i>Assistentes de realização</i> | Manuel João Águas, Teresa Garcia, Gabriele Roux |
| <i>Produtor</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Produção</i> | GER - Grupo de Estudos e Realizações (Portugal, 1995) |
| <i>Diretor de produção</i> | António Seabra |
| <i>Chefes de Produção</i> | João Montalverne, Jaime Campos, Christian Lambert |
| <i>Interpretação</i> | Cláudia Teixeira (Joaninha), Max Monteiro (João de Deus), Manuela de Freitas (Judite), Raquel Ascensão (Rosarinho), Gracinda Nave (Felícia), Patrícia Abreu (Alexandra), Saraiva Serrano (Sr. Tomé), Maria João Ribeiro (Carmen), Bruno Sousa (Bruno), Ana Reis (menina da janela), Maria Esther Caldeira (Peixeira), Rui Luís (Sr. Evaristo), Dinis Neto Jorge (Linguíça), Glicínia Quartín (D. Antónia), Sandra Figueiredo (Beatriz), Sofia Costa (Irene), André Gago (Romão), João Pedro Gil (1.º miúdo, Vox Dei), Miguel Ramos (2.º miúdo), Nuno Lopes (3.º miúdo), Igor da Silva (4.º miúdo), Assunção Guerreiro (1.ª operária), Fernanda Abreu (2.ª operária), Isabel Conceição (3.ª operária), Anabela Teixeira (Virgínia), Antónia Fortes (Fernanda), Marillise Callado (Germana), Ana Padrão (Senhora Arquiteta), Fátima Belo (Celestina), Carlos Gonçalves (Cónego Saraiva), Jean Douchet (Antoine Doinel), Teresa Faria (Empregada da frutaria), Dalila Carmo (Mimi), Sylvie Rocha (Clara), Manuel Viana e Silva (Scardanelli), António Calixto (Voz do médico), Vasco Sequeira (Vox Populi) |
| <i>Duração</i> | 165 minutos |
| <i>Estreia</i> | setembro de 1995, Festival de Veneza |
| <i>Mundial</i> | |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 19 de janeiro de 1996, nos cinemas Condes, King, e Monumental (Lisboa) |

LETTERA AMOROSA, 1995

| | |
|--------------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro (“Instrutor” no genérico) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor, anamórfico) Dominique Chapuis |
| <i>Som</i> | (mono) Henri Maikoff |
| <i>Música</i> | Claudio Monteverdi, madrigal <i>Se i languidi miei sguardi</i> (<i>lettera amorosa</i>), do VII Livro de Madrigais |
| <i>Produtor</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Produção</i> | GER - Grupo de Estudos e Realizações (Portugal, 1995) |
| <i>Interpretação</i> | Max Monteiro (João de Deus), Cláudia Teixeira (Joaninha). |
| <i>Montagem</i> | João Niza |
| <i>Duração</i> | 5 minutos |
| <i>Primeira exibição</i> | Na Cinemateca a 17 de fevereiro de 2005 (“As Comédias de Deus: João César Monteiro”) (inédito comercialmente em sala) |

PASSEIO COM JOHNNY GUITAR, 1995

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro (“Instrutor” no genérico) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor, anamórfico) Dominique Chapuis |
| <i>Som</i> | (mono) Henri Maikoff |
| <i>Produtor</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Produção</i> | GER – Grupo de Estudos e Realizações (Portugal, 1995) |
| <i>Interpretação</i> | Max Monteiro (João de Deus) |
| <i>Montagem</i> | João Niza |
| <i>Duração</i> | 3 minutos e 50 segundos |
| <i>Estreia Mundial</i> | Setembro de 1996, no Festival Internacional de Cinema de Cannes |
| <i>Primeira exibição em Portugal</i> | Na Cinemateca a 17 de fevereiro de 2005 (“As Comédias de Deus: João César Monteiro”) (inédito comercialmente em sala) |

O BESTIÁRIO OU CORTEJO DE ORFEU, 1995

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro (“Instrutor” no genérico) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor, anamórfico) Dominique Chapuis |
| <i>Montagem</i> | João Niza |
| <i>Som</i> | (mono) Henri Maikoff |
| <i>Produtor</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Produção</i> | GER - Grupo de Estudos e Realizações (Portugal, 1995) |
| <i>Interpretação</i> | Max Monteiro (João de Deus), Raquel Ascensão (Rosarinho) |
| <i>Duração</i> | 7 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | Outubro de 1995, nos Rencontres Cinematographiques de Dunkerque |
| <i>Primeira exibição em Portugal</i> | Na Cinemateca a 17 de fevereiro de 2005 (“As Comédias de Deus: João César Monteiro”) (inédito comercialmente em sala) |

LE BASSIN DE J. W., 1997

| | |
|-------------------------------|--|
| <i>Realização e Argumento</i> | João César Monteiro (“Argumento e Instrução” no genérico) |
| <i>Textos</i> | August Strindberg (“Coram Populo”, <i>Inferno; Petit Cathécism à l’usage de la classe inférieure</i>), Pier Paolo Pasolini (<i>Descriptions des Descriptions</i>), Teixeira de Pascoaes (<i>São Paulo</i>), Anónimo Esquimó, André Breton (<i>L’Amour Fou</i>) |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Mário Barroso |
| <i>Som</i> | (Dolby SRD): Jean-Claude Laureux |
| <i>Música</i> | Anónimo medieval (<i>La fête de l’âne</i> , executada pelo Clemencie Consort, sob a direção de René Clemencie), António Vivaldi (<i>Gloria</i> , executada pelo Concertus Musicus, sob a direção de Nikolaus Harnoncourt), Johann Strauss (pai) (<i>Radzeki March</i> , executada pela Filarmónica de Viena, sob a direção de Willi Boskovsky), Sergei Prokofiev (<i>Alexander Nevsky</i> executada pela Orquestra Sinfónica de Chicago, sob a direção de Claudio Abbado), Richard Wagner (excerto de <i>O Crepúsculo dos Deuses</i> executado pela Filarmónica de Viena, sob a direção de Sir Georg Solti), Gioacchino Rossini (<i>Stabat Mater</i> executada pela Filarmónica de Viena, sob a direção de Myung-Whun Chung), |

| | |
|--------------------------------|--|
| | Giuseppe Verdi, Felix Mendelssohn (<i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> executado pela Orquestra de Câmara da Europa, sob a direção de Nikolaus Harnoncourt) Jacques Brel (<i>La valse à mille temps</i>) |
| <i>Misturas</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Guarda-Roupa</i> | Isabel Quadros |
| <i>Adereços</i> | Nelson Fonseca, Henrique Tiago |
| <i>Assistente do Instrutor</i> | Ana Isabel Strindberg |
| <i>Produtores</i> | José Mazeda, Daniel Toscan du Plantier, Frédéric Sichler |
| <i>Produção</i> | Fábrica de Imagens, Euripide Productions (Portugal, França, 1997) |
| <i>Produtores executivos</i> | José Mazeda, Jean-Pierre Saire |
| <i>Interpretação</i> | Hugues Quester (Jean de Dieu / Lucifer), Pierre Clémenti (Paul / Henrique), Joana Azevedo (Catarina / Ariane), Jean Watan [João César Monteiro] (Henrique / João de Deus), João, o Obscuro [João César Monteiro] (Deus / Max Monteiro), Manuela de Freitas (Prostituta), Graziela Delerm (Marianne), Luís Pavão (Crítico de teatro), Alexandre Melo (Repórter televisivo), Miriam Szabo (Bailarina), Pipo Tartaglia (Violinista cego), Marie Makhanko (Uriel), Inês Barros (Egyn), Sofia Sousa (Amaimon), Gracinda Nave, Raquel Ascensão, Vitalina Sousa, Diana Tavares, Susana Bastos, Stephanie Baudet, Lígia Soares, Tânia Rosado (Outros Anjos e Arcanjos), Pedro Martins (Adão), Conceição Silva (Eva), José Mora Ramos (Novo Poder 1), Mário Barroso (Novo Poder 2), Cristina Alves (Rapariga da vida), João Pedro Silva, Susana Antunes, Carlos Alberto Leite, Palmira Fonseca, Nuno Leite, Hugo Alves, Hélder Pinto, Fábio Landim (crianças no Maxime), José Nunes (Empregado da tasca), Luciano (Burro) |
| <i>Diretor de Produção</i> | João Fonseca |
| <i>Duração</i> | 134 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | Outubro de 1997, em Paris |
| <i>Estreia em Portugal</i> | 30 de janeiro de 1998, no cinema Quarteto (Lisboa) |

AS BODAS DE DEUS, 1999

| | |
|--------------------------------|---|
| <i>Realização, Argumento e</i> | João César Monteiro |
| <i>Diálogos</i> | |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Mário Barroso |
| <i>Música</i> | Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Don Giovanni</i> (ária de Leporello, 1º ato: <i>Notte e giorno faticare</i>); Giuseppe Verdi, <i>La Traviata</i> (dueto de Violetta e Alfredo, 1º ato: “Un dì felice, etérea”); Giacomo Puccini, <i>La Tosca</i> (ária de Cavaradossi, 3º ato: <i>E lucevan le stelle</i>); <i>Graças sejam dadas ao meu Deus e meu Senhor</i> (hino católico de ação de graças); <i>Cremos Deus, homens ingratos</i> (hino litúrgico católico); <i>Oliveirinha da serra, Trezentas velhas em fralda de camisa, Ó Malhão, malhão, As pombinhas da Catrina</i> (canções populares); <i>Missa de Santo Huberto</i> , fanfarra |
| <i>Som e montagem</i> | Joaquim Pinto |
| <i>Cenários</i> | Alfredo Furiga |
| <i>Guarda-Roupa</i> | Silvia Grabowsky |
| <i>Aderecistas</i> | Fernanda Morais, Carlos Subtil |

| | |
|--------------------------------------|--|
| <i>Misturas</i> | Jean-François Auger |
| <i>Assistentes de realização</i> | João Fonseca, Joana Ferreira |
| <i>Produtor</i> | Paulo Branco |
| <i>Produção</i> | Madragoa Filmes, RTP, Gemini Films (Portugal, França, 1998) |
| <i>Interpretação</i> | João César Monteiro (João de Deus), Rita Durão (Joana de Deus), Joana Azevedo (Princesa Elena Gombrowicz), José Airosa (Príncipe Omar Raschid), Manuela de Freitas (Madre Bernarda), Luís Miguel Cintra (o Enviado de Deus), Ana Velazquez (Leonor), José Mora Ramos (Inspetor Pantaleão), Fernando Mora Ramos (o Psiquiatra), Fernando Heitor (Mordomo Vasconcelos), João Listz (Sparafucile), Jean Douchet (Bardamu), Filipa Araújo (Celestina), Sofia Marques (Freira), Teresa Negrão (Menina Inês), Paulo Miranda (Agostinho), Maria João Ribeiro (Violetta Valéry), Tiago Cutileiro (Alfredo Germont), Ana Mandillo (Costureira), David Almeida (Presidente da República), Vasco Sequeira (Conspirador), Maria Repas Gonçalves (Voz de Violetta Valéry), João Miguel Queiroz (Voz de Alfredo Germont), Orquestra Juvenil de Évora dirigida pelo Maestro Nicolai Lalov |
| <i>Diretor de Produção</i> | Joaquim Carvalho |
| <i>Duração</i> | 150 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | maio de 1999, no Festival Internacional de Cinema de Cannes |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 5 de novembro de 1999, nos cinemas King e Monumental (Lisboa) |

BRANCA DE NEVE, 2000

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Realização</i> | João César Monteiro |
| <i>Argumento</i> | João César Monteiro baseado na peça de Robert Walser, <i>Schneewittchen</i> |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, preto e branco e cor) Mário Barroso |
| <i>Música</i> | Giacomo Rossini (<i>Péchés de ma vieillesse</i>), Salvatore Sciarrino (<i>Il motivo degli oggetti di vetro</i>), Heinz Holliger (<i>Beiseit</i>) |
| <i>Montagem</i> | Fátima Ribeiro |
| <i>Som e misturas</i> | (Dolby SR) Joaquim Pinto |
| <i>Produtor</i> | Paulo Branco |
| <i>Produção</i> | Madragoa Filmes (Portugal, 2000); Co-Produção: RTP |
| <i>Interpretação</i> | Maria do Carmo (Branca de Neve), Reginaldo da Cruz (Príncipe Estrangeiro), Ana Brandão (Rainha), Luís Miguel Cintra (Caçador), Diogo Dória (Rei), João César Monteiro |
| <i>Diretor de Produção</i> | Alexandre Oliveira |
| <i>Duração</i> | 75 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | setembro de 2000, no Festival Internacional de Cinema de Veneza |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 10 de novembro de 2000, no cinema King (lisboa) |

VAI E VEM, 2003

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| <i>Realização e argumento</i> | João César Monteiro |
| <i>Fotografia</i> | (35mm, cor) Mário Barroso |
| <i>Som</i> | (Dolby SRD) Jean-Claude Laureux |

| | |
|--------------------------------------|--|
| <i>Música</i> | <i>Bella Ciao</i> (pelo il Nuovo Canzoniere Italiano), Tomás Breton (“Habanera Concertante” de <i>La Verbena de La Paloma</i> , pelo coro de la Comunidad de Madrid e Orquestra Sinfonica de Madrid, sob a direção de Antoni Ros Marbà, interpretado por Plácido Domingo e Maria Bayo), <i>Soyirindo</i> (Música Bambara do Baninko, Mali), Josquin Desprez (motet <i>Qui Habitat</i> , executada por Huelgas Ensemble sob a direção de Paul Van Nevel), Canção ucraniana (<i>Enganaste-me, Traíste-me!</i> , por Ilia Diordiev, Igor Shvedyk, Iozas Narquiavichus, Alexandr Pundek, Oleg Subbotin, Sergey Melnichuk, Andrey Rudnev, Alexandr Vorontson, Volodymyr Ligusha, Sergey Luzyanin) |
| <i>Montagem</i> | Renata Sancho, João Nicolau |
| <i>Cenografia</i> | José Manuel Castanheira |
| <i>Guarda-Roupa</i> | Isabel Branco, Lucha D’Orey |
| <i>Caracterização</i> | Luís de Matos, Ana Maria Palma, Abraão Tavares |
| <i>Assistente de som</i> | Nicolas Cantin |
| <i>Genéricos e intertítulo</i> | Carlos Ferreiro |
| <i>Assistente de realização</i> | Ana Isabel Strindberg |
| <i>Produtor</i> | Paulo Branco |
| <i>Produção</i> | Madragoa Filmes; Co-produção: RTP e Gemini Filmes (Portugal, França, 2003) |
| <i>Interpretação</i> | João César Monteiro (João Vuvu), Rita Pereira Marques (Adriana, Urraca), Joaquina Chicau (Menina Custódia), Manuela de Freitas (Fausta), Lígia Soares (Narcisa), José Mora Ramos (Sr. Zé Aniceto), Rita Durão (Jacinta), Maria do Carmo Rôlo (Bárbara, mulher-polícia), Miguel Borges (Jorge Varela Vuvu), Rita Loureiro (Marina), Ana Isabel Strindberg (Zulmira), Tiago Dias (Miúdo do acordeão), Ana Brandão (Eva Sigar), Rui Luís (Padre), Vitor Silva Tavares (O amigo da família), Susana Borges (Hortência Varela Vuvu), Sofia Lima (A menina das pétalas de crisântemo), Cláudia Almeida (Emília, a enfermeira), Mário Barroso (O médico), Inês Cordovil (Dafne), Manuel Quintais (O cauteleiro) |
| <i>Duração</i> | 175 minutos |
| <i>Estreia Mundial</i> | maio de 2003, no Festival Internacional de Cinema de Cannes |
| <i>Estreia comercial em Portugal</i> | 20 de junho de 2003, nos cinemas Monumental, King, Mundial e Quarteto (Lisboa) |