

**NUNO ANDRÉ MOURISCO FERREIRA DA SILVA**

**CINEMA E REALIDADE**

**Orientador: Professor Doutor José Bragança de Miranda**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Departamento de Cinema e Artes dos Media**

**Lisboa**

**2018**

**NUNO ANDRÉ MOURISCO FERREIRA DA SILVA**

## **CINEMA E REALIDADE**

Dissertação defendida em prova pública na Universidade Lusófona no dia 24/05/2018 perante o júri, nomeado pelo despacho de nomeação 154/2018 de 6 de Abril de 2018 com a seguinte composição:

Presidente: Professor Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio;

Arguente: Professor Doutor João Sousa Cardoso;

Orientador: Professor Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda;

Vogal: Professor Doutor Edmundo José Neves Cordeiro;

Vogal: Professor Dr. Gonçalo Laidley Melo Galvão Teles.

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Departamento de Cinema e Artes dos Media**

**Lisboa**

**2018**

*Then a film achieves something spectacular, not merely showing what it shows, but showing the fact that it is shown; giving us not merely an object but a perception of that object, a world and a way of seeing that world at once.*

Arthur C. Danto

## AGRADECIMENTOS

Desde já aproveito esta pequena secção introdutória para agradecer a todas as pessoas que, ao longo do Mestrado em Estudos Cinematográficos, me ajudaram, quer directa ou indirectamente, a cumprir esta meta na minha formação académica.

A nível familiar, aos meus pais por todo o apoio e confiança depositada, não só durante o desenvolvimento desta dissertação, como, também, ao longo de todo o percurso escolar.

À Tatiana, um agradecimento especial, sobretudo pela paciência durante a recta final deste projecto e um obrigado pelo folgo motivacional constante.

A nível académico agradeço a todo o corpo docente do Mestrado de Estudos Cinematográficos da Universidade Lusófona, bem como, aos meus antigos professores da licenciatura em Vídeo e Cinema Documental que fizeram parte do início deste trajecto.

Ao Professor Doutor José Bragança de Miranda, um grande obrigado por me ter ajudado ao longo de todo o processo, dispondo da sua disponibilidade sempre com uma óptima disposição.

À Associação de Desenvolvimento Cultural Palha de Abrantes pela pequena colaboração durante a componente prática deste projecto e aos habitantes da Esteveira por toda a disponibilidade demonstrada.

Por fim, à APIS, organização eslovena, e a todos os membros do programa “Facing the Street” que estiveram na génese do primeiro trabalho realizado na localidade da Esteveira.

## RESUMO

A modernidade, com o advento da fotografia, traz consigo um novo paradigma em relação à obra de arte. A esfera intocável do objecto artístico desmembra-se numa era em que tudo está em movimento, onde a representação da realidade na película ultrapassa as barreiras do tempo e do espaço.

A câmara de filmar, segundo processo mecânico de impressão do real na película, desvela um mundo diferente daquele que vemos a olho nu. As imagens não têm mais significado, apresentam-se como objectos na sua forma pura e cabe ao cineasta encontrar uma maneira de lhes voltar a dar significado.

O cinema, na sua tentativa de construir uma realidade verosímil, começou por permitir ao espectador uma experiência de hipnose onde ele participaria em tempo real no filme através da excitação das suas funções sensório-motoras. Contudo, com a chegada de meados dos anos quarenta, numa Europa devastada pela guerra, vemos surgir um outro paradigma através de uma nova representação do mundo.

Este tipo de representação vem criar situações puras onde a realidade e imaginação se entrecruzam. A imagem-tempo está ao nível do pensamento, da nossa construção cognitiva ao observar uma acção nas suas várias camadas de significação.

Palavras-chave: percepção; câmara; imagem; modernidade; realidade.

### *Abstract*

The modern age, with the advent of photography, brings a new paradigm concerning the work of art. The untouchable sphere of the artistic object dismembers in an era where everything is in movement and the representation of reality in film surpasses the barriers of time and space.

The camera, according to its mechanical process of printing reality in film, unveils a world different from the one we see with naked eye. The images have no meaning anymore, they appear as objects in their pure form and it's up to the filmmaker to find a way to give them meaning again.

Cinema, in its attempt to construct a plausible reality, began by allowing the viewer a hypnosis experience where he would participate in the real time of the film through the excitation of his sensory-motor functions. However, with the coming of the mid-1940s, in a war-torn Europe, we see another paradigm emerge through a new representation of the world.

This type of representation comes to create pure situations where reality and imagination intersect. The time-image is at the level of thought, of our cognitive construction in observing an action and its various layers of meaning.

Key words: perception; camera; image; modernity; reality.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	4
1.1 A PERCEPÇÃO DA REALIDADE .....	7
1.2 O PROBLEMA DA PERCEPÇÃO NO CINEMA .....	9
1.2.1 A QUESTÃO DO MOVIMENTO .....	9
1.2.2 A CÂMARA COMO INSTRUMENTO DE PERCEPÇÃO .....	10
1.2.3 DA PERCEPÇÃO À COMPREENSÃO DO CINEMA .....	12
1.3 O CINEMA E A RELAÇÃO COM AS DEMAIS ARTES .....	14
1.3.1 A QUESTÃO DA AURA .....	14
1.3.2 O FALSO MOVIMENTO DO CINEMA .....	15
1.4 NARRATIVA E EFABULAÇÃO .....	18
1.5 A IMAGEM E O PAPEL DO ESPECTADOR .....	21
2. REALIDADE E CINEMA .....	24
2.1 A RENOVAÇÃO DO OLHAR .....	24
2.1.1 O PANORAMA ITALIANO ANTES DA GUERRA .....	24
2.1.2 O CINEMA NEOREALISTA .....	26
2.2 O REALISMO NO CINEMA .....	29
2.3 O PARADIGMA NO CINEMA NOVO PORTUGUÊS .....	36
2.4 O CINEMA DOCUMENTAL EM PORTUGAL .....	40
3. MEMÓRIA DA DESERTIFICAÇÃO .....	43
3.1 PAUL RICOUER, O TEMPO E A NARRATIVA .....	43
BIBLIOGRAFIA .....	46
ANEXOS .....	48

## INTRODUÇÃO

Como ponto de partida desta dissertação irei desenvolver de um modo sintético as bases filosóficas que estão subjacentes à percepção do objecto cinematográfico. Em primeiro lugar, tentarei abordar o plano do conhecimento do ponto de vista fenomenológico, a partir de Husserl, e do ponto de vista existencial particularmente no que se refere ao “dasein” heideggeriano.

Senti a necessidade de tentar perceber a priori o modo como o indivíduo se relaciona com o meio (e o que resulta da transacção entre ambos) antes de entrar na questão do cinema, uma vez que a relação que temos com os objectos do mundo terá uma contribuição decisiva para a classificação dos mesmos ao vê-los reproduzidos no ecrã.

Depois de resolvida a questão do conhecimento enquanto fenómeno, e entrando na matéria do cinema, a problemática que surge está ao nível da construção cognitiva operada pelo espectador aquando do confronto com as imagens no seu “movimento”. A natureza passiva do processo perceptivo é aqui excluída para defender o espectador como um agente activo à procura de significado.

Esta actividade do sujeito pode superar em larga medida a construção que é feita fora do mundo das imagens em movimento e permite uma expansão da capacidade perceptiva que podemos designar por experiência cinemática. A câmara, com a sua genética mecânica, tem o poder de reconfigurar o mundo e oferecer novas possibilidades de interagir com a realidade filmada.

Para além da questão da percepção das imagens é necessário perceber o modo como o espectador compreende um filme no seu todo e procede à classificação dos eventos. A atribuição de conceitos e organização dos mesmos permite, por fim, afirmar que a actividade perceptiva não pode ser dissociada da actividade cognitiva.

Depois de tentar analisar a relação entre o espectador e as imagens do cinema, senti a necessidade de me debruçar sobre a génese deste tipo de arte e a sua relação com as demais.

Em primeiro lugar, surge a questão da perda da aura no objecto cinematográfico, bem como o contexto histórico em que o cinema se desenvolve, fruto de revoluções técnicas e culturais que o próprio, também, acaba por proporcionar, sobretudo no que toca à relação do homem moderno com a realidade cinematográfica.

Em segundo lugar, foco-me no trabalho operado pelo cineasta quando se apropria dos objectos da realidade. Quando falo nestes objectos posso englobar artefactos criados segundo outros meios artísticos que podem servir de ponte para a significação da realidade impressa pela câmara.

Terminada a primeira abordagem ao processo perceptivo, bem como definido o estatuto da arte cinematográfica enquanto meio de representação do real, importa deslocar-me para a questão da narrativa com o propósito de perceber se existe uma aproximação à realidade ou uma efabulação da mesma.

Atentando à narrativa do cinema clássico, mais concretamente a sua vertente aristotélica, percebemos que a racionalidade da trama se sobrepõe ao efeito sensível que as imagens provocam no espectador. Este ponto está intrinsecamente ligado à questão explorada no capítulo seguinte e que classifica, segundo Gilles Deleuze, os diferentes tipos de imagem no cinema.

O arquétipo narrativo usado no cinema clássico, para além de criar um sistema de ligações causais, apoia-se num modelo imagético extremamente descritivo que cria uma cronologia inerente ao filme e, que em nada está ligada duração do tempo na realidade e às possibilidades perceptivas da imagem-movimento.

É esta dilatação do tempo que importa explorar no final do primeiro bloco e a maneira como abre um novo quadro de possibilidades em relação ao que é possível “subtrair” da realidade capturada nas várias camadas de uma só imagem.

Depois de lançados os dados sobre a mudança de paradigma na história do cinema, é pertinente procurar uma estética cinematográfica que corrobore a problemática lançada no primeiro bloco desta dissertação.

Para este efeito, o estudo do neorealismo italiano surge como pilar central da defesa de um novo modo de perceber o mundo que está inerentemente ligado à realidade, não só pela temática, em grande parte, ligada ao contexto histórico do pós-guerra como, também, pelo uso de uma nova estética cinematográfica.

Esta não surge como uma inovação no panorama italiano dos anos quarenta, mas sim como resultado de experiências operadas anteriormente numa tentativa de romper com os

cânones do cinema clássico. No entanto, é com o neorealismo italiano que esta nova concepção solidifica as suas bases para um novo tipo de cinema – o da era moderna.

Contudo, no âmbito desta dissertação, não pretendo construir uma tese reflexiva sobre a génese do cinema moderno, mas sim compreender a relação do cinema com a realidade. O neorealismo surge como uma estética do real e, excluindo o documentário neste ponto, permite explorar as propriedades fotográficas do cinema em detrimento da velha tradição formativa.

## 1. CINEMA E REALIDADE

### 1.1 A PERCEÇÃO DA REALIDADE

A questão de perceber a maneira como o cinema transcreve a realidade terá de ser precedida pela questão filosófica do modo como o próprio sujeito percebe o mundo que está à sua volta.

Do ponto de vista filosófico o problema da percepção pôs-se desde longa data, mas chegou à Idade Moderna no impasse dualista entre as teses empiristas e as teses racionalistas, a que a síntese kantiana permite abrir um caminho de superação que, no entanto, só vem a ter mais avanços significativos com Edmund Husserl e a introdução do conhecimento como um processo fenomenológico, com base numa relação de contacto intencional entre o sujeito e o objecto, o que confere à percepção um carácter activo e dinâmico, em vez de uma relação automática e passiva.

Deste modo, e pegando na noção de intencionalidade, o conhecimento é uma relação que se estabelece necessariamente entre a consciência do sujeito e o objecto. Não há uma consciência de um sujeito isolada, nem um objecto completamente autónomo, mas sim uma relação intencional que significa que o sujeito é sempre um sujeito voltado para um objecto no sentido de o conhecer e, um objecto, dentro do conhecimento como fenómeno, só existe quando entra numa relação com o sujeito.

Para que este conhecimento seja possível, e entrando um pouco no desenvolvimento de Husserl, é necessário fazer uma suspensão do juízo (*epoche*), colocando entre parênteses os pressupostos relativos à existência de um objecto em si, ou seja, de um objecto que é transcendente à consciência humana. Deste modo, é o próprio sujeito que constitui na sua mente a representação do mundo e dos objectos que nele existem.

Heidegger, que parte da fenomenologia de Husserl, tem como foco os diversos modos nos quais existimos e encontramos objectos, analisando não só a estrutura constitutiva das coisas, mas também o modo como elas se apresentam no dia-a-dia em forma de utensílio (ou "ferramentas"), ou ainda, em alguns modos especiais, como o da angústia existencial. O *dasein*, conceito chave na obra de Heidegger, trata de colocar o sujeito e o mundo numa relação de co-existência e interdependência, recusando separá-los ao assumir que o sujeito só existe através de uma constante construção de si próprio mediada pela relação com os objectos.

Num sentido mais amplo, o "dasein" pode ser traduzido como o "ser-no-mundo" ou o "ser-aí", privilegiando a sua interrelação com o tempo no sentido da existência e da co-existência do ser humano e vem antes do plano cognitivo, significando o actuar e mexer com

as coisas e também o dizer, no sentido de mostrar algo, o que pode ser feito através do falar, do escutar e mesmo do silenciar.

Neste sentido o trabalho sobre a desertificação do lugar da Esteveira vai ao encontro deste “dasein” vivido pelas pessoas que nasceram e viveram nesse lugar, dando um lugar privilegiado àquilo que fazem e àquilo que dizem.

## 1.2 O PROBLEMA DA PERCEPÇÃO NO CINEMA

### 1.2.1 A QUESTÃO DO MOVIMENTO

Antes de entrar na questão da natureza dos processos perceptivos, é preciso compreender que a visualização de um filme implica um confronto com duas dimensões distintas. A primeira implica uma aproximação ao filme como qualquer outro objecto que habita no mundo e a consequente compreensão da matéria captada pela câmara. A segunda relaciona-se com a intenção do autor, ou seja, a representação de uma percepção elaborada com o intuito de atingir um determinado resultado. Em ambas a aproximação é feita através da percepção, ou seja, a interpretação da matéria observada através dos sentidos, no caso do cinema - a visão e a audição.

Teresa Pedro, em "Cinema & Filosofia - Compêndio", explora a natureza do processo perceptivo questionando, primeiramente, se este é de natureza passiva ou se constitui um processo activo em que o sujeito tem um papel determinante na construção do objecto da percepção.

Para aprofundar esta questão é necessário começar pela unidade "primordial" do cinema, a imagem fixa, e tentar compreender o fenómeno da persistência retiniana. A percepção de movimento ao vermos um filme está relacionada com o facto do olho humano reter uma imagem durante um curto período e, ao observar a seguinte, criar um efeito de sobreposição, dando, consequente, uma sensação de movimento. Este processamento da imagem a um nível puramente sensorial, para alguns críticos, servia de resposta ao carácter passivo da percepção da imagem no cinema.

Para Hugo Münsterberg, crítico da concepção passiva da percepção, a actividade mental suscitada pela componente sensorial era o ponto de partida para a criação de algo ao nível do pensamento:

*"...a percepção do movimento é uma experiência independente, que não pode ser reduzida a um simples ver uma série de posições diferentes. Um conteúdo característico da consciência deve ser adicionado a uma tal série de impressões visuais".<sup>1</sup>*

Ainda sobre a teoria da persistência retiniana, Münsterberg afirma:

*"As imagens remanescentes das imagens sucessivas [do filme] não são suficientes para produzir um substituto da estimulação externa contínua; a condição essencial é sim a actividade mental interna, que une as fases separadas na ideia de acção conexas."<sup>2</sup>*

Joseph e Barbara Anderson também refutam a teoria da persistência retiniana como explicação para a percepção de movimento aparente, argumentando que o fenómeno produz somente uma sobreposição de imagens fixas. Para ir do simples encaixe de imagens justapostas à concepção de um movimento perceptível é necessário que haja uma actividade do sujeito. Desta forma, Joseph e Barbara, definem o espectador de cinema como um ser à procura de significado (*meaning-seeking*) através da sua acção sensorial.

10

Depois de tentar perceber a questão da percepção do movimento no cinema, é necessário entrar na problemática da natureza perceptiva da câmara como instrumento mecânico de percepção da realidade.

### 1.2.2 A CÂMARA COMO INSTRUMENTO DE PERCEPÇÃO

A câmara enquanto instrumento de percepção constitui um dos pontos de maior exploração na teoria cinematográfica. No entanto, e atentando ao capítulo escrito por Teresa Pedro na obra anteriormente citada, existem dois aspectos importantes ao nível da compreensão do que é a experiência cinemática e que estão intrinsecamente ligados à questão da natureza dos processos perceptivos:

*"A comparação da câmara com um instrumento de percepção pode ser lida como: 1) uma imagem do suplemento da visão humana introduzido pela câmara ao tornar acessível ao sistema perceptivo humano algo que lhe escapa intrinsecamente; 2) um*

---

<sup>1</sup> Münsterberg, *The Photoplay*, p.73

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.78

*símbolo da possibilidade da câmara em comunicar directamente a percepção de um sujeito quando está projectada no ecrã, funcionando assim como o sistema visual de um outro sujeito distinto do espectador.*"<sup>3</sup>

Começando pela primeira questão, a invenção da câmara de filmar com a sua natureza mecânica foi vista como um instrumento de percepção comparável ao microscópio ou ao telescópio, na medida em que explora o mundo de um modo não humano, oferecendo novas possibilidades de interagir com a realidade registada.

Marcus Stiglegger, a título de exemplo, foca-se na questão do uso da câmara lenta, afirmando que o poder de decomposição desta técnica permite aceder a unidades temporais que se perdem na passagem do tempo - *"A câmara lenta surpreende-nos, amplia a nossa capacidade sensorial de percepção. [Através dela,] nós vemos coisas que escapam à percepção humana devido à sua velocidade."*<sup>4</sup>

Walter Benjamin, a propósito da questão da reprodução mecânica da câmara afirma a possibilidade de novas percepções invisíveis ao olho humano e só possíveis através da câmara de filmar. Esta, à semelhança do inconsciente capta uma série de informações que, até então, se mantinham despercebidas. É aqui que a realidade reproduzida pela câmara difere da que é vista a olho nu, uma vez que, a primeira, é recebida de forma inconsciente opondo-se ao modo consciente da visão humana.

Esta forma de percepção é dada através de técnicas ao nível da filmagem (como a aproximação, planos pormenor, afastamento, isolamento, alongamento, aceleração, entre outras) que acabam por expandir o real e alterar a nossa relação com o mesmo. Benjamin trata esta questão através do uso do termo "inconsciente óptico". Deste modo, o cinema acaba por criar uma imagem do real que, produzida através de um agente artificial, obriga os nossos sentidos a redefinir o conceito de realidade.

Entrando no segundo ponto, e aproveitando o desenvolvimento anterior, a câmara como meio de reprodução tem características distintas do espectador. Deste modo, a percepção de um objecto pelo espectador é mediada por um outro sujeito cujas possibilidades perceptivas estão além do modo sensorial natural. Segundo Teresa Pedro, *"a câmara permite ver objectos a partir da posição espaço-temporal de um sujeito outro que o espectador"*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Teresa Pedro, *Cinema e Filosofia - Compêndio*, p.16

<sup>4</sup> Marcus Stiglegger, *Zeit-Lupe. Versuch zur Philosophie gedehnter Zeit im Film*, p.345

<sup>5</sup> Teresa Pedro, *Cinema e Filosofia - Compêndio*, p.17

Para reforçar esta questão, Hugo Münsterberg salienta a possibilidade da câmara funcionar como um agente que alarga o campo visual do espectador sem que este tenha necessidade de se deslocar. Desta forma, o cinema vem quebrar as limitações perceptivas associadas a condições espaço-temporais, colocando o espectador em realidades até então desconhecidas.

Por fim, e para encerrar a questão da câmara enquanto instrumento de percepção, é necessário sublinhar a possibilidade que o cinema tem de comunicar a perspectiva visual de uma personagem, sendo que a construção operada neste sentido passa não só pelo que é visto, mas, também, pelo modo como é observado, ou seja, o confronto entre o objecto e a relação da personagem com o mesmo.

*"Diz-se por vezes, e é natural supor-se, que a câmara é uma extensão do olho. Pois, o facto de colocar a câmara no ponto de vista físico de um personagem, deve seguir-se que ela revelará objectivamente aquilo que o personagem está a ver. Mas o facto é que, se nos foi dada a ideia de que a câmara está colocada de maneira a que o que nós vemos é o que o personagem vê como ele o vê, então aquilo que nos é mostrado não é apenas algo visto, mas um estado de espírito específico no qual é visto"*<sup>6</sup>

O que Stanley Cavell demonstra no parágrafo acima transcrito é que, no caso da representação de uma percepção, esta está sempre envolta numa relação com o contexto do personagem e as suas funções sensoriais. Sendo que, esta dimensão da percepção é usada, sobretudo, para a representação de estados alterados da consciência.

*"Os filmes têm o poder, totalmente negado ao teatro, de transmitir experiências psicológicas ao projectar directamente o seu conteúdo no ecrã, substituindo, por assim dizer, o olho do observador pela consciência do personagem."*<sup>7</sup>

### 1.2.3 DA PERCEPÇÃO À COMPREENSÃO DO CINEMA

Neste ponto, e depois de desenvolvida a questão da percepção, é necessário compreender de que forma o espectador organiza a informação que recolhe quando assiste a um filme.

Um dos maiores desenvolvimentos acerca do modo como as imagens do cinema são compreendidas fez-se através da chamada teoria cognitiva, mais precisamente, com David

---

<sup>6</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed*, p.129

<sup>7</sup> Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, p.156

Bordwell e a sua tentativa de explicar quais as condições necessárias para a compreensão de um filme narrativo.

A problemática aqui abordada está ao nível dos processos psíquicos implicados na compreensão da estrutura de um filme, mais concretamente, a estrutura espaço-temporal de um filme que se opera em descontinuidade mas que, por outro lado, nos surge como contínua quando percebida através dos dados visuais, permitindo criar significado através das imagens. Ainda sobre a questão espaço-temporal é de salientar que *"a percepção funciona, na medida em que não temos apenas uma percepção de objectos e pessoas, mas também das relações espaciais e temporais entre objectos e pessoas"*.<sup>8</sup>

Um dos pontos principais da teoria do cognitivismo na sua relação com a percepção é o facto de considerar esta como o veículo que implica a actividade cognitiva, uma vez que é através da informação sensorial que surgem os processos cognitivos de descrição, resolução de problemas e inferência. Deste modo, a percepção obriga-nos a *"ir além da informação fornecida"*, uma vez que os estímulos sensoriais são incompletos e ambíguos.<sup>9</sup>

David Bordwell refere, ainda, dois elementos essenciais na teoria construtivista da percepção. O primeiro relaciona-se com o facto de a percepção implicar a atribuição de conceitos aos estímulos sensoriais, enquanto, a segunda, descreve o processo anterior através do conceito de inferência (uma função pré-consciente de classificação dos conceitos). Seja no mundo que nos rodeia ou num filme, estes são os dois aspectos que caracterizam a actividade perceptiva.

Deste modo, o espectador ao assistir a um filme aplica conceitos aos estímulos visuais e auditivos de acordo com esquemas. A noção de "esquema" é redefinida por Bordwell como um grupo organizado de conhecimento que guia a formulação de hipóteses aquando do confronto com as imagens do filme. A actividade do sujeito é orientada pela busca de significado e não pelo simples reconhecimento do que é dado pelos sentidos.

O que pretendo provar neste ponto não é de todo a defesa da teoria cognitiva no cinema mas, sim, sublinhar que a actividade perceptiva não pode ser dissociada da actividade cognitiva. O papel do espectador enquanto ser pensante, através da sua actividade intelectual ao

---

<sup>8</sup> Teresa Pedro, *Cinema e Filosofia - Compêndio*, p.22

<sup>9</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, p.31

confrontar-se com a matéria do filme, abre as portas para um novo tipo de cinema que virá a alterar a maneira de perceber as imagens.

Com André Bazin, mais à frente, será retomada a questão das relações espaço-temporais entre os objectos no cinema. Por enquanto, ainda sinto a necessidade de me focar nas questões da percepção.

### 1.3 O CINEMA E A RELAÇÃO COM AS DEMAIS ARTES

#### 1.3.1 A QUESTÃO DA AURA

O advento da fotografia e consequente aparecimento do cinema vem abrir uma ruptura tanto na maneira como o mundo é percebido, como no estatuto da arte, mais precisamente, ao nível da esfera quase intocável em que esta se encontrava. A obra e a sua existência singular parecem perante a era de reprodutibilidade.

Na história do cinema, foi provavelmente Walter Benjamin quem pode ser considerado o autor de uma primeira grande tese materialista da arte moderna (ou mesmo pós-moderna), na medida em que procurou explicar o desaparecimento da "aura" que existia no objecto artístico, sendo que é no cinema que esta se dissolve, ficando excluída da atmosfera mítico-religiosa e aristocrática que fazia dessa obra um objecto de culto.

*“O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objecto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela actualiza o objecto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise actual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema.”<sup>10</sup>*

A principal razão parece estar, segundo Benjamin, nas transformações técnicas da sociedade (a exploração capitalista do trabalho e a sua mecanização, a vida em cidades demasiado populosas, o ritmo veloz da vida das grandes massas) que, por sua vez gera

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, pp.168-169

modificações na percepção estética da arte e no modo como é percebida a própria realidade.

E é no cinema que ela é particularmente sensível, onde a reprodução de uma obra artística transporta em si a possibilidade de uma mudança qualitativa na relação que as massas têm com ela, através da questão da perda da “aura” que a obra de arte deteve anteriormente.

Se for possível encontrar ainda a “aura” numa representação teatral, em relação ao que o público sente, e que é dada através do trabalho do actor, isso já não é possível no cinema, na medida em que a “aura” dos intérpretes é substituída pela câmara, um aparelho técnico que modifica a percepção das coisas e se torna o artefacto principal daquilo que é representado, substituindo o papel primordial do actor, que se torna num mero acessório em cena.

*“Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para a sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da colectividade.”<sup>11</sup>*

15

Voltando à questão central deste trabalho, nomeadamente a relação que o cinema mantém com a realidade, para Benjamin, esta é uma relação ilusória, mediada por um aparelho que é a câmara.

Por causa deste processo de manipulação a realidade cinematográfica torna-se muito mais significativa que a pictórica, em relação ao homem moderno. Para Benjamin o cinema tem também uma função social importante que é a de promover o equilíbrio entre o homem e o aparelho: uma vez que a percepção das imagens cinematográficas vai reflectir-se sobre os gestos do quotidiano, desde os simples gestos familiares (como, por exemplo, o pegar num isqueiro para acender um cigarro), contudo nós não sabemos nada sobre os processos psíquicos que esses gestos, mostrados pela câmara comportam.

### 1.3.2 O FALSO MOVIMENTO DO CINEMA

---

<sup>11</sup> Ibid., p.172

O conceito de manipulação, partindo da análise anterior, faz-se a partir do ponto em que imagem não é uma cópia ou uma mera reprodução, mas sim uma abordagem à própria imagem, um processo de construção. O modo como compomos um plano traduz-se num exercício de exclusão/obtenção. Exclusão na medida em que o que temos no quadro é o resultado de um processo que vai desde o enquadramento do plano à composição dos elementos que o constituem. E obtenção como o resultado do trabalho operado sobre a imagem de modo a torná-la significativa e não apenas reconhecível.

Alain Badiou vai mais a fundo no que toca à relação do espectador com as imagens e ao trabalho operado pelo cinema, afirmando que o reconhecimento de um objecto na tela não acontece porque identificamos as suas características mas, sim, porque estas já estavam identificadas antes do confronto com as mesmas durante o filme. A imagem é, deste modo, revisitada e o cinema é o veículo que opera o movimento de passagem.

Ao assumir o cinema como um movimento, Badiou identifica-lhe três características. A primeira é o cinema como movimento global no tempo e o sentido paradoxal das suas passagens. A segunda é o movimento como agente propulsor da potência de uma imagem, que, embora inscrita tem potencial para se descolar da mera representação e revelar algo novo. Aspecto que também é potenciado pela montagem:

*"É através do movimento que os efeitos do corte se encarnam. Mesmo se, e, como podemos ver com Straub, especialmente, quando é a aparente detenção do movimento local que exhibe o esvaziamento do visível."<sup>12</sup>*

Ao falar de montagem é preciso perceber o sentido desta não apenas como instrumento de corte e organização horizontal de um filme mas, também, como instrumento invisível. A potência de uma imagem, sobretudo no cinema moderno, está na capacidade de criar várias camadas. Ao contrário do formalismo de Eisenstein, onde a montagem tem um papel preponderante na construção dialéctica do pensamento ou da imagem-movimento que ainda hoje predomina em muitos filmes, a imagem do cinema moderno sustenta-se na sua simultaneidade.

*"[o filme] é um exercício de montagem extraordinário, mas a sobre-impressão é ali tão importante quanto a montagem propriamente dita, ou seja, a simultaneidade é tão importante quanto a sucessão e há uma relação vertical tão complexa quanto a relação horizontal. É o que Godard nos quer dizer sobre a imagem: uma imagem pode estabelecer associações horizontais, pode dizer algo na sucessão, mas tem*

---

<sup>12</sup> Badiou, *Cinema*, p.88

*também uma profundidade, uma profundidade que não é da montagem, mas sim que supõe um outro tipo de complexidade.*"<sup>13</sup>

Em terceiro lugar, e por último, a ideia do cinema como um movimento que bebe de todas as outras artes para ganhar forma. Ao contrário das demais, o cinema, enquanto sétima arte, encontra-se num estado mais volátil, usando as primeiras seis como ponto de partida.

Alain Badiou, em "Cinema", recorre a dois exemplos para explicar o movimento transversal que o cinema opera dentro das artes. Primeiro com Goethe, mais concretamente o seu romance "Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister" que mais tarde foi adaptado por Wim Wenders ao cinema. Em seguida, o filme "Morte em Veneza" de Luchino Visconti.

No primeiro, pressupomos, à partida, que o filme não poderia existir sem o romance e que é do corpo da história que surge a possibilidade de um filme. No entanto, uma história é apenas uma possibilidade, falta matéria para a representação da mesma. A literatura carece de corpos físicos, uma das maiores liberdades de um escritor é poder descrever o mundo sem estar asfiziado pelo espectro do visível. É aqui que o cinema, depois de se apropriar da palavra, entra no campo das artes cénicas e opera um movimento de ruptura/aproximação entre estas. Para Badiou, *"Toda a arte de Wenders consiste na habilidade de manter esta passagem."*<sup>14</sup>

Já em "Morte em Veneza", o movimento da passagem não é ditado pelo ritmo da escrita, mas sim, pela melodia, mais concretamente, o adágio da Quinta Sinfonia de Mahler. Badiou parte do princípio que a Ideia contida no filme surge através do triangulo relacional entre a melancolia, a beleza da cidade e a morte. A passagem desta ideia no corpo do filme (espaço visível) é enunciada através da melodia que assume, deste modo, um lugar muitas vezes ocupado pela escrita.

*"O movimento subtrai o novelístico da linguagem, mantendo-o no limite entre música e lugar. Mas música e lugar trocam, por sua vez, os seus próprios valores, de modo que a música é anulada por alusões pictóricas, enquanto cada elemento pictórico é, inversamente, dissolvido na música."*<sup>15</sup>

Segundo Badiou, estas três concepções de movimento na sua relação de unidade podem ser vistas como a "poética do cinema", uma vez que é através delas que a Ideia visita o sensível. Contudo, para o cinema, e ao contrário de outras formas de arte, não existe um corpo que suscite

---

<sup>13</sup> Badiou, 2004a, p.273

<sup>14</sup> Badiou, Cinema, p.89

<sup>15</sup> Ibid., p.90

a travessia da Ideia através do sensível. Esta existe apenas através da passagem, num movimento que cria e destrói.

#### 1.4 NARRATIVA E EFABULAÇÃO

*“Em geral, o cinema traduz mal a anedota. E nele a “acção dramática” é um contra-senso. O drama que decorre já está resolvido a meio da acção e desliza pela inclinação curativa da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ameaça todos nós. Está na cortina e no ferrolho da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florescer na ponta da esferográfica. Dissolve-se no copo de água. Toda a sala se satura de drama em todas as suas fases. O charuto puro fuma como uma ameaça sobre o suporte do cinzeiro. Fumo de traição. A passadeira desdobra uns empoeirados arabescos e tremem os braços do cadeirão. O sofrimento está agora em sobreposição. Espera. Ainda não se vê nada, mas o cristal que criará o bloco do drama cairá em algum lugar. A sua onda avança. Círculos concêntricos. Corre de relevo em relevo. Segundos.*

*Soa o telefone. Tudo está perdido.*

*Então, até este ponto interessa-lhe saber se se casam no fim. Mas é: não há películas que acabem mal e entra-se na felicidade no horário previsto. O cinema é verdade. Uma história é uma mentira.”<sup>16</sup>*

No contexto deste trabalho, importa compreender a relação entre o cinema e a estrutura narrativa que o constitui, com o intuito de perceber se existe uma aproximação à realidade ou uma efabulação da mesma. Jacques Rancière, explora este tema na obra "A Fábula Cinematográfica", recorrendo a Jean Epstein para afirmar que o cinema é a arte das histórias em que a verdade é mentira.

O processo narrativo, ao contrário do que veremos mais à frente com Cesare Zavattini, assenta numa fábula necessariamente verosímil em todo o seu sentido aristotélico onde a construção do enredo, bem como o desenlace final, permite que as personagens passem da felicidade à infelicidade ou da infelicidade à felicidade, subjugando a acção a uma lógica de causalidade.

Esta lógica de acções ordenadas definia não só o poema trágico, como também a ideia de expressividade da arte. Porém, para Rancière, Epstein diz-nos que esta lógica é ilógica, no sentido em que contradiz a vida que aspira imitar. A vida (do quotidiano) não conhece histórias com acções orientadas para um fim concreto mas, sim, situações abertas em todas as direcções.

---

<sup>16</sup> Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, p.86

Se recuarmos aos primórdios do cinema, vemo-lo como uma forma de arte tremendamente honesta, uma vez que o artista por detrás da máquina nada fazia além de registar os eventos do mundo. Ainda assim, esta honestidade da representação pouco tem a ver com fidelidade ao real. Isto porque, com já foi referido, o automatismo cinematográfico modifica o próprio estatuto do real. Dziga Vertov, a título de exemplo, fazia questão de mostrar esta diferença ao colocar uma outra câmara perante a imagem produzida.

A realidade desvelada pela câmara de filmar apresenta o mundo como ele é antes de termos começado a classificar objectos, pessoas ou acontecimentos. Partindo deste pressuposto é possível inverter a velha hierarquia aristotélica que privilegia o "mythos" (racionalidade da trama) e desvaloriza o "opsis" (efeito sensível do espectáculo).

Para começar é preciso resolver a questão da "mimesis" que não chega a tornar-se um problema uma vez que, segundo o pensamento de Epstein, *"o que o olho mecânico vê é uma matéria equivalente ao espírito, mas imaterial matéria sensível feita de ondas e crepúsculos"*.<sup>17</sup>

A câmara de filmar, em todo o seu processo mecânico de captação do real, reduz a matéria de ficção à matéria sensível. O pensamento e as coisas, o exterior e o interior ficam capturados nos mesmos textos, indistintamente, de modo sensível e inteligível.

Esta visão nunca se traduziu num novo tipo de arte. Excluindo os filmes experimentais, observamos que o cinema trai a sua "escrita luminosa" reveladora da intimidade das coisas para construir, antes, um mundo de fábulas com personagens de antanho.

Depois da curta pré-história, a arte cinematográfica descobriu na literatura o bastião onde iria organizar toda a sua estrutura. O cinema pré-comercial que surge através de D. W. Griffith, traz consigo as velhas histórias de conflitos de interesses e desventuras amorosas, restaurando personagens típicas, códigos expressivos e velhas tramas do "pathos".

Rancière fala no conceito de nostalgia para medir a distância entre o pensamento cinematográfico e culpabiliza a involução do cinema atribuindo dois motivos: a rotura do sonoro (que deitou por água abaixo as tentativas de criar uma linguagem das imagens); e a indústria de Hollywood que padronizou o cinema como se padroniza um produto comercial.

---

<sup>17</sup> Rancière, *La fábula cinematográfica - Reflexiones sobre la ficción en el cine*, p.11

Uma segunda maneira é a condescendente. Esta, segundo o autor, não foi mais do que uma "utopia sem substância" que era sincrónica com a grande utopia da época, a criação de um novo mundo por oposição à velha ordem do capitalismo.

Jean Epstein celebra o cinema como uma arte que devolve à unidade primordial a dualidade da vida e das ficções, da arte e das ciências, do sensível e do inteligível. E esta forma de construir uma fábula a partir de uma outra já não é em absoluto uma ideia do passado mas, sim, um elemento constitutivo do cinema como experiência, como arte e como ideia de arte.

Deste modo, o cinema inscreve-se numa continuidade contraditória com todo o regime da arte. Criar um filme a partir do corpo de um outro é algo que se tem feito ao longo da curta história do cinema e temos dois grandes exemplos de obras que aspiraram a resumir os poderes do cinema: os dois volumes dos "Estudos sobre o Cinema" de Deleuze e os oito episódios das "Histoires du Cinéma" de Jean-Luc Godard. Estas constituem uma antologia do cinema argumentada a partir de um conjunto de amostras de partes tomadas do conjunto do "corpus" da arte cinematográfica.

Tanto em Deleuze com em Godard, operacionaliza-se a mesma dramaturgia que marca a análise de Jean Epstein: a essência originária da arte cinematográfica é tomada a posteriori, partindo dos elementos da ficção que partilha em conjunto com a velha arte de contar histórias.

Esta fábula do cinema é consubstancial à arte do cinematógrafo, embora não tenha nascido ao mesmo tempo que este. Se a dramaturgia enxertada por Epstein à máquina cinematográfica chegou até nós, significa que é uma dramaturgia tanto da arte em geral como do cinema em particular, própria do momento estético do cinema mais do que da especificidade dos meios técnicos que lhe são próprios. Deste modo, o cinema como ideia de arte pré-existe ao cinema como meio técnico e arte concreta.

A oposição da "tragédia em suspense" às convenções da "acção dramática" serviu para opor a arte cinematográfica à antiguidade teatral. Contudo, o cinema herdou-a do teatro, a oposição apareceu pela primeira vez no seio do teatro nos tempos de Maeterlink, Gordon Craig, de Appia e Meyerhold. Foram os dramaturgos e os directores de teatro que opuseram o "suspense" íntimo do mundo às peripécias aristotélicas. É possível traçar uma ponte entre a teoria de Epstein e a "tragédia imóvel de Maeterlinck". O olho automático da câmara, celebrado em Bounjour Cinema, faz o mesmo que o poeta da "vida imóvel" sonhada por Maeterlinck, estando já presente neste a metáfora do cristal que Gilles Deleuze tomará da teoria de Epstein.

Segundo Rancière, o trabalho de extrair uma fábula de outra, ao qual se entrega Epstein, depois de Maeterlinck e antes de Deleuze ou Godard, não é uma questão de influências, não se trata de inscrever num universo léxico e conceptual. O que está em jogo é toda a lógica de um sistema artístico. Esta opõe-se ao modelo representativo de acções encadeadas e códigos expressivos adequados a temas e situações, uma potência primordial da arte inicialmente estendida entre dois extremos: entre a pura actividade de uma criação desde então carente de regras e modelos e a pura passividade de uma potência expressiva inscrita directamente nas coisas, independentemente de toda a vontade de significação da obra.

Ao velho princípio da forma que elabora a matéria opõe-se-lhe a identidade entre o puro poder da ideia e a radical impotência da presença sensível e da escrita muda das coisas. Porém, esta unidade de contrários que nos faz coincidir a elaboração da ideia artística com o poder do primordial só se adquire, na realidade, através de um prolongado trabalho de desfiguração que, na nova obra, contradiz as demoras implicadas pelo tema ou pela própria história o que, na obra antiga, revê e redispõe os elementos.

## 1.5 A IMAGEM E O PAPEL DO ESPECTADOR

A questão da imagem no cinema importa no sentido de percebermos o papel do espectador e a maneira como interpreta a realidade fílmica. Se prestarmos atenção à história do cinema podemos observar uma mudança no estatuto do espectador originada pela "tipologia" das imagens e a maneira como estas influenciam a percepção. Para entrar nesta análise é necessário recorrer à obra de Gilles Deleuze, mais concretamente -"Cinema I: A imagem-movimento" e "Cinema II: A imagem-tempo".

Segundo Deleuze, é possível classificar vários tipos de cinema segundo a tipologia de imagens que nele prevalece - o "cinema realista", onde predominam as imagens-movimento ligadas à percepção, acção e afeição; o "cinema naturalista", com a imagem-pulsão; e o "cinema moderno", em relação ao qual Alfred Hitchcock é o precursor, que substitui as imagens de tipo predominantemente sensório-motor pelas imagens de tipo mental, como o autor demonstra através da imagem-relação e da imagem-reflexão.

Deste modo, no cinema clássico - de tipo naturalista ou realista - predomina a imagem-movimento que descreve as relações entre, por um lado, uma dada acção ou situação e, pelo

outro, uma emoção, uma pulsão ou uma reacção e em que, ao mesmo tempo, o realizador se apaga diante das suas personagens na tentativa de descrever do modo mais intenso possível as emoções, pulsões ou acções que se estabelecem.

Por outro lado, no “cinema moderno”, bem como na “pintura moderna”, privilegia-se a arte em relação à beleza. Não há lugar no cinema, prioritariamente, para pôr em cena a descrição dos mistérios e da plenitude de um ser, no sentido de tentar imitar perfeitamente a natureza humana, mas antes privilegiar a exposição dos meios da criação ou, como faz na pintura Cézanne, querer “*tornar visível a actividade organizadora do perceber*”. A consequência desta realização é a de que se exige um papel mais activo ao espectador, que se deve interessar mais pelo processo da criação do que, simplesmente, contentar-se com o reconhecimento da imagem descrita.

Por sua vez, a “imagem-tempo”, segundo Deleuze, aparece como consequência da crise da imagem-acção no interior da “imagem-movimento” e manifesta-se pela primeira vez na história do cinema nos anos 40, com o neo-realismo italiano e, depois, com a “nouvelle vague” francesa dos anos 60. A “imagem-tempo”, através do plano sequência, ultrapassa as situações sensório-motoras da imagem-acção, mostrando situações ópticas e sonoras puras, ou seja, dá acesso à realidade tal como ela é, em vez de a representar ou imitar.

Do ponto de vista teórico, do conceito de “imagem-tempo” decorrem quatro ideias principais: a apresentação directa do tempo, a deslocação temporal do tempo fora dos seus eixos tradicionais, o passado transcendental bergsoniano e a imagem-cristal como um paradoxo do tempo. Esta concepção implica ainda a criação de novas categorias estéticas, como o “não evocável” em Orson Welles, o “inexplicável” em Robbe-Grillet, o “irresolúvel” em Resnais, o “impossível” em Marguerite Duras e o “incomensurável” em Godard.

Segundo Deleuze a “imagem-tempo” é uma representação directa do tempo através de mecanismos cinematográficos específicos: o “flash-back”, o “faux-raccord”, a “profundidade de campo”, a “dessincronização do tempo não cronológico e subjectivo em dimensões coexistentes” e que pode ser traduzida em termos filosóficos pelo conceito de um tempo puro em que coexiste a simultaneidade do passado, do presente e do futuro.

Este conceito foi introduzido por Deleuze através da exemplificação com o filme de Yasujiro Ozu, "Primavera Tardia" (1949), em que aparece um tipo de imagem cinematográfica

que corta com o “cliché” representativo da imagem sensório-motora em relação aos objectos, ao seu modo de ser e à sua duração real.

O filósofo francês considera que há três tipos de “imagens-tempo”: dilatação do passado virtual, ou seja, passado que coexiste com o presente que é; contracção no presente desactualizado, ou seja, os vários presentes do passado, do presente e do futuro; e o devir, que é a diferença e a repetição.

Ao contrário das “imagens-movimento”, que são marcadas por códigos narrativos rígidos e pela continuidade espacial e temporal, as “imagens-tempo” no seu regime cristalino criam as situações puras em que se estabelece uma relação mínima entre a realidade e a imaginação:

*“As imagens cristalinas do cinema-duração relacionam-se directamente com uma forma diferente de encarar a arte cinematográfica: vive-se um outro regime temporal onde o virtual se conserva e coexiste com a sua imagem actual como pontas de presente e extensões de passado virtuais. A complexidade narrativa aumenta e o plano fixo é reinventado. Podemos mesmo afirmar que a narrativa não tem como função primeira avançar o movimento, mas impedir o seu desenvolvimento, criando ambiguidades e retrocessos que destroçam e voltam a construir a narrativa.”<sup>18</sup>*

Quais são, então, as consequências desse regime cristalino?

*“Consequentemente, surge também a crise do conceito de verdade. A narrativa cristalina prolonga a descrição cristalina: a narrativa é falsificante. A destruição do carácter absoluto da verdade não significa a multiplicação de verdades com a subjectivação absoluta do verdadeiro. O verdadeiro deixa de ser uma categoria do pensamento; o falso e o impensável revelam-se como campo próprio do acto de pensar de facto.”<sup>19</sup>*

Trata-se, portanto, de dar uma nova imagem do pensamento:

*“O cinema, enquanto imagem cerebral, permite compreender como funciona o pensamento quando este não funciona através dos bloqueios, das falhas, revelando o intervalo entre duas imagens que, devido a um corte irracional, não seria previsível estarem relacionadas. Deleuze afirma que a ‘essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem o pensamento como objectivo mais elevado, nada mais do que o pensamento e o seu funcionamento’ e analisa diversos filmes de Stanley Kubrick e de Alfred Hitchcock para exemplificar esta ideia.”<sup>20</sup>*

Em conclusão, nos anos 80 Deleuze produziu os seus trabalhos mais importantes sobre a estética cinematográfica, nos seus textos sobre a imagem-movimento e a imagem-tempo. O

---

<sup>18</sup> Susana Viegas, *Film & Philosophy*, p.4

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.11

cinema que surgiu nos finais do século XIX e que inicialmente apenas foi considerado como uma maquinaria de reprodução do real tornou-se a partir da segunda década do século XX, com Griffith (que lançou as bases da montagem empírica que serviu de base ao aparecimento do cinema clássico de acção norte-americano), Eisenstein (em que o som e a imagem vão compor um todo voltado para a finalidade da divulgação da acção revolucionária da tomada do poder pela classe operária), Abel Gance e Fritz Lang (que gravitam em volta das questões da iluminação) numa grande máquina ficcional.

Ora, para o filósofo francês, estes avanços ligados aos vários momentos e processos da montagem conduziu aquilo a que ele chama o período da imagem-movimento. Dos escombros da Segunda Guerra Mundial surgiu a imagem-tempo, em que a montagem deixou de ter a centralidade no processo para dar lugar a novas concepções: a profundidade de campo de Orson Welles, o plano-sequência do neo-realismo, os enquadramentos obsessivos de Antonioni, o zoom cortante de Visconti, ou a montagem desarticulada de Godard.

## 2. REALIDADE E CINEMA

### 2.1 A RENOVAÇÃO DO OLHAR

#### 2.1.1 O PANORAMA ITALIANO ANTES DA GUERRA

O cinema italiano do período fascista conta com dois nomes de destaque antes da construção do Cinecittà em 1937 - Blasetti e Mario Camerini. O primeiro abordou todos os géneros cinematográficos tendo como obra final deste período um filme que se transformou,

segundo Georges Sadoul, num "êxito de riso" nos cinemas franceses, "La Corona di Fierro" (1941). Quanto a Mario Camerini, dedicou-se à comédia ligeira representando a pequena burguesia e dirige a sua obra-prima em 1934, "Il Cappello a Tre Punti". Apesar destes dois êxitos, não é possível falar de uma escola italiana como a que viria a surgir em 1945.

À construção do Cinecittà juntou-se o apoio do regime e dos monopólios financeiros italianos, fazendo com que a produção passasse de sete para oitenta e quatro filmes. Ainda assim, os resultados foram medíocres. Só com o início da guerra surgiu a ilusão do cinema italiano poder conquistar os ecrãs europeus, por esta altura a produção anual já andava perto da casa das dezenas, mas eram sobretudo filmes de propaganda ao regime ou cópias do método americano enraizadas no universo dos "telefones brancos".

A maioria dos protagonistas da nova escola italiana viviam, por esta altura, afastados dos estúdios e concentravam-se tanto no Centro Sperimentale como nos Grupos Universitários Fascistas onde podiam ver os filmes soviéticos e franceses que estavam proibidos. Com o enfraquecimento do regime a par do início da guerra, começam a surgir realizadores que recusam explorar os dramas comerciais e os filmes de propaganda. Alguns como Luigi Chiarini optam pela adaptação de obras literárias antigas para realizar filmes inteligentes que se distanciam do presente do país, enquanto outros, como Francesco de Robertis, optam por uma vertente mais documental.

Paralelamente a estas duas tendências, surge um movimento que é denominado pelo crítico Umberto Barbaro como *Neorealismo*, cujas bases teóricas tinham sido elaboradas por colaboradores antifascistas da revista "Cinema". Um destes críticos, Giuseppe de Santis, defendia a criação de um cinema italiano realista, fiel à Itália devastada pela guerra, ao povo, um cinema sem artifícios. De Santis viria a trabalhar com Luchino Visconti em "Osessione", um filme de transição que marca o fim da artificialidade, das imagens bonitas e pessoas bem vestidas, colocando no ecrã a realidade italiana a cru, mostrando pessoas comuns, multidões, os dramas, a vida do dia-a-dia e, sobretudo, o espaço que as envolve.

É este "novo espaço" que pretendo abordar neste trabalho, um espaço que deixa de ser manipulado em função da narrativa para fazer ele próprio a narrativa acontecer. Um espaço que se liberta dos excessos da montagem e dos enquadramentos fechados, acreditando no poder da imagem "pura". Um novo espaço que implica uma completa renovação do olhar no cinema.

### 2.1.2 O CINEMA NEOREALISTA

O termo neorealista pode ser aplicado ao conjunto de filmes de um grupo de cineastas que, a partir do final da segunda grande guerra, teve a liberdade de por em prática uma maneira de fazer cinema que já vinha a ser idealizada desde o período fascista, que defendia o abandono do peso excessivo dos estúdios, da sobrevalorização da dramatização e do caligrafismo. Estes cineastas, apesar de diferirem em certos aspectos, tinham um conjunto de objectivos em comum, sendo que o principal era levar a realidade do seu país para o cinema.

Este novo olhar, que já tinha começado a surgir por volta dos anos 30 através de críticos ao cinema vigente e alguns realizadores que imprimiram nos seus filmes novos conceitos, como Orson Welles, ganha uma força tremenda com o findar da guerra e as respectivas consequências desta. O mundo parece despertar e surge uma consciência que até então estava subjugada ao poder do regime totalitário. Itália, que já na altura da ditadura não era tão próspera como o regime fazia crer, vê-se numa situação miserável de profundo abalo social. É esta consciência política e social que servirá de corpo aos filmes neorealistas e serão estes que estarão (em parte) na origem de uma vaga que será responsável pelo nascimento do "cinema novo", um cinema que visa fazer uma declaração sobre o estado do mundo assumindo um compromisso com a verdade.

Desta forma, este grupo de realizadores sentiu a necessidade de vir filmar para a rua, de alinhar a câmara com o real e abandonar o cinema do espectáculo. Privilegia-se, assim, o filme a preto e branco onde circulam, sobretudo, actores não profissionais que interagem com o seu próprio meio. Este meio é o do espaço fílmico mas, muitas vezes, o próprio espaço de existência extra filme (ex: A aldeia siciliana onde é filmado "A Terra Treme" de Luchino Visconti).

Surge, também, uma nova concepção narrativa onde o herói não caminha mais por uma linha definida até resolver a história, muitas vezes a mesma fica em aberto ou, em outros casos, um filme pode dividir-se em micro narrativas isoladas como é exemplo "Paisà" de Roberto Rossellini. Ainda sobre a tipologia da narrativa, até então dominada pela estrutura de três actos e acções fortemente subjugadas à causalidade dos eventos, assistimos à perda de um rumo concreto por parte das personagens que são absorvidas pelo condicionalismo da vida do dia-a-dia e pelos problemas do meio em que se inserem.

Para além destas características, um dos aspectos mais importantes, na minha opinião, é o facto da construção da acção se fazer num quadro mais aberto no que toca ao processo de tomada da imagem, ou seja, é como se esta fosse uma impressão da realidade. Para ir ao encontro desta impressão mais realista foi preciso repensar a própria escala de planos, no sentido de tentar obter através do olho mecânico a percepção psicológica do olhar.

O cinema neorealista rompeu, deste modo, com a imagem-acção e propôs um novo tipo de imagem, aquela que Deleuze, como vimos, designa por imagem-tempo, uma vez que manteve uma estreita ligação com o tempo no seu sentido cronológico. O novo modelo narrativo, que teve Cesare Zavattini como principal precursor, é um dos espelhos da imagem-tempo, uma vez que se apoiava em acções desenvolvidas de forma oscilante, sem um sentido à partida e sem intenção de ligar os eventos através da causalidade dos mesmos. Estas ligações eram deliberadamente fracas pelo simples facto de que o cinema já não pretendia representar uma realidade visível mas, sim, uma por decifrar. Uma realidade que se apresentava ao espectador num espectro contínuo proporcionado pela longa duração dos planos.

Zavattini definiu o neorealismo como uma arte de encontros fragmentares, efémeros, interrompidos e falhados. Um exemplo recorrente da maneira como o argumentista italiano era excepcional a trabalhar o tempo é o filme que desenvolveu com Vittorio de Sica, "Umberto D" (1952), sobretudo a cena da empregada na cozinha. A rapariga, através de actividades simples e rotineiras, trabalhadas segundo a velocidade real do tempo, cria uma situação óptica pura perante a qual não tem resposta, como é recorrente nas personagens do neorealismo. A inaptidão para superar as adversidades. O trabalho do argumentista italiano, neste filme, passa por criar uma cadeia de eventos que não estão organizados segundo um sentido dramático mas, sim, segundo eventos menores pouco simbólicos que conferem ao filme um carácter de simples realidade diária.

O que define o neorealismo são estas situações puramente óptico-sonoras da imagem-tempo que faz com que as personagens caiam num certo tipo de letargia. Elas movimentam-se mas não agem, não existe forma de superar as barreiras impostas pelo condicionalismo das suas vidas, resta-lhes ouvir e observar. Esta incapacidade motora proporciona o desenvolvimento destes "novos" sentidos.

Em relação ao plano sequência, é este que permite que os signos ópticos e sonoros criem a sensação de tempo no espectador, desfazendo a antiga lógica sensório-motora dada pela

montagem. O corte entre dois planos pressupõe um antes e um depois. Esta relação passado> presente é o esqueleto da narrativa clássica, em que o tempo é marcado pela acção no sentido de algo concreto. Acção esta, dominada pelo personagem que a executa. No neorealismo não existe esta meta narrativa e muito menos a personagem que controla a situação.

As imagens deixam de se ligar directamente umas às outras como acontecia com a imagem-movimento. Por sua vez, cada imagem emerge de outra imagem, abrindo-se para a sua própria infinidade. Desta forma cessa a relação de causalidade e cria-se "uma construção no vácuo". J. Dudley Andrew fala desta temporalidade como não sendo apenas uma:

*"...cronologia na qual deslizamos como em perpétuo presente, mas também um tempo complexo, estratificado, no qual nos movemos em vários planos ao mesmo tempo, presente, passado(s), futuro(s) - Não apenas porque nele fazemos funcionar a nossa memória e as nossas expectativas, mas também porque, quando insiste na duração dos acontecimentos, o cinema quase que nos consegue fazer perceber o tempo."<sup>21</sup>*

Em suma, o neorealismo vem colocar o cinema num novo patamar, o filme como entretenimento deixa de fazer sentido numa sociedade profundamente abalada pela guerra. Não existem respostas nem o cinema neorealista as tenta dar, se as encontrarmos será na nossa confrontação com as imagens. A narrativa já está escrita a priori no rosto das pessoas, nas casas, no que já não existe. É como se a história acabasse no ponto em que a começamos a ver, no ponto em que as personagens gastaram a última das suas forças. E nós... ficamos numa longa espera.

Esta estética, que sofreu igualmente no seu início influências anteriores do realismo poético francês, especialmente por Jean Renoir, teve o seu período de apogeu no final da segunda grande guerra, com o filme de Roberto Rossellini "Roma, Cidade Aberta" (1944/45), que inicia uma trilogia da qual fazem parte "Paisà" (1946) e "Alemanha, Ano Zero" (1947), prolongando-se até 1948 como outras duas obras importantes desse mesmo ano - "A Terra Treme" de Luchino Visconti e "Ladrões de Bicicletas" de Vittorio e Sica.

A influência do neorealismo continuou ao longo dos anos 50 e teve uma importância decisiva na renovação de outras estéticas europeias a partir dos anos 60, tal como a nouvelle vague francesa ou, mesmo, o próprio cinema novo português. Com a eclosão do movimento cineclubista dessa época podemos dizer que ela constituiu a estética dominante das décadas

---

<sup>21</sup> Aumont, *A Imagem*, p.175

seguintes, produzindo uma revolução na história e elevando o cinema europeu ao nível da vanguarda estética nesse período.

## 2.2 O REALISMO NO CINEMA

Até ao final da segunda grande guerra, os teóricos que defendiam uma tradição formativa no cinema não encontraram grande oposição, uma vez que o cinema na sua relação com a realidade supunha, na maioria dos argumentos, o uso da imagem segundo critérios de manipulação subjugados a uma intenção artística com base na transformação da imagem. Apenas no documentário é possível encontrar defensores das propriedades fotográficas do cinema antes de André Bazin desafiar a tradição formativa e Kracauer publicar "Theory of Film".

O crítico francês rompe com a tradição dominante até ao final da II Guerra Mundial que defendia uma concepção cinematográfica formativa, contrapondo-lhe uma teoria realista do cinema, que teve como base de inspiração os filmes do neorealismo italiano, que foram realizados, principalmente, nos anos 40 e 50 por Rossellini, Vittorio de Sica e Fellini.

Tratava-se, para ele, de defender uma teoria que se baseava na crença e no poder das imagens que eram mecanicamente registadas e que exprimiam a maior proximidade possível entre a arte e a realidade, combatendo os artifícios do controlo artístico que era feito pelos realizadores até essa altura sobre as imagens, dando-lhes uma visão subjectiva e distorcida pelos truques da montagem e da realização.

No caso de Kracauer, a sua concepção de um cinema realista e materialista surgiu a partir de uma obra anterior, sobre a teoria da memória, que no mundo das modernas formas de tecnologia, dá o exemplo comparativo de se assemelhar à fotografia. Esta é capaz de capturar um momento fixo do mundo físico, que só não comporta o grau de emoção que existe a ele associado na memória. Mas a fotografia possui a propriedade de recordar o tempo de um modo linear, criando uma espécie de permanência, sem no entanto poder capturar a essência de uma pessoa. Por isso ele considera que a fotografia tem um maior potencial para a memória histórica do que para a memória pessoal. Pode dar-nos por exemplo, no âmbito da memória colectiva, o aparecimento e o desenvolvimento de uma cidade ou as alterações de uma paisagem no tempo.

A fotografia é, deste modo, a matéria-prima de um filme, considerando que as propriedades básicas do cinema são inteiramente fotográficas, uma vez que a base do cinema está sempre ligada ao mundo visível e natural, que o cinema regista, a cores ou a preto e branco em duas dimensões. Para o cineasta o mundo visto de uma concepção realista só pode estar ligado a um sistema de visão dirigida ao conteúdo, que só se pode assemelhar a um mundo que existe como fotografado.

*“Em suma, o assunto do cinema é o mundo fotografável, a realidade que parece dar-se naturalmente ao fotógrafo. Além de tornar possível o registo fotográfico do mundo e do seu movimento, o modo cinematográfico pode posteriormente transformar o mundo através da sua técnica complementar.”<sup>22</sup>*

O "modo cinematográfico", acima mencionado, refere-se às técnicas que o cinema utiliza: a montagem, o primeiro plano, as distorções da lente, os efeitos ópticos e especiais, etc. Mas o que prevalece na sua concepção de cinema em Kracauer é que os aspectos técnicos devem estar sempre determinados pelo conteúdo, o que é claramente a submissão do formal ao conteúdo material e esta é a base da sua concepção materialista e realista.

*“O cineasta, assim, tem dois objectos em mente: a realidade e o registo cinematográfico da realidade. Tem dois objectivos: o registo da realidade através das propriedades básicas do seu instrumento e a revelação dessa realidade através do uso judicioso de todas as propriedades disponíveis ao veículo, incluindo as mais extravagantes.”<sup>23</sup>*

30

Não encontramos em Bazin uma actividade sistemática e global de pensar o cinema como uma totalidade. O seu método de trabalho passava por assistir a um filme de cada vez, com toda a atenção possível, apreciando os seus valores especiais e anotando as suas dificuldades ou contradições, ou seja, era um processo fragmentário, mas que lhe permitia descobrir o "tipo" de filme que pretendia ser, atribuindo-lhe um género próprio e procurando chegar às "leis" desse género, através de exemplos extraídos do próprio filme.

Também em Kracauer assistimos a um trabalho interessante que está relacionado com as formas de composição, ou seja, a classificação dos tipos de filme: desde o filme de factos ao filme experimental, que são claramente opostos entre si, sendo o teórico alemão claramente contra o experimental, aceitando apenas uma espécie de género intermediário entre os dois que diria respeito aos filmes que incidem sobre arte, arquitectura e escultura. Contudo, Kracauer não aprecia, por exemplo, os cinejornais, que são documentários de actualidade.

---

<sup>22</sup> J. Dudley Andrew, *Major Film Theories*, p.96

<sup>23</sup> J. Dudley Andrew, *Major Film Theories*, pp.97-98

Esta questão remete-nos para o problema do cinema documental, uma vez que é a minha proposta em relação à parte prática deste projecto, e que irei mais tarde tentar analisar depois de resolvida a questão entre a realidade psicológica e a concepção elaborada pelo cinema realista.

Voltando a André Bazin, o seu método analítico faz da leitura da sua obra algo muito interessante, mas também tem como resultado tornar extremamente difícil a elaboração de uma síntese sobre o conjunto dela. Para o compreender, é necessário comparar as suas ideias dispersas, mas articuladas entre si, através de algumas "categorias controladas", que é o processo seguido na obra de J. Dudley Andrew, "As Principais Teorias do Cinema - Uma Introdução". No seu capítulo sobre a obra de Bazin, estas categorias são o assunto, o modo, a forma e o objecto.

Para André Bazin o cinema é, em primeiro lugar, a arte do real ou, pelas suas palavras, *"o cinema atinge a sua plenitude, sendo a arte do real (...) não é o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema"*.<sup>24</sup> Trata-se, assim, de um cinema realista que regista a espacialidade dos objectos e os contornos do espaço por eles ocupado.

A esta primeira tese, junta-se uma segunda que afirma que a nossa experiência do cinema parte não só de uma noção física de realidade, mas sim de uma noção psicológica da mesma. O cinema regista, em primeiro lugar, o espaço dos objectos e entre os objectos e, em segundo lugar, fá-lo de modo automático, ou seja, de um modo não humano.

Para Bazin, a realidade bruta está no centro do apelo do cinema, embora não sendo a matéria-prima da própria realidade, mas o seu desenho deixado pela realidade na película dos filmes. Estes desenhos da realidade têm as seguintes propriedades: estão geneticamente ligados à realidade que espelham e já são compreensíveis por si só. Desta forma, o cinema coloca-se ao lado do mundo, parecendo realmente o próprio mundo e a arte cinematográfica será aquilo que os próprios realizadores fizerem com estes desenhos da realidade.

No entanto deve haver uma articulação causal entre a forma, que diz respeito ao estilo e o modo, que diz respeito ao género. O estilo relaciona-se com a significação e o género com o significado. O realismo exige um mínimo de significação do estilo e opõe-se à abstracção, ou

---

<sup>24</sup> Bazin, *What Is Cinema? I*, p.112

seja, à simbolização e à convenção. Por isso, Bazin, acha que os filmes que têm pretensão de ser realistas não podem usar estilos simbólicos, se não correm o risco de ser fraudulentos:

*"Os eventos não são necessariamente signos de alguma coisa, uma verdade sobre a qual devemos ser convencidos, todos têm o seu próprio peso, a sua singularidade completa, aquela ambiguidade que caracteriza qualquer facto".<sup>25</sup>*

Esta concepção difere, deste modo, da do cinema tradicional por duas razões: em primeiro lugar, porque concebe o cinema com um novo sentido, que é confiável para os nossos sentidos naturais, dando-nos assim conhecimento de uma realidade empírica que de outro modo não estaria disponível; em segundo lugar, é a sua crença no facto da linguagem cinematográfica ser mais do que uma simples possibilidade para ser usada como abstracção, incluindo todas as possibilidades da imagem sem adornos e da cena não montada artificialmente.

Assim, quando o cineasta pretende fazer um filme significativo deve confrontar a realidade crua do seu material com a própria capacidade de abstracção, sendo o estilo e a forma do filme o resultado dessa confrontação. Esta dá-se ao nível da plasticidade da imagem (do realismo da mesma) e na montagem (ordenamento das imagens).

A teoria clássica pressupunha que na montagem existia a capacidade de interpretar os eventos da mesma maneira que a estilização faz em relação aos objectos. Todos os teóricos, de Griffith e Eisenstein até André Malraux, consideravam que sem a montagem o cinema não poderia ser considerado arte. Bazin, por sua vez, e em relação ao neorealismo, entende que é a altura de "redescobrirmos o valor da representação pura do cinema".<sup>26</sup>

O teórico francês considera, na história do cinema, duas ordens diferentes de montagem: a do cinema mudo, onde as imagens se reuniam de acordo com alguns princípios abstractos do argumento, do desenrolar da acção dramática, ou da forma; e um segundo tipo, dominante a partir do cinema sonoro, em que predomina uma montagem psicológica, em que o evento é partido em vários fragmentos, segundo as mudanças de atenção que experimentamos como se estivéssemos fisicamente presentes no momento da acção.

Em contraposição a esta tendência dominante na história do cinema, e como já foi referido anteriormente, surge uma técnica que pode ser caracterizada pela profundidade de campo que permite que uma acção se desenvolva durante um longo período de tempo em

---

<sup>25</sup> Bazin, *What Is Cinema? II*, p.52

<sup>26</sup> Bazin, *What Is Cinema? I*, p.74

diversos planos espaciais. Com este foco perfeitamente nítido desde as lentes da câmara ao infinito, o realizador pode construir interacções dramáticas dentro do mesmo enquadramento sem ter de recorrer a vários cortes e escalas de plano.

São três as razões que André Bazin dá para explicar a sua preferência pela filmagem de profundidade de campo: primeiro, porque é, inerentemente, mais realista; segundo, porque alguns eventos necessitam de ser tratados desta maneira mais realista; e, finalmente, porque confronta o nosso modo psicológico normal de processar eventos, fazendo-os chocar com uma realidade que muitas vezes não conseguimos reconhecer.

Ao contrário da perspectiva unidimensional da montagem tradicional que entende que um evento está subjugado a uma acção concreta, a montagem realista abre uma realidade psicológica mais profunda, dando ao espectador a liberdade de escolher a sua própria interpretação de um objecto ou de um evento. Posso dizer que é um método de organizar os eventos de um filme com vista à revelação para o espectador. Esta pode ou não acontecer.

Para Bazin, o filme "Citizen Kane" é o exemplo perfeito desta montagem realista que se baseia na profundidade de campo, permitindo criar um realismo triplo: em primeiro lugar, um realismo ontológico, dando aos objectos uma densidade e independência concretas; em segundo, um realismo dramático, ao recusar separar o actor do cenário; e, por último, a criação do tal realismo psicológico que coloca "o espectador nas verdadeiras condições da percepção nas quais nada é jamais determinado a priori".<sup>27</sup>

Retirando um exemplo do filme acima mencionado, mais concretamente a tentativa de suicídio de Susan:

*“Kane entra no plano através de uma porta localizada num pequeno ponto afastado, Susan permanece no meio do plano (...) e, em primeiro plano, surge o copo. Neste caso, num só plano podemos distinguir três dimensões espaço-temporais distintas mas que compõem uma narrativa conjunta na qual a directriz espacial espelha o encadeamento temporal”.*<sup>28</sup>

Em relação ao plano geral, e contrapondo a teoria realista, Eisenstein declarava que o uso deste demonstrava falta de inteligência artística e pouca capacidade de significação. Bazin concorda com a questão da significação mas afirma que esta é uma propriedade da mente e não da natureza. Desta forma, o cinema comunica com o espectador através da multiplicidade de

---

<sup>27</sup> J. Dudley Andrew, *Major Film Theories*, p.133

<sup>28</sup> Susana Viegas, *Cinema e Filosofia - Compêndio*, p.193

sentidos que encontramos numa imagem. Cabe ao realizador criar a linguagem que servirá de veículo para a revelação.

A montagem nos filmes clássicos de hollywood visava criar uma interpretação da acção, reduzindo o papel do espectador a um ser que observa e reconhece um conjunto de signos, dispostos segundo a maneira como observa um determinado evento, recorrendo a vários pontos de observação. Esta montagem, organizada de acordo com a lógica da narrativa, era apreendida como ocorrendo no espaço real.

*"Os montadores aprenderam a cortar uma cena em seus componentes narrativos e, em consequência, a seguir a linha da curiosidade da plateia. O filme, assim, espelha os processos perceptivos do espectador em tal grau que este raramente percebe que o tempo e o espaço estão sendo fragmentados, pois está preocupado com as relações entre os eventos, não com o valor intrínseco dos próprios eventos."*<sup>29</sup>

Desta forma, a subtracção da realidade pela imagem decupada, retira toda a ambiguidade proveniente da realidade ontológica, conferindo-lhe apenas um sentido que é determinado pelas leis da acção narrativa. Esta estruturação narrativa acaba por ser a antítese da tese realista de André Bazin que acreditava que o objecto enquanto elemento que habita na realidade transcende os nossos desígnios em relação a ele.

34

Apesar da montagem psicológica simular a nossa maneira de organizar os objectos quando entramos em confronto com eles, ela acaba por suprimir a nossa liberdade em relação à matéria do filme, obrigando a seguir o dogma narrativo.

*"Há então uma realidade psicológica mais profunda, que deve ser preservada pelo cinema realista: a liberdade de o espectador escolher a sua própria interpretação do objecto ou evento"*.<sup>30</sup>

É através desta liberdade de olhar que o cinema pode entrar em ligação com a possibilidade de estabelecer uma relação apropriada e verdadeira com o mundo que o envolve, predominando sempre o conteúdo (a imagem extraída do mundo) em relação à forma (artifícios técnicos). Assim, o cinema tem uma relação muito próxima com alguns aspectos da natureza quando é entendida como algo que nos pode dar alguns aspectos desse mundo, como por exemplo, o não encenado artificialmente, o ocasional e fortuito, o indeterminado, a infinitude, a vida com toda a sua fluência natural, entre outros aspectos.

---

<sup>29</sup> J. Dudley Andrew, *Major Film Theories*, p.131

<sup>30</sup> J. Dudley Andrew, *Major Film Theories*, p.133

Estes são aspectos que são negados ao homem, quer pela ciência, quer pelas ideologias e que só o cinema nos pode dar. Assim, por exemplo, as boas escolas cinematográficas, como a do neorealismo italiano, conduzem a uma “história encontrada”, ou seja, aquele que é um resultado espontâneo da vida que brota no dia-a-dia e que é o verdadeiro “filme cinematográfico”.<sup>31</sup>

Os “filmes de factos”, referidos anteriormente, são constituídos pelos cinejornais ou actualidades, os filmes relativos à arte e o documentário. Este possui um alcance limitado, pois apesar de serem verdadeiros para com o meio apenas possuem um alcance limitado, como refere Manuela Penafria:

*“Embora Kracauer reconheça no documentário o potencial necessário para seguir a via realista por si proposta acusa-o de possuir uma demasiada facilidade em se afastar dessa mesma via. O autor discute filmes que assumem a designação de documentário, procurando neles o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a realidade.”<sup>32</sup>*

Segundo o teórico alemão só os documentários em que existe o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a “realidade do material” é que se pode encontrar o filme que Kracauer considera inteiramente positivo, ou seja, o “filme cinematográfico”. Podemos concluir com Manuela Penafria, quando compara a concepção ético-realista de carácter deontológico de Bazin (em “Que É O Cinema?”) com a do pensador alemão:

*“Podemos também aqui considerar essa hipótese para o pensamento de Kracauer já que o mesmo se dirige ao realizador sendo bastante incisivo e mesmo contundente no modo como o mesmo deve actuar. Assim avançamos com a hipótese de em Kracauer a proposta realista ser ético-realista, mas ao contrário de Bazin, aqui assenta-se numa ética normativa de cariz teleológico. Ou seja, tendo em conta que as éticas teleológicas são consequencialistas (determinada acção implica uma determinada consequência) e tendo em conta que Kracauer defende que um realizador deve actuar no sentido de atingir um bem supremo que será o entendimento entre os povos não se afigura de todo inoportuna esta nossa leitura do seu pensamento. Ainda assim, esta associação é aqui colocada podendo e devendo ser objecto de reflexão em outro momento de investigação.”<sup>33</sup>*

Em suma, o que está em jogo é o poder da fotografia e a sua propriedade ontológica em relação à realidade. Apesar da impossibilidade da imagem fixa reproduzida pelo artifício mecânico ser uma cópia do real, esta, devido à sua génese, inscreve-se como um fenómeno da natureza e, conseqüentemente, a cópia mais fiel que podemos obter do mundo. Deste modo o cinema pode tornar-se a arte do real se operar através de uma imagem contínua, cuja experiência temporal

<sup>31</sup> Penafria, *O Documentário segundo Kracauer*, p.175

<sup>32</sup> Penafria, *O Documentário segundo Kracauer*, p.178

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp.184-185

está contida num sentido cronológico e não numa construção mental de duração. É aqui que a revelação pode ocorrer e é aqui que o espectador pode confrontar-se com o filme.

### 2.3 O PARADIGMA NO CINEMA NOVO PORTUGUÊS

A erupção do cinema novo português é normalmente situada no início dos anos 60 e está ligada às influências do movimento cineclubista em Portugal que, desde meados dos anos 40 bebeu do neo-realismo italiano bem como, mais tarde, da “nouvelle vague” francesa. Outro dado importante foi, ainda, o papel desempenhado pela cooperativa apoiada pela fundação Gulbenkian, denominada Centro Português de Cinema, única escola de formação inicial para os novos cineastas em Portugal.

No entanto, Leonor Areal vem na sua história do cinema português chamar a atenção para certos filmes e realizadores anteriores, sobretudo na década de 50, ligados ou influenciados pelo movimento neo-realista literário português, que também assumiram um papel importante na formação da vanguarda intelectual portuguesa e que permitiram fugir ao que chama “escapismo” que estava patente nos filmes do Estado Novo, optando por uma visão da sociedade que denomina por “realismo”.

Nesta obra, considera particularmente importante, uma primeira vaga, nos anos 50, onde inclui os trabalhos de Manuel Guimarães “Saltimbancos” (1951) – baseado num conto neorealista de Leão Penedo - e “Nazaré” (1952). Também “Vidas Sem Rumo”, com a participação do escritor neorealista Alves Redol e, ainda, no filme baseado no romance de Fernando Namora dos anos 50, “O Trigo e o Joio” (1964-1965):

*“Nos anos 50, Guimarães foi o único realizador que fez resistência ideológica ao regime. Não há outro caso de independência, nem outro autor tão sacrificado pela Censura. E se esta luta o define como oposicionista ao regime, e se a colaboração com escritores neo-realistas também o parece demonstrar – será essencialmente pelo tratamento temático dos filmes que podemos seguramente atribuir-lhe o epíteto de neo-realista. Todos os seus filmes se centram em personagens marginais à sociedade e configuram sempre um herói colectivo em detrimento do protagonista melodramático que era convencional.”<sup>34</sup>*

Tiago Baptista, que publicou recentemente também uma história do cinema português, com um enfoque muito pessoal no que denomina o “imaginário social” português, mas que

---

<sup>34</sup> Leonor Areal, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*, p. 293

segue uma perspectiva tradicional no enfoque temporal dos filmes, acaba por fazer uma análise crítica diferente em relação ao filme “Saltimbancos”:

*“Olhado como uma promessa de renovação do cinema português, Manuel Guimarães viu a sua primeira longa-metragem de ficção, “Saltimbancos”, ser recebida com a maior expectativa, tanto mais que no filme tinham participado alguns dos principais nomes do neo-realismo literário português (Leão Penedo foi autor do argumento e do romance original que ele adaptava; Rogério de Freitas foi director de produção). “Saltimbancos” tomou como principal modelo cinematográfico o neo-realismo italiano, que tantas raízes ideológicas e estéticas partilhava com o movimento literário português de onde partira o argumento do filme, a história de uma pequena companhia de circo que sobrevive no limite da miséria.”<sup>35</sup>*

Porém, mais à frente considera:

*“Apesar dos elementos que o ligam ao cinema neo-realista italiano (a atenção a indivíduos marginalizados pela sociedade; a rodagem em exteriores), “Saltimbancos” não apresenta qualquer mensagem de resistência ou de denúncia da injustiça social que determina de maneira tão completa a vida de todas as personagens. Muito pelo contrário o filme revela-se profundamente conformista no modo como castiga o desejo da protagonista feminina de se libertar do circo: a sua fuga custará a vida da mãe quando esta decide tomar o lugar da filha num arriscado número de trapézio.”<sup>36</sup>*

37

Na mesma linha de Tiago Baptista, mas já em 1989, no seu dicionário do cinema português, o crítico Jorge Leitão Ramos tinha escrito, a propósito do filme “O Trigo e o Joio”:

*“O neo-realismo não existiu no cinema português, mas teve um praticante pouco afortunado, Manuel Guimarães. “O Trigo e o Joio” é a sua derradeira incursão nesse terreno, tardia e desajeitada, tolhida nas suas boas intenções por evidentes problemas de articulação narrativa, de credibilidade dos actores, de mão para erguer ficcionalmente o Alentejo atormentado. Ficam alguns planos da paisagem, um ou outro apontamento, escassa herança.”<sup>37</sup>*

Julgo, porém, ser mais aceitável a explicação de Leonor Areal, em relação ao cinema de Manuel Guimarães:

*“A obra de Manuel Guimarães afirma-se perante dificuldades concretas – a penúria financeira e os cortes da censura – num contexto onde está fora de possibilidade a expressão autêntica de uma visão antagonista da sociedade. Porém, enquanto acto de resistência ideológica, está sempre cautelosamente omissos dos seus filmes qualquer relação com a oposição política (clandestina) ao regime ditatorial. E como a combatividade não podia ser declarada, logo, não podia existir, onde não é possível combater, resta a resistência, que é o que temos – um neo-realismo de resistência.”<sup>38</sup>*

<sup>35</sup> Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, p. 60

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 60-61

<sup>37</sup> Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, p. 389

<sup>38</sup> Leonor Areal, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*, p. 293

Depois de se apoiar em Bénard da Costa (que, em 1997, num ciclo dedicado a Manuel Guimarães afirmou que se devia rever a obra do cineasta sem as paixões e polémicas que desencadeou nos anos 50 e 60) a autora refere:

*“Julgo que a desvalorização de Guimarães enquanto autor deriva de um certo pris dos críticos adeptos da geração de 60 contra o cinema classicista e melodramático, por influência dos movimentos vanguardistas do neo-realismo italiano e da nouvelle vague. Esta geração, situada numa transição de paradigmas, entra em contradição quando toma como modelo estético o neo-realismo italiano, mas, por outro lado, rejeita a marcação ideológica do neo-realismo literário a que pertencia Manuel Guimarães, e em que se inspiram ainda grande parte dos cineastas no novo cinema.”*<sup>39</sup>

Assim, para Leonor Areal, é a segunda vaga do novo cinema que é normalmente apontada pela maioria dos outros autores como sendo a primeira vaga do cinema novo português, nos inícios dos anos 60, e que tem início com os filmes “Dom Roberto” (1962), “Verdes Anos” (1963), “Belarmino” (1964), “Domingo à Tarde” (1965), entre outros.

Contudo, a própria autora considera, mais à frente, que embora o movimento neorealista literário português, contra a estética presencista dos anos 20 e 30 tenha começado com a geração de Manuel Guimarães isso não pode por si só justificar o aparecimento do neorealismo português no cinema:

*“O movimento neo-realista foi iniciado pela geração artística e ideológica a que pertencia Manuel Guimarães e as suas aspirações reflectem-se directamente no cinema que este fez. Mas não será a afinidade estética de Manuel Guimarães com este grupo que nos permitirá definir o seu neo-realismo cinematográfico – nem a posição moral e ideológica, nem a ligação à fonte literária, nem sequer a participação dos seus autores directamente como argumentistas ou dialoguistas.”*<sup>40</sup>

Por outro lado:

*“Quando, nos anos 60, Ernesto de Sousa, António de Macedo e Fernando Lopes adaptarem obras de neo-realistas, já o farão com outra inclinação estética. Não será portanto pela transposição da literatura para o cinema que se pode definir quais sejam os filmes neo-realistas. Aliás, a sua influência directa fez-se sentir no cinema até aos anos 80, pela adaptação de obras literárias a argumentos cinematográficos.”*<sup>41</sup>

Toda esta polémica interpretativa dá para perceber pelo menos duas linhas de pensamento que são fundamentais para a génese do cinema novo português: a influência do cinema neo-realista italiano que aqui chegava principalmente pelos cineclubes e a influência de

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 346

<sup>40</sup> Ibid., p. 346

<sup>41</sup> Ibid., p. 346

Bazin e da *nouvelle vague* relativamente à rejeição do cinema melodramático de Hollywood, bem como, a aspiração a um cinema com base no filme de autor, o que implicava uma profunda renovação estética e artística em relação ao cinema que predominava em Portugal

Ernesto de Sousa, Paulo Rocha e Fernando Lopes estão nesta vaga do princípio dos anos 60, como refere Leonor Areal:

*“Quando em 1962 Ernesto de Sousa estreia Dom Roberto, o filme é saudado pelos críticos como o primeiro sinal de renovação no cinema por que todos ansiavam. Alguns historiadores atribuem a este filme um papel inaugural no Novo Cinema, enquanto outros dirão, mais tarde, que não foi esse o arranque do verdadeiro cinema novo, mas sim Os Verdes Anos (1963) de Paulo Rocha. Também Ernesto de Sousa, em entrevista à época da saída do filme, não desdenha do epíteto de neo-realista, tendência de que parte na adaptação do argumento de Leão Penedo. Mas, ao mesmo tempo assinala a revolução formal que ensaiou com esse filme – querendo fazer dele um acto de vanguarda: “desfazer certos efeitos clássicos da montagem e fascínio sobre o público, substituindo-os pela impressão física do «tempo».”<sup>42</sup>*

O crítico Jorge Leitão Ramos escreve a respeito deste filme:

*“Na sua fragilidade, no seu isolacionismo, nas suas condições de produção, nas vagas heranças de que se reclama, na ruptura que pratica em relação ao estado das coisas no cinema português desse início dos anos 60, por tudo isso não se pode negar a Dom Roberto o carácter de augure do que viria a seguir, de João Baptista do Cinema Novo, que iria irromper com as dimensões de movimento cultural de uma geração.”<sup>43</sup>*

Onde existe maior unanimidade é em relação ao filme “Verdes Anos” de Paulo Rocha:

*“Visto hoje, Os Verdes Anos têm o grande mérito de ser um documento precioso sobre a Lisboa do princípio dos anos 60, o seu provincianismo, o desespero e a sufocação de uma geração jovem” (42), escreve Jorge Leitão Ramos. Para Leonor Areal, “Os Verdes Anos estrear-se-á (...) depois trazendo uma narrativa mais fluida e uma mise-en-scène tornada lugar de subjectividade. Mas a sua contundência política será mínima, ou melhor, passará despercebida, porque o que nele se salienta é uma nova forma de perceber.”<sup>44</sup>*

Há ainda um outro filme desta vaga inicial dos anos 60 que Jorge Leitão Ramos destaca – “Belarmino” (1964), de Fernando Lopes:

*“No início dos anos 60, quando o movimento do Cinema Novo português tomava forma e iniciativa, muitas eram as vidas delineadas pela geração de cineastas em ascensão. Apenas um ousou não fazer ficção e abordar o cinema directo: Fernando Lopes com Belarmino. E (...) pode afirmar-se sem receio de desmentido que*

<sup>42</sup> Ibid., p. 368 (a citação de Ernesto de Sousa é de uma entrevista à revista *Estúdio*, de 5 de Julho de 1962)

<sup>43</sup> Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, p. 128

<sup>44</sup> Leonor Areal, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*, p. 369

*Belarmino é o mais sólido filme desses anos. O tempo não o amareleceu, ao invés, tornou-o mais inteiro.*<sup>45</sup>

Podemos concluir a caracterização deste cinema novo português com Leonor Areal:

*“Os filmes que se seguem também eles dificilmente criarão escola. Cada um é caso original e representa mais uma ruptura ou mais uma conquista ou mais uma experiência. Não podemos falar de uma estética do novo cinema. Cada filme é uma voz isolada na floresta das contradições de uma época. (...) Cada filme do novo cinema é tão diferente dos outros quanto único; cada filme é uma pedrada no charco e cada pedra tem feitios e intenções diferentes, mas todas querem perturbar e criar ondas – isso é o que une o cinema novo, uma espécie de resistência contra um inimigo comum, o conformismo e a “mediocridade” do cinema e da sociedade, juntamente com o desejo de falar com urgência da realidade. (...)*

*Contudo, não é um cinema de resistência no sentido do termo que usa Eduardo Geada: «um cinema de resistência, na verdadeira acepção da palavra, exige a subordinação do ponto de vista estético ao ponto de vista político. E nesse sentido pouca coisa foi feita.» Nos inícios de 70, sim, poder-se-á já falar de resistência activa, particularmente nos filmes que vieram a ser proibidos...»<sup>46</sup>*

## 2.4 O CINEMA DOCUMENTAL EM PORTUGAL

É na transição do cinema mudo para o sonoro que o filme documental português assume um lugar de relevo no contexto do cinema europeu com os filmes de Leitão de Barros “Nazaré, praia de pescadores” (1929) e “Maria do Mar” (1930), bem como a primeira longa de Manoel de Oliveira “Douro, Faina Fluvial” (1931). Por essa altura, na Europa, estava em afirmação o filme documental como um género autónomo.

Os filmes de Leitão de Barros, nomeadamente “Maria do Mar” (um filme sobre os pescadores da Nazaré, considerado a segunda etnoficção a nível mundial e uma das primeiras docuficções) revela um claro domínio do que se fazia no cinema europeu de leste e é considerado um filme extremamente importante pelo seu realismo, pelas suas audácias formais e por um sentido de ritmo da montagem que o coloca a par da vanguarda da época. Por sua vez, Manoel de Oliveira revela no seu primeiro filme um claro domínio da estética expressionista de Dziga Vertov e do cinema alemão, embora tenha acrescentado um claro cunho pessoal que tem por base o seu fascínio pelo rio Douro e a labuta das pessoas nos seus barcos em torno dele.

---

<sup>45</sup> Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, p. 50

<sup>46</sup> Leonor Areal, *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*, pp. 370-371

Com o despertar do cinema novo português, nos inícios dos anos 60, a figura que domina o cinema documental é António Campos com os filmes “A Almadraba Atuneira” (1961), “Vilarinho das Furnas” (1971) e “Falamos de Rio de Onor” (1974). A novidade formal em relação a esta segunda vaga consiste na introdução da sincronia sonora e do plano-sequência, enquanto a existência da censura foi um condicionamento significativo que impediu uma maior expressão quantitativa deste género.

Embora sem ter conhecido uma parte da obra etnográfica do francês Jean Rouch, o trabalho de António Campos tem bastante proximidade com o dele, desenvolvendo fundamentalmente uma vertente antropológica nos seus trabalhos. António Reis e Margarida Cordeiro, no filme “Trás-os-Montes” (1976), prolongam esta vertente focando a cultura popular que se mantém nas regiões isoladas.

Com o 25 de Abril o cinema documental português assume predominantemente um cariz virado para a militância política de que os filmes de Rui Simões “Deus, Pátria, Autoridade” (1976) e “Bom Povo Português” (1980) são um exemplo, assim como o filme “Brandos Costumes” (1974) de Alberto Seixas Santos. É também um período em que se começam a formar cooperativas para a produção independente de filmes que vão contribuir para o aparecimento de novas gerações de realizadores.

Entretanto, a grande vaga da emigração portuguesa para França, sobretudo nos anos 60 e 70, que foi a maior movimentação demográfica dentro da Europa no séc. XX do pós II Guerra Mundial, foi narrada inicialmente pelo francês Christian de Chalonge no filme “O Salto” (1967). Foi necessário esperar alguns anos para que começassem a aparecer documentários feitos por luso-descendentes que acompanharam os pais nessa grande vaga emigratória.

Um caso paradigmático é o do realizador José Vieira, que acompanhou o pai, em 1965, com 7 anos de idade e que com ele viveu até 1972 no bidonville de Massy, e que desde 1985 realizou cerca de 30 documentários sobre a emigração portuguesa, uma grande parte deles exibidos em vários canais de televisão franceses. A sua obra é assim mais conhecida em França do que em Portugal, muito embora o filme “A Fotografia Rasgada” (2002) o tenha catapultado para um trabalho continuado sobre este tema que se prolonga até aos dias de hoje.

Nos anos 90, já sem as limitações da censura, com o desenvolvimento das cooperativas de cinema independente, com a entrada do país no espaço da união europeia e, sobretudo, com o aparecimento em vários estabelecimentos do ensino superior de cursos de formação na área

da imagem e do cinema documental, estavam criadas, finalmente, as condições não só para uma maior expressão quantitativa da produção, mas também do aumento do número de filmes exibidos na área do cinema documental que têm tido expressão na realização de muitas mostras e festivais.

No filme de Sérgio Tréfaut “Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1975/1975” (1999), cujo eixo temático é sobre o modo como os realizadores estrangeiros viram a revolução democrática em Portugal, pode ver-se o contraste entre duas épocas e o fosso histórico e sociológico entre elas.

Já principalmente neste século o aparecimento das câmaras digitais e de uma nova geração de cineastas muito mais conhecedores do mundo para além das fronteiras deste país, paradoxalmente, contudo, parece haver de novo um voltar aos temas da história de Portugal, nomeadamente em relação aos temas coloniais e aos da integração europeia.

### 3. MEMÓRIA DA DESERTIFICAÇÃO

#### 3.1 PAUL RICOUER, O TEMPO E A NARRATIVA

Uma parte da proposta contida neste projecto tem a ver com a questão do papel da memória no cinema. Afinal, um documentário sobre a desertificação é baseado principalmente na memória dessa desertificação que as próprias pessoas - que a começaram a viver e ainda estão a viver agora - narram, através do seu percurso de vida e isso implica uma análise (ainda que muito breve) do trabalho de Paul Ricoeur, particularmente da sua obra capital, *Temps et Récit (Tempo e Narrativa)*, em 3 partes, escrita entre 1983 e 1985.

Maria Irene Aparício considera que:

*“...a problemática da memória individual é, também associada às questões de identidade e da consciência, temas que surgem predominantemente nos filmes, em contextos de reflexão menos enquadrados por uma perspectiva cognitivista e mais*

*pela sua vertente psicológica, nomeadamente a psicanalítica, ou sociocultural e política.*”<sup>47</sup>

Um outro campo de investigação poderia, talvez, ser elaborado a partir da expressão *memória colectiva*, que remete para a questão dos quadros sociais que um grupo fornece à consciência individual para a reconstrução de recordações.

A opção passará por Paul Ricoeur (1903-2005) que “defende a memória como matriz histórica, que resiste à substituição do «trabalho de memória» pelo «dever de memória» e que retomará a questão da memória colectiva num quadro de problematização da «fenomenologia hermenêutica do tempo» e das diferenças entre «tempo» e «temporalidade» no contexto do que o autor considera ser a ambivalência da «representação» e «representância» da história.”<sup>48</sup>

Ricoeur define inicialmente a narrativa no seu sentido mais amplo, como todo o acto da fala ou da escrita que opera uma forma de configuração temporal. Pode conter quer o romance, o teatro, a poesia, o filme, mas também a história e as simples conversas. Contudo, à medida que a sua análise avança, o filósofo liga indissociavelmente a narrativa à memória (*mimésis*), que é concebida como um acto de síntese do heterogéneo e do tempo. A narrativa constitui, pois, um acto de narração da experiência temporal vivida pelo sujeito. Portanto, a sua função principal é a configuração da experiência temporal vivida por ele.

A narrativa, segundo Paul Ricoeur, não difere da *mimésis*, na medida em que ela constitui um acto de síntese do heterogéneo e permite, portanto, ordená-lo e dar um sentido a este acontecimento inacessível que é a apreensão do tempo pelo sujeito da percepção. Este acto de configuração começa com a apreensão do mundo temporal na sua totalidade, encontra o seu ponto médio quando o sujeito opera uma configuração narrativa e temporal da sua experiência e termina quando esta mesma experiência contada, escrita e, portanto, configurada, encontra eco num leitor ou num potencial receptor. A isto, Ricoeur chama “refiguração”, a partir da qual o ciclo e a configuração narrativa se pode repetir novamente:

*“A vida pode então caracterizar-se como uma história à procura de um narrador. E compete à hermenêutica estabelecer a articulação entre a configuração da obra e a sua refiguração pela vida, isto é, relacionar o mundo da obra com o mundo que o leitor recria a partir do esquematismo da imaginação produtiva.”*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> João Mário Grilo e Maria Irene Aparício, *Cinema e Filosofia – Compêndio*, pp. 163-164

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>49</sup> José Heleno, *Hermenêutico e Ontologia em Paul Ricoeur*, p. 202

Assim como acontece esse fenómeno de *refiguração* por parte da mente do leitor na obra literária, o mesmo também se passa relativamente ao espectador no caso do cinema, que faz uma *refiguração* pela vida em relação aquilo que lhe é mostrado no filme.

A matéria-prima do documentário sobre o problema da desertificação das zonas do interior do país, no caso do lugar da Esteveira, uma povoação da União das Freguesias de S. Facundo e Vale das Mós, situada na zona rural do sul do concelho de Abrantes (um município do centro geográfico de Portugal, situado junto ao rio Tejo, sofrendo influências da Beira Baixa, do Ribatejo e do Alentejo) será constituída principalmente pelas histórias de vida narradas pelos habitantes que ainda lá vivem e por outros, que tendo lá nascido, tiveram de procurar melhores condições de vida, abandonando a povoação.

O outro elemento do documentário terá a ver com o passar do ciclo das estações do ano e a actividade que acontece em cada uma delas, através do que lá se passa ao nível da vida e do trabalho dos seus habitantes, partindo e chegando ao momento culminante sazonal das festas de verão, onde durante um fim-de-semana se reúnem os escassos moradores que ainda lá permanecem com aqueles que saíram, mas que regressam por essa ocasião, com as suas famílias, voltando a povoação da Esteveira a conhecer por um breve lapso no tempo, a ilusão de que ainda existe alguma vida e uma promessa futuro.

## BIBLIOGRAFIA

*Actas do XII Colóquio Ibérico de Geografia 6 a 9 de Outubro 2010*, Porto: Faculdade de Letras (Universidade do Porto) ISBN 978-972-99436-5-2 (APG); 978-972-8932-92-3 (UP-FL) (bibliografia digital);

ANDREW, J. Dudley (2002), *As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução*, tradução do original inglês de 1976, Rio de Janeiro, Zahar;

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2009), *A Análise do Filme*, tradução do original francês de 2009 (2.<sup>a</sup> edição), Lisboa, Edições Texto & Grafia;

AREAL, Leonor (2011), *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*, Lisboa, Edições 70;

BADIOU, Alain (2013) *Cinema*, tradução original em francês de 2010, Cambridge, Polity Press;

BADIOU, Alain, *Alain Badiou blooded by thought* (bibliografia digital);

BAPTISTA, Tiago (2008), *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa, Edições Tinta-da-China;

BENJAMIN, Walter (1994), *Obras Escolhidas*, vol. 1, *Magia e Técnica, Arte e Política*, tradução do alemão (textos: “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*” e “*O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*”), São Paulo, Editora Brasiliense, 1994;

BOGUE, Ronald (2010), *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Edimburgo, 2010, “The Concept of Fabulation”, (bibliografia digital);

FÉLIX RIBEIRO, M. (1983), *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949)*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa;

GAGNEBIN, Jeanne Marie (1994), “*Walter Benjamin ou a história aberta*”, prefácio a *Obras Escolhidas*, vol. 1, *Magia e Técnica, Arte e Política*;

GONÇALVES, Renata (2008), “*Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade*”, in revista *EXISTÊNCIA E ARTE*, nº IV, Janeiro a Dezembro 2008, Universidade Federal de São João Del-Rei;

GRILO, João Mário e APARÍCIO, Maria Irene (Orgs.) (2013), *Cinema e Filosofia – Compêndio*, Lisboa, Edições Colibri;

HARMAN, Graham (2008), *Intentional Objects for Non-Humans* (Bibliografia digital);

HARMAN, Graham (2010), *L’Object Quadruple: Une méthaphysique des choses après Heidegger* (Paris, P.U.F.) (utilizada uma tradução em inglês);

HELENO, José Manuel Morgado (2001), *Hermenêutico e Ontologia em Paul Ricoeur*, Lisboa, Instituto Piaget;

LEITÃO RAMOS, Jorge (1989), *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, Lisboa, Caminho;

LEITÃO RAMOS, Jorge (2005), *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, Lisboa, Caminho;

NANCY, Jean-Luc (1978), *Mundus est Fabula*, tradução do original francês publicada pela John Hopkins Univ. Press, MLN, vol. 93, n.º 4. French Issue: *Autobiography and the Problem of the Subject*, Maio 1978;

OLIVEIRA, Francine (2009), *A narrativa e a experiência em Walter Benjamin*, Lisboa, 8º Congresso LUSOCOM, 2009;

PELLEJERO, Eduardo (2008), “*Literatura e Fabulação: Deleuze e a Política da Expressão*”, in Revista de Filosofia *POLYMATHEIA*, vol. IV, n.º5, 2008, pp. 61-78;

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*, Lisboa, Editorial Caminho;

RANCIÈRE, Jacques (2006), *La Fabula Cinematográfica*, tradução do original francês publicado pelas Editions du Seuil em 2001, pela Editorial Paidós Ibérica, Barcelona;

SADOUL, Georges (1983), *História do Cinema Mundial II*, trad. Francês, Lisboa, Livros Horizonte;

SERAFIM, José Francisco, *Godard, imagens e memórias* (bibliografia digital);

SILVA, Rolando F. (2017), *Cronologia do Centenário da Cidade de Abrantes* (no prelo);

SOARES, Ana Isabel (2017), *Nem Velho Nem Novo: Outro Documentário: A Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI* (Bibliografia digital);

48

SOUSA CARDOSO, João (2009), *L'imaginaire de la communauté portugaise en France, à travers les images en mouvement (1967-2007)* (Tese de Doutoramento);

VIANA, Nildo (2006), “*O Cinema segundo Walter Benjamin*”, in revista *ESPAÇO ACADÉMICO*, n.º 66, Novembro 2006;

VIEGAS, Susana (2010), *FILM & PHILOSOPHY – 1: Gilles Deleuze*, Lisboa, Instituto de Filosofia e Linguagem, FCSH-UNL, 2010.

## ANEXOS

### A DESERTIFICAÇÃO DA LOCALIDADE DA ESTEVEIRA

Não cabe no âmbito deste trabalho uma discussão sobre o problema da desertificação, suas causas e consequências, pelo que apenas é referido, em breves notas, o que se entende na generalidade por ela e o que, na sua vertente demográfica, se passou no concelho de Abrantes, mais concretamente, nesta povoação nos últimos 50 anos.

Sobre o problema da desertificação na área do Mediterrâneo Norte, onde Portugal se inclui, nada melhor do que dar a palavra ao resumo do Congresso Ibérico de Geografia, realizado no Porto em 2010:

*“A Desertificação e as Secas têm vindo a afectar cada vez mais os países europeus do Mediterrâneo Norte, em particular, Portugal, Espanha, Itália, Grécia e Turquia, o que se traduz em consequências ambientais, económicas e sociais graves para a sociedade e o território. A Organização das Nações Unidas, desde cedo definiu como prioridade a disseminação de informação sobre desertificação através da Comunicação Social, objectivo que em Portugal está longe de ser concretizado devido à apropriação do conceito de desertificação como sinónimo de despovoamento. Neste sentido é importante saber qual o conhecimento da sociedade, em Portugal, sobre o fenómeno, e até que ponto a informação que é transmitida através da Comunicação Social influencia a mesma. Para cumprir este objectivo foi feito um inquérito por questionário e um levantamento de notícias sobre o tema, e posterior síntese comparativa entre ambos os levantamentos. Esta análise pretende comprovar que em Portugal, com base na metodologia utilizada, a sociedade tem na sua maioria uma ideia desvirtuada sobre o que é efectivamente desertificação, e dar a conhecer ao que é actualmente este conceito associado.”*<sup>50</sup>

E o que concluem os geógrafos nas suas ilações finais?

*“As preocupações ambientais têm aumentado significativamente nas últimas décadas, nomeadamente, as preocupações com a degradação dos solos e conseqüentemente com a desertificação, devido à expansão das zonas*

---

<sup>50</sup> Actas do XII Colóquio Ibérico de Geografia 6 a 9 de Outubro 2010, Porto

*áridas, semi-áridas e sub-húmidas secas.*

*Estes problemas suscitaram a atenção de diversas entidades internacionais, com particular destaque para a Organização das Nações Unidas. Na Cimeira da Terra, em 1992, a ONU definiu como prioritário, encontrar solução para o avanço da desertificação, o que levou a CNUCD, em 1994, a definir como objectivo fundamental, alertar a sociedade para este problema, através da disseminação de informação. O meio escolhido para transmitir esta informação foi a Comunicação Social, que teria como público-alvo os representantes políticos, as ONG e a sociedade em geral.”<sup>51</sup>*

A conclusão dos congressistas, depois da análise feita através de um inquérito, é a de que é a comunicação social a principal responsável pela desinformação que grassa na sociedade portuguesa e que o inquérito constatou:

*“Através do método de inquérito por questionário, a relação com desertificação, no verdadeiro sentido do conceito (41,4%), teve como base para a obtenção do conhecimento, fontes ligadas ao meio académico. Quando este conhecimento é obtido através da comunicação social, o que se verifica é uma deturpação do conceito. Nas questões mais concretas, relacionadas com desertificação, a percentagem de inquiridos com conhecimento sobre o tema é significativamente mais reduzida. Já na informação transmitida na comunicação social sobre desertificação, constatou-se que em apenas 13% dos casos, esta informação se referia de facto a desertificação.”<sup>52</sup>*

50

No que respeita à vertente demográfica da desertificação, a análise da população do concelho de Abrantes apresenta um crescimento significativo a partir do séc. XIX, principalmente na segunda metade do séc. XIX, devido à construção do caminho de ferro da Linha do Norte e das Linhas do Leste e da Beira Baixa, bem como da ponte rodoviária sobre o rio Tejo.

---

<sup>51</sup> Ibidem

<sup>52</sup> Ibidem

Esse crescimento contínuo até à elevação de Abrantes a cidade, em 1916, mas com um significativo peso ainda muito grande da população rural sobre a população urbana da cidade e da vila de Tramagal, situação que se mantém ainda em crescimento até ao censo de 1960, graças, sobretudo, ao desenvolvimento mais acelerado da indústria a partir dos anos 50 e da electrificação resultante das barragens hidroeléctricas de que a de Castelo de Bode é um exemplo.

Contudo, a construção e o enchimento desta albufeira começaram a produzir o princípio do fenómeno da desertificação das aldeias rurais da parte norte do concelho de Abrantes, onde existia uma freguesia que chegou anteriormente a ser a mais populosa do concelho, a freguesia do Souto. Na primeira metade do ano de 2016, os dados sobre esta freguesia, apontavam para 0 nascimentos contra 14 falecimentos.

É no ano do censo dos anos 60 que se começa a fixar uma viragem para o decréscimo populacional do concelho de Abrantes, com uma tendência significativa para a continuação do aumento da população urbana a contrapor-se a uma diminuição progressiva das freguesias rurais, estendendo-se agora também às do sul, situação que se vem acentuando gradualmente até aos dias de hoje.

O aumento da população urbana, sobretudo da cidade de Abrantes (19 132 habitantes em 2011), a partir da fixação de muitos habitantes que se deslocam das zonas rurais para a cidade, não é contudo suficiente para compensar as perdas que se verificam nas zonas rurais, pelo que o concelho, que já ultrapassou os 50 mil habitantes (51 869, em 1960), vai agora na casa da primeira metade dos 30 mil, segundo as estimativas mais recentes (39 325, em 2011) A causa da perda da população tem a ver com a crise na indústria metalúrgica e química, no que diz respeito às zonas urbanas e a diminuição da população nas freguesias rurais do sul tem a ver principalmente com a existência de duas fábricas de celulose nas proximidades (Vila Velha de Ródão e Constância) o que levou à plantação intensiva de eucaliptos nesta zona para alimentar essas duas fábricas, com consequentes repercussões ambientais, económicas e sociais.

Em Portugal, no censo de 1960, a caracterização da população era a seguinte: a população residente era de 8.889.392 indivíduos, e no escalão etário dos 10 aos 14 anos, a população activa com profissão era de 168.333, os desempregados que procuravam o primeiro emprego, 13.833 e os que procuravam novo emprego, 411. As famílias tinham um número médio de 3,8 indivíduos.

Segue-se uma abrupta queda da natalidade, uma emigração com cerca de 100 mil habitantes por ano, sobretudo para a França e a Europa, a guerra colonial que durou de 1961 a 1975 e os reflexos demográficos são mais do que evidentes, embora os números relativos à população total sejam superiores, mas começou a acentuar-se o desenho de um país a duas velocidades: as áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, a faixa litoral de Setúbal a Braga e o Algarve com aumento populacional e o interior a despovoar-se, crescendo ainda um pouco as denominadas cidades médias, mas diminuindo drasticamente no interior nas zonas rurais.

No concelho de Abrantes, a freguesia de S. Facundo, onde a povoação da Esteveira se localiza, em 1960 tinha 3 030 habitantes, descendo para 2 252 na década de 90, sendo de 1 515 em 2011, ou seja diminui para metade.

Em relação aos grupos etários, para além da diminuição da natalidade, a característica mais específica é o envelhecimento gradual da população: a actual União das Freguesias de S. Facundo e Vale das Mós, tinha o seguinte quadro, em 2011, respectivamente:

Podemos agora comparar o quadro percentual etário de 16 anos atrás (2001)

0 aos 14 – 8,7% e 9,8%; 15 aos 24 – 8,4% e 12,2%; 25 aos 64 – 47,0% e 48,9%;

➤ 65 – 38,0% e 29,2%

Com o do censo de 2011:

Dos 0 aos 14 anos – 8,7% e 8,0%; dos 15 aos 24 – ambas 6,6%; dos 25 aos 64 – 46,4% e 53,7%; > 65 anos – 38,3% e 31,6%.

Em relação aos dados sobre a localidade da Esteveira, apenas os dados do recenseamento eleitoral nos poderiam ajudar, embora tendo em conta que os seus habitantes votam na localidade da Barrada, da mesma freguesia de S. Facundo, que tem problemas semelhantes, mas provavelmente sem uma agudização tão extremada.

## NOTA DE INTENÇÕES

A minha intenção no âmbito do projecto da Esteveira passa por, em primeiro lugar, traçar uma memória do local e confrontar dois tempos distintos. O primeiro, assenta na construção de um discurso e é desenvolvido através do som, mais concretamente através da voz-off. O segundo é dado pela imagem e assenta no presente da Esteveira, nos locais deixados ou ainda habitados.

O primeiro passo será a recolha de relatos dos actuais habitantes através de pequenas entrevistas para poder fazer a construção de um tempo remoto, mais concretamente os anos 50 e 60. Penso que esta cronologia é pertinente pois vai de encontro a um tempo em que a aldeia tinha uma importância relativa para a região através da produção de bens alimentares.

Depois de obter uma "imagem" do que era a Esteveira no período referido, a abordagem passa por construir uma memória colectiva e trabalhá-la como discurso narrativo do filme. Deste modo, o corpo sonoro proporcionará esta mesma construção ao espectador.

A construção desta memória colectiva, como linha narrativa, far-me-á, à partida, afastar do tratamento individual dos habitantes da Esteveira. Neste primeiro esboço, imagino a aldeia como a personagem central de um filme que nos leva a uma breve passagem por um espaço que existe como corpo físico nas imagens mas que já não é igual ao que é apresentado pelo discurso.

Com isto, não pretendo despojar a aldeia e esconder os habitantes. Pelo contrário, acho essencial a presença humana no filme, no entanto não quero abordá-los individualmente, seguindo, por exemplo, a rotina diária de duas ou três personagens. Este ponto prende-se com o tom que quero dar ao filme e o movimento que quero operar dentro dele.

A questão do movimento prende-se não só com a imagem e com o modo como a câmara reproduz o espaço da Esteveira, mas, inclusivamente, com o próprio movimento operado pelas pessoas dentro da aldeia. Penso que o termo mais correcto é "ciclo". Isto porque a Esteveira, pelo que percebi, e comumente com outros espaços com características semelhantes, sofre mutações à medida que se passa das estações frias para as estações quentes.

A abordagem da estrutura ao nível do tratamento destes ciclos leva-me a ponderar a possibilidade de construir o filme através de um movimento de "esvaziamento". Ou seja, começaria pelo ponto mais alto, as festas anuais da aldeia, e, a partir daí, seria construído um caminho até ao (quase) vazio. Desta forma, operaria no filme o mesmo movimento que o tempo acabou por produzir na Esteveira com a consequente desertificação deste espaço rural.

Voltando à questão da presença humana, o que pretendo é popular a Esteveira através dos momentos de maior agitação para, gradualmente, ir subtraindo a densidade humana até ficar apenas os poucos habitantes que vivem na aldeia e as suas poucas actividades.

Todo este movimento é efectuado com o espaço físico da Esteveira como pano de fundo, pelo que sinto a necessidade de usar planos mais gerais de modo a ter uma impressão constante do corpo da aldeia e consequente relação desta com o indivíduo.

## RELATÓRIO DE TRABALHO

O contacto inicial com a aldeia da Esteveira remonta a largos anos atrás, ainda no tempo da minha infância quando me deslocava de bicicleta de casa da minha avó e percorria sete quilómetros para encontrar aquele lugar perdido algures nos confins do concelho da minha cidade. Já na altura, e apesar de ainda existir um café aberto que dava uma falsa sensação de movimento, aquele lugar transportava-me para uma esfera diferente, como se o tempo estivesse ali parado.

Anos mais tarde, e já algures a meio da dissertação, recebi o convite da Associação de Desenvolvimento Cultural Palha de Abrantes para iniciar um trabalho com os habitantes da aldeia, uma vez que, conhecendo o local seria mais fácil criar uma ponte. No princípio, seria apenas uma recolha dos relatos da população com o intuito de preservar a memória colectiva de um local e os hábitos de um outro tempo.

Por essa altura estava a trabalhar numa actividade para a APIS, uma organização cultural eslovena onde tinha participado num workshop meses antes, e decidi fazer um trabalho fotográfico sobre a Esteveira em simultâneo com a repérage que iniciara para o trabalho da associação da minha cidade. Isto levou a uma profunda imersão na realidade da aldeia e a um pequeno estudo sobre a desertificação das aldeias do concelho de Abrantes.

A Esteveira, tal como sentira em criança, foi uma das primeiras localidades a fechar-se para o mundo, sobretudo pela sua situação geográfica. Localizada na extremidade sul do concelho (30kms da cidade sede) e com maus acessos, este lugar foi dos primeiros a fechar a escola primária e um dos poucos que nunca teve um centro de saúde. A aldeia sobrevivia e dependia, sobretudo, da estabilidade de uma quinta que albergava mais de uma centena de trabalhadores.

À medida que se foi criando uma relação com as pessoas, surgiu a possibilidade de transfigurarmos o trabalho até então pensado. No princípio, o intuito seria apenas o registo sonoro, uma vez que não é possível perceber a priori se é possível construir uma intimidade que permita a intrusão da câmara.

Percebi, neste contexto específico, que é muito mais fácil tirar uma fotografia do que ter a câmara fixa e filmar um plano. Talvez isto se deva à relação de familiaridade que a fotografia tem desde há muitos anos, como, por exemplo, o registo de eventos familiares. Enquanto que, a câmara de filmar reporta mais para o carácter do televisivo, de exposição do que deveria estar escondido.

Depois de criadas as condições para poder começar a gravar foi preciso perceber como se iria fazer a construção do filme. Da parte da associação foi-me dada liberdade total para poder criar este projecto e comecei por explorar uma vertente mais directa, de gravar e, mais tarde, encontrar o filme na montagem. Esta primeira opção foi de encontro à minha vontade de não manipular qualquer evento, de deixar que o próprio movimento da aldeia ditasse o que estaria ou não dentro do filme.

As primeiras gravações ocorreram no período das festas da aldeia, numa altura em que todo o espaço explode com movimento, em que a Esteveira é novamente repovoada e se dissolve a imagem desértica que a caracteriza. Neste ponto, pensei em fazer uma construção com base no esvaziamento gradual ao longo do ano que estaria numa linha paralela com o mesmo movimento de gradual abandono à medida que os anos passam. Este segundo ponto seria dado através dos relatos em voz-off.

Outro ponto que achei fulcral para a construção da identidade deste espaço é a quinta que mencionei num dos parágrafos anteriores. Ao entrevistar as poucas pessoas que ainda habitam nesta aldeia descobri que, de certa forma, todos estiveram ligados à Quinta do Vale de Água em certa altura da vida, tendo mesmo um dos actuais habitantes vindo de fora para trabalhar lá.

Quando cheguei à Esteveira ainda residia um casal que tomava conta de todo o espaço, no entanto a falta de condições alimentares e sanitárias gerou uma epidemia que arrasou metade do rebanho. Isto acabou por atrair alguns media e bloqueou a autorização que tinha para gravar no interior da quinta. Pouco tempo depois, o casal acabou por perder o trabalho e o espaço caiu no abandono.

A partir deste momento e através de outros pequenos incidentes percebi que não poderia continuar com a abordagem que tinha planeado e decidi criar um pequeno excerto a um nível mais experimental com o intuito de ser apresentado juntamente com esta dissertação.

## TRABALHO PRÁTICO

A componente prática desta dissertação inclui, para além de uma selecção alargada das fotografias editas para a APIS, um pequeno excerto que considero ter um cariz mais experimental. Este é apresentado ainda como *rough cut*, uma vez que não tenho o domínio completo de todas as ferramentas de edição, sobretudo no que toca à componente sonora e à edição de imagem.

O meu intuito com este pequeno excerto baseou-se numa tentativa de conciliar três tempos distintos, como já mencionei anteriormente.

O primeiro, dado pela voz off, narra uma Esteveira de um tempo remoto, e permite-nos construir um quadro mental da localidade. Como referi na nota de intenções, a ideia passava por criar uma memória colectiva, contudo, e para este pequeno excerto, decidi usar apenas uma pequena parcela de um dos relatos.

A minha escolha acabou por cair no relato do senhor Vicente, personagem que saiu bastante cedo da localidade, pelo emprego de advérbios como “Lá”, o que cria algum distanciamento e permite fazer uma construção da Esteveira como um local de abandono.

O segundo tempo, incluído através das fotografias dispersas, é uma tentativa de criar um passado recente e representar as últimas actividades desenvolvidas na aldeia. Este método ficou bastante abaixo das minhas expectativas e surge apenas como proposta para desenvolver mais tarde.

Por fim, o tempo da filmagem onde tento trabalhar os elementos do abandono ao demonstrar uma localidade vazia. Este seria um presente ficcionado pelo abandono total ou funcionaria como presságio para um futuro bastante próximo. Neste sentido, decidi focar-me nos elementos que perduram para além do tempo, ainda que haja alguma relação com o discurso.

A exceção a este último ponto é o plano sequência do final que aparece como um corpo estranho no meio da filmagem. Mais do que forçar uma ligação ou uma tentativa de viragem na estrutura, acho que este plano funciona por si só.

Durante a rodagem, enquanto tentava reproduzir as parcas acções dos habitantes nas suas rotinas diárias, percebi que havia sempre alguma contenção nos gestos, muito provavelmente pela presença da câmara e repetição contínua dos mesmos. Contudo, neste plano, não há qualquer ensaio operado e penso que daí resulta uma força diferente, apoiada na naturalidade das explosões presentes na imagem.

Em relação à restante escolha de imagens, mais concretamente ao início sem *off*, o que tento mostrar é a situação comum de muitas aldeias. Não queria abordar a questão da desflorestação e conseqüente cultura do eucalipto, mas sim, dar o mote (visual e sonoro) para a invasão destes espaços.

Em suma, o intuito deste pequeno excerto é explorar algumas formas de tratamento de uma realidade específica através de pequenas abordagens distintas no sentido de perceber qual a melhor forma de conferir significado à matéria do cinema.