

CINEMA EL DORADO – CINEMA E MODERNIDADE

José Bértolo (CEC - Universidade de Lisboa)

Fernando Guerreiro. Lisboa: Edições Colibri, 2015. 410 pp. ISBN 9789896895488.

Com trabalho previamente desenvolvido nas áreas da literatura e da cultura francesas, Fernando Guerreiro tem-se dedicado sobretudo ao cinema durante os últimos dez anos. Neste contexto, e para além da actividade enquanto professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Guerreiro tem contribuído com artigos para diversas publicações, entre os quais se destaca um conjunto marcante de textos na revista *Vértice*. Porém, e não obstante a presença constante de concepções variáveis de *imagem* na sua escrita, o cinema tem estado praticamente ausente dos livros publicados por Guerreiro, entre os quais se contam volumes de poesia editados pela extinta Black Sun e pela Angelus Novus, bem como colecções de ensaios dedicados a tópicos diversos, embora com uma incidência especial em assuntos literários, em *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*,¹ *O Caminho da Montanha*,² *O Canto de Mársias: por uma poética do sacrifício*,³ *Italian Shoes*⁴ ou *Teoria do Fantasma*.⁵ A toda a ensaística de Fernando Guerreiro, bem como à sua poesia de carácter marcadamente teorizante, é comum a indagação sobre problemas de representação e forma, cuja natureza transversal talvez explique a discreta naturalidade com que o autor transita entre as artes. É com este pano de fundo em mente que devemos ler *Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade*, publicado no fim de 2015, como a primeira obra do autor a inserir-se no campo dos estudos fílmicos.

Três epígrafes abrem o livro. Dois trechos, da autoria do próprio Guerreiro, sinalizam a contaminação do seu pensamento ensaístico pela sua produção poética, numa fecunda interpenetração de géneros que já havia sido anunciada na página anterior, em que *El Dorado* é apresentado como um “romance por ideias”. A terceira citação extraída então de um texto de Jean Epstein, com quem, deste modo, Guerreiro se alia, sinaliza desde o início a importância decisiva do pensamento do cineasta francês na sua própria reflexão. Estes textos preliminares anunciam obliquamente algumas das noções que atravessam os capítulos seguintes, nos quais o autor atenta em escritores ou cineastas que, sendo marcadamente distintos, perseguiram ideias de arte aproximáveis, indubitavelmente

enquadradas numa modernidade estética em que as noções de imagem sofreram constantes e assinaláveis reformulações.

O autor começa por regressar ao Diderot de *Monstros Felizes* no primeiro capítulo, para investigar de que forma “desde a segunda metade do século XVIII, o Cinema está a vir, na Literatura, como uma nova exigência / pedido de criadores e de público” (13). Discutem-se algumas figuras retóricas que, pela relação com uma pulsão visual da linguagem, se tornaram características de um discurso descritivo construído a partir da pintura de artistas como Claude Joseph Vernet. A relação entre linguagem e imagem, tomada de Diderot, assenta, no entanto, menos na éfrase — que estaria do lado da fixidez, de uma placidez clássica —, e mais nos processos da hipotipose e da prosopopeia, que, promovendo a “absorção” (16) e “metabolizando o espectador” (17), se aproximariam já do regime animado, volúvel e relacionado com os dispositivos complexos de percepção que o cinema implementaria. De Diderot e da arte de Vernet, passa-se para Diderot e para a pintura sensacionalista e espectacular de Philip James de Loutherbourg, para se chegar — ainda via Diderot — à teoria da quarta parede no teatro naturalista. O percurso sugerido conduz a uma (pré-)concepção sincrética do cinema, que se aproxima, pelo seu “lado Loutherbourg” (a partir do trabalho que este desenvolveu nos palcos com o Eidophusikon), do primeiro cinema “de atracções”, e também, pelo lado da quarta parede, do cinema enquanto “mimese integral” (33). Esta ideia seria reinterpretada por alguns cineastas surgidos após o final do primeiro cinema de *vaudeville*, entre os quais D.W. Griffith e Sergei Eisenstein, através do foco na “opsis” (36), um *modo de ver* que, privilegiando a pantomima, se situaria no domínio da “expressão/emoção” (43), e estaria na base de uma nova forma (cinematográfica) de “pensamento” (*ibid.*).

O capítulo seguinte (“Cinemobiles”), dedicado aos modernismos, não incide em cineastas, mas em autores de literatura que mantiveram relações assinaláveis com as artes visuais (desenho, pintura, escultura, arquitectura), ou outras, como a dança ou a música. Na secção inicial, averigua-se “o papel e acção próprios do Futurismo na equação que, por esses anos [as duas primeiras décadas do século XX], se traça entre Modernidade, Estética e Cinema” (48). Se nessa primeira parte Guerreiro lida com o fenómeno do futurismo entendido de um ponto de vista transnacional, “Cinemobiles” centra-se a seguir em casos portugueses. Em “O cinema de *Orpheu* – ECCE FILM”, perspectiva-se o modernismo português à luz do futurismo italiano, sempre no que à relação com a imagem diz respeito, para se prolongar a reflexão em secções dedicadas a escritores singulares,

nomeadamente, Mário de Sá-Carneiro, António Ferro, os autores da *Presença* (José Régio e Adolfo Casais Monteiro) e Fernando Pessoa.

Nestas páginas aborda-se, como numa “galeria de espelhos” (293) que devolvem reflexos com alguma coisa de comum e de distinto entre si, poéticas que se apresentam, de modos diferentes mas complementares, como indissociáveis de um momento histórico em que a obra literária parece já não poder deixar de assimilar a moderna “percepção do real [...] cinematográfica” (120, nesta e nas seguintes citações, as ênfases são do autor), incorporando em si, voluntariamente ou não, aquilo que aqui se designa “formacinema” (109). De Sá-Carneiro é destacada a sua concepção de literatura enquanto “arte gazosa”, “sem suporte” e “molecular” (99); em Ferro, salienta-se a defesa de uma “*estética epidérmica das superfícies e dos simulacros*” (108); e a propósito de Pessoa é referida uma “*perspectiva espectral do cinema*” com larga tradição, desde Górkki (125). Deste capítulo são marcantes a leitura de *Confissão de Lúcio* e a aproximação entre Bernardo Soares e Siegfried Kracauer, bem como o tratamento dado a Ferro, que parte da matriz finissecular para valorizar o fundo marcadamente modernista da teoria do autor. Contudo, é de estranhar que *Leviana*, novela publicada por Ferro em 1921 e que tanto deve a D’Annunzio e ao cinema das divas italianas — ambas influências devidamente assinaladas no texto —, esteja ausente deste estudo, uma vez que se trata da obra de Ferro mais directamente informada pela mesma visão “epidérmica” de cinema aqui discutida a propósito de outros textos, não ficcionais, do escritor.

Seguidamente, Guerreiro debruça-se sobre o *Filme do Desassossego* (2010), de João Botelho, e em especial sobre a relação que nele se estabelece com a obra de Bernardo Soares. Foca-se sobretudo o modo como determinadas opções estéticas do realizador procuram reflectir a “fragmentação/atomização” da obra, constituindo também elas “uma forma de glosar/comentar o estado do real” (139). O detalhe da análise oferecida ao “cinema de Almada” (149) permite conferir a Almada Negreiros um estudo mais extenso do que aquele encetado a propósito dos seus contemporâneos. A propósito da relação entre este artista multifacetado e o cinema, Guerreiro argumenta que, mais do que de uma concepção de cinema, se pode falar de um “‘cinema em acto’ que se pensa *antes e para lá* do cinema” (170), destacando-se uma poética “em acção” (*poiética*) de Almada, de que o desenho animado, na sua imediatez metamórfica, seria a figura paradigmática.

No capítulo “Fotogenias”, antes de esquadriñar as relações entre a literatura e o cinema (“‘pílula pink’ da literatura” [183]) em França durante a década de 1920, Guerreiro

traça a recepção do cinema pelas comunidades literárias e artísticas europeias na década precedente, documentando uma variedade de exemplos de entusiasmo (Cendrars, Colette, Joyce) e de reserva (Chesteron, Kafka, Musil) face à jovem arte. Considerando-se também o impacto da Primeira Guerra neste quadro cultural, é analisada uma nova “concepção maquínica da poesia” (198) de que Apollinaire surge como exemplo modelar. Rastreia-se ainda o pensamento emergente na França dos anos 20, em cineastas como Epstein, Gance ou Delluc, que, resistindo ao cinema estático e *literário* da década anterior, procuravam um novo “cinema vivo (‘entre la *lanterne magique* et la flamme vivante’ [Saint-Pol-Roux])” (224).

O remanescente de “Fotogenias” concretiza aproximações a cineastas e filmes particulares. De Abel Gance e das suas duas versões de *J'accuse* (1919 e 1938), transita-se para Marcel L'Herbier e *El Dorado* (1921), e, por fim, para Epstein e *La chute de la maison Usher* (*A Queda da Casa Usher*, 1928). Na secção reservada a Gance é de notar a análise dos efeitos da guerra no cinema francês da época, que estariam na origem de duas estéticas distintas mas complementares, uma de contornos mais realistas (*J'accuse*) e outra de influência simbolista (*Rose-France*, 1919, de L'Herbier). Atenta-se ainda no modo como ambas as versões de *J'accuse* se estruturam como melodramas, tanto ao nível temático, na apropriação do carácter traumático da guerra, como também, e essencialmente — é este, aliás, o aspecto mais inovador no tratamento de Gance —, na relação com o fundo conceptual e teórico que caracteriza o pensamento dos cineastas da Primeira Vanguarda.

Na secção sobre L'Herbier, prossegue-se o estudo do estatuto do melodrama em pleno contexto de vanguarda, desenvolvendo-se a ideia de uma “imagem-emoção” que seria, para L'Herbier, como para alguns dos seus contemporâneos (Canudo, Dulac), um regime de imagem preferível a outro, agrilhado ao sentido e, portanto, à linguagem. É particularmente cativante o desvio por Bergson e pela sua recepção por parte dos cineastas e dos críticos associados à Primeira Vanguarda (259-269), que se segue de uma ingressão mais estrita em *El Dorado* — o filme de L'Herbier de que o livro toma o título, sem dúvida devido aos seus ecos mítico-simbólicos —, com uma análise notável do modo como, mais do que a narrativa, é a gramática formal que substancializa o sentido e a carga melodramática do filme. Na parte dedicada a Epstein, e sob a égide de Jean Louis Schefer, o autor perspectiva a teoria e a prática deste cineasta a partir de alguns textos de Poe, encetando um estudo de carácter marcadamente ontológico que culmina na ideia — fundamental no pensamento de Guerreiro — de uma “imagem-folhada, um novelo

constituído instavelmente por diversas camadas (planos de ser) reversíveis e sempre prontas a sair da sua virtualidade e a manifestar-se (presentificar-se), de acordo, afinal, com a noção de ‘matéria’ (real) [de Epstein]” (318).

No capítulo “Aparições”, oferece-se uma série de leituras de filmes de Manoel de Oliveira — que, se não *modernista*, como os cineastas e autores em estudo nos capítulos anteriores, filma afinal “com os valores da modernidade [...] vividos nos anos 20 e 30” (citação de João Mário Grilo, 345) —, entre os quais *Douro, Faina Fluvial* (1931), *O Pintor e a Cidade* (1956), *Acto de Primavera* (1963), *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), *Espelho Mágico* (2005) e *O Estranho Caso de Angélica* (2010). Para os estudiosos de Oliveira, este conjunto de leituras maioritariamente teórico-formais estabelece um passo importante na abertura de escopo dos estudos da obra deste cineasta. Guerreiro considera os aspectos mais consensuais do cinema de Oliveira, entre os quais as ligações preponderantes com a pintura nos primeiros filmes e com o teatro nos filmes subsequentes, mas procura ultrapassá-los com vista à compreensão de uma poética que passa, também, por relações determinantes com o onírico e a espectralidade, o que permite ao autor estabelecer associações fugazes, mas surpreendentemente justificáveis, com cineastas como — para além de Buñuel — John Carpenter e Zhang Yimou, ou ainda com o *giallo*.

O volume termina com um breve capítulo conclusivo (“Ecoplastias”) composto por secções conectadas mais ou menos livremente. Aqui se convocam alguns dos tópicos que atravessam o livro, em particular a ideia nuclear de a “imagem de cinema poder ser pensada, quanto à sua formação ou ao seu funcionamento, como um *corpo (teoria) folhado de espectros (simulacros)*” (391). Guerreiro recupera também a ideia do “3.º ontológico incerto” de Edgar Morin e enfatiza, a partir de Deleuze, a dimensão mental da imagem de cinema. O autor retoma ainda a noção de imagem-hieróglifo avançada por Eisenstein e perseguida por Marie-Claire Ropars-Wuilleumier e Tom Conley, e termina debruçando-se sobre alguns dos últimos filmes de Werner Herzog, em particular *Cave of Forgotten Dreams* (*A Gruta dos Sonhos Perdidos*, 2010) e *Into the Abyss* (2011), nos quais “[o] cinema, enquanto instalação real [...] e imaginária [...], restitui o tecido da totalidade redentora do mundo, ao mesmo tempo que constitui o lugar e a *dobra* (sensorial, física) da sua apresentação, a partir dos quais se processa uma metamorfose poético-imaginária” (403).

Embora o livro seja composto por estudos de casos — passando por movimentos (os modernismos, a geração de *Orpheu*, a Primeira Vanguarda francesa), escritores (Pessoa,

etc.), cineastas (Gance, L'Herbier, Epstein, Oliveira), e obras específicas (*J'accuse*, *El Dorado*, etc.) —, sempre numa perspetivação dinâmica que contempla também elementos mais ou menos estranhos a este centro, como Cocteau, Corman, Rivette ou o *giallo*, a sua coesão radica numa ideia de modernidade que é, acima de tudo, estética e filosófica. Por esta razão, pensadores como Diderot, Baudelaire, Bergson, Apollinaire, Marinetti, Münsterberg, Eisenstein, Kracauer, Balázs, Arnheim, Benjamin, Bazin, ou, de entre um grupo de autores mais recentes, Morin, Schefer, Deleuze e Rancière, estão sempre no horizonte da reflexão de Guerreiro, que se inscreve assim, plenamente, numa certa tradição de pensamento que se caracteriza por conceber as artes numa (des)vinculação nova (*moderna*, de raiz romântica) quer ao humano, quer ao real. Identifica-se, assim, a preponderância de dois tópicos em *El Dorado*: o da mudança de paradigma no entendimento da imagem, que passa a poder ser pensada *para além* do âmbito restrito da mimese (opõem-se, por exemplo, mimese e sugestão [99], linguagem/narração e imaginação [156], ou imitação e evocação [251]), e o da reconfiguração da espécie humana através do contacto com o cinema (“‘une race d’hommes nouveaux’ [Cendrars], de *Homens-câmera* com uma visão pluriocelar [...] e cuja linguagem seria *directamente* o cinema” [183]).

Este volume enquadra-se num conjunto particular de estudos que têm vindo a ser desenvolvidos em Portugal por ensaístas como Joana Matos Frias (*Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*)⁶ ou Rosa Maria Martelo (*O Cinema da Poesia*),⁷ em que se pensa o cinema na relação com as outras artes, tanto no contexto mais amplo da modernidade estética como no contexto mais estrito dos modernismos. Mais claramente vinculado ao campo dos estudos fílmicos, no entanto, o livro de Guerreiro aproxima-se — no rigor e na sólida informação teórica e conceptual — de *As Lições de Cinema*, de João Mário Grilo,⁸ ao qual *El Dorado* deve, aliás, juntar-se enquanto um dos estudos de cinema mais importantes realizados no nosso país: um par em que o livro de Grilo ocupa a posição de “*manual de filmologia*” (é este o subtítulo), e em que o de Guerreiro representa o parceiro excêntrico — mas nunca delirante —, proposto enquanto “*romance por ideias*”.

A *excentricidade* de Fernando Guerreiro manifesta-se ainda no estilo da sua escrita, invulgar num contexto académico muitas vezes subordinado a regimes de simplicidade e clareza que devem pouco ao verdadeiro comprometimento intelectual. Esta escrita não é límpida, nem certamente simples, e várias vezes não se oferece com clareza; ela é, no entanto, o sintoma de uma forma de pensar rizomática, “folhada”, que não teria outra

transposição eficaz. Através de determinados processos (o idiolecto, o uso frequente da metábole e de parentéticas, agramaticalidades de função retórica, etc.), a escrita é aqui consubstancial às ideias, também elas fluidas, por vezes indisciplinadas e móveis, denotando um modo particular de conhecer, organizar o conhecimento e partilhá-lo, e que à sua maneira pode evocar ou traduzir, com outros contornos, a transição entre mimese e sugestão que, como referi, é alvo da mais atenta consideração do autor. O *acting out* (362) da escrita pode obrigar a ler uma vez, ler outra vez de maneira diferente (ler sem considerar os parêntesis, ler apenas uma das palavras intercambiáveis, por exemplo), alienando ou envolvendo o leitor, mas sempre evidenciando o próprio fazer — a performance — da leitura, numa concepção de ensaio que converte o leitor, também (como o espectador de cinema para boa parte dos cineastas aqui em foco), numa figura activa e participante.

Entendendo-se o estilo imbricado de Guerreiro como um elemento constitutivo de *El Dorado*, mais difícil é lidar-se com a ausência de uma bibliografia final. A lista completa de referências permitiria mapear a constelação de autores com que o livro se constrói, o que nunca é dispensável numa publicação desta envergadura. Fornece-se a referência bibliográfica completa em nota de rodapé na primeira ocorrência, passando-se, a partir de então, a indicar apenas o título e a página, ou — em muitos casos — apenas a página. Como resultado, acontece frequentemente o leitor não conseguir, socorrendo-se apenas de uma indicação de página, precisar sequer o título da obra do autor citado, o que frustra mais do que desafia. Para além desta circunstância particular, acontece que encontrar a referência completa deixada atrás — num livro extenso e particularmente referencial, com citações numerosas em cada página — torna-se uma tarefa desnecessariamente árdua. A este propósito, as citações repetidas poderiam ter merecido também uma maior atenção do autor, existindo por vezes poucas páginas de intervalo entre elas, no que pode constituir um lapso decorrente de o livro resultar da reunião de textos publicados anteriormente noutros suportes.

Cinema El Dorado – Cinema e Modernidade foi recebido com a maior discrição. É nosso dever, contudo, quebrar este silêncio e comemorar esta publicação como aquilo que ela indubitavelmente é: um acontecimento raro e salutar no panorama dos estudos de cinema realizados em Portugal. Trata-se de um trabalho de fôlego, erudição e amplitude invulgares, teoricamente informado mas nunca apenas descritivo ou parafrástico, que deverá cativar não só especialistas nos temas directamente observados ao longo dos cinco

capítulos, mas também qualquer estudioso de cinema que se interesse pelas questões fundadoras e ainda fundamentais desta arte.

-
1. Fernando Guerreiro, *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (Lisboa: Edições Colibri, 2000).
 2. Guerreiro, *O Caminho da Montanha* (Coimbra: Angelus Novus, 2000).
 3. Guerreiro, *O Canto de Mársias: por uma poética do sacrifício* (Coimbra: Angelus Novus, 2001).
 4. Guerreiro, *Italian Shoes* (Lisboa: Edições Vendaval, 2005).
 5. Guerreiro, *Teoria do Fantasma* (Lisboa: Mariposa Azual, 2011).
 6. Joana Matos Frias, *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto: Afrontamento, 2015).
 7. Rosa Maria Martelo, *O Cinema da Poesia* (Lisboa: Documenta, 2012).
 8. João Mário Grilo, *As Lições de Cinema* (Lisboa: Edições Colibri, 2007).