

O CONTRA-PLANO DA MORTE:
ESPECTRES DEL CINEMA PORTUGUÈS CONTEMPORANI.
HISTÒRIA I FANTASMA EN LES IMATGES

Nuno Crespo (IHA, NOVA)

Glòria Salvadó Corretger. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2012. 322 pp. ISBN 8415592248/978-8415592242.

O ponto de partida deste estudo foi a descoberta que Glòria Salvadó Corretger fez de um artigo escrito em 1981 por Serge Daney. Nesse artigo, o crítico de cinema francês mostra que o cinema português não se caracteriza por ser um centro geográfico onde se reúnem imagens coincidentes, linguagens comuns ou proximidades estéticas. Pelo contrário, ele é constituído por um conjunto de linhas de fuga das quais emanam aquilo a que Glòria Corretger chama “poètiques de l’exili.”¹ Esta premissa é o que permite à autora encontrar uma singularidade na cinematografia portuguesa recente que não implica um afastamento do contexto do cinema, vendo as obras portuguesas numa espécie de magnífico isolamento, mas mostra como esta cinematografia é herdeira da história do cinema e pertence a uma larga família da qual fazem parte nomes como Godard, Dreyer, Murnau ou Tourneur. Se por um lado os guias fundamentais são as obras de Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa (ainda que sejam referidos João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Sandro Aguilár, Teresa Villaverde, entre outros), por outro, o pensamento de Benjamin, Deleuze, Didi-Huberman e Warburg constitui a base reflexiva a partir da qual Corretger realiza a topografia do cinema português.

O texto tem a natureza de um retrato e, simultaneamente, de uma experiência de pensamento. Porque alia a síntese necessária à tarefa de caracterizar uma ‘cena’ cinematográfica ao risco de avançar com um conjunto de ‘teses’ sobre o que é esse cinema, as suas principais características quer do ponto de vista da estética cinematográfica, como das inquietações que alimentam esse cinema. A ideia de inquietação é central no modo como Corretger pensa o cinema português, por se tratar de um cinema a braços com os perigos e

traumas da história que o pensamento moderno, que descobriu um universo ilimitado e transformou a vida humana num acontecimento efémero e abismal, deixou como herança. E, neste sentido, o cinema português é um cinema moderno porque apesar das suas diferentes materializações, formas e maneiras, é um cinema que confronta a finitude humana, ou seja, é um cinema em confronto com a morte. O qual significa só o desaparecimento do corpo humano, mas também a finitude da visão o que, como Corretger mostra, é fruto do permanente confronto com o mar e o seu horizonte inabarcável. Esta é a herança das viagens marítimas e dos descobridores portugueses que não deixa de se inscrever e de actuar nas diferentes figuras do presente. Um regresso das dificuldades, dos perigos e dos exílios dos descobridores em alto mar e nas terras desconhecidas, dificuldades que não são conscientemente procuradas, mas surgem inconsciente e involuntariamente, ou seja, as imagens do passado são activadas pelas imagens do presente (94).

Nos filmes dos realizadores portugueses este universo marítimo materializa-se numa errância temporal que traduz a identidade ambulante do navegante, o “homoviator” (130) e cuja marca vital é o permanente movimento. Uma errância muitas vezes transformada em deriva sem fim e sem rumo e que é uma fuga indeterminada. Para Corregter são estes movimentos que ocupam os filmes portugueses e que constroem a sua singularidade e que, de algum modo, constituem, seguindo a leitura que a autora faz de Eduardo Lourenço, a singularidade da história de Portugal. Esta história de Portugal não surge directamente, mas tem a forma de um reencontro promovido por sugestões subtis: as figuras históricas são sugestionadas e nunca declaradas enquanto ícones ou símbolos do passado, ou seja, trata-se de reencontrar a história tal como ela se apresenta, fantasmática e espectralmente, nas coisas do presente. Um confronto e articulação de diferentes tempos históricos que cria uma fractura temporal (154) e que produz imagens

situades en un moment límit del relat i de l'existència del seus personatges, estableix un encontre amb la mort, s'obrencap a un temps suspès, cap a un “mésenllà,” cap a una certa idea d'infinít que està relacionada amb dos elements claus per a la història, la política, l'art i el pensament de Portugal: el mar i el navegant. Les imatges de Costa, Monteiro, Oliveira i Rodrigues apellen a l'abisme que s'obre davant del sulls de l'home medieval mésenllà del límit que ofereix la terra, l' *além-mar*. (32)

Portanto, o cinema português contemporâneo pensa a história como história de fantasmas latentes que emergem nas imagens enquanto espectros ou sombras.

Se, por um lado, o texto de Corretger é caracterizado pela apresentação de possibilidades de leitura em que a especulação é essencial, por outro o seu trabalho localiza-se no campo da história da arte. E é no campo autónomo desta disciplina que se encontra a metodologia deste estudo, mas é a nova historiografia da arte, aquela que segue a prática melancólica de Jean-Luc Godard na sua *Histoire(s) du cinéma* (1988-98)² e na história dos fantasmas de Warburg, o modelo que a autora discute e que utiliza na sua análise da cinematografia portuguesa. E a primeira parte do seu estudo é dedicado a avaliar a pertinência e fundamento epistemológico da proposta de compreender a história da arte a partir das relações, ressonâncias e dialécticas entre diferentes imagens. A filiação deste modo de pensar em Didi-Huberman, e na sua poderosa síntese do pensamento sobre a história de Warburg e Benjamin, é inegável, sobretudo no modo como o filósofo e o historiador pensam a sobrevivência temporal das imagens a partir do conceito central de anacronismo. O qual implica uma dialéctica temporal fundamental entre o presente e o passado. Portanto, não se trata de uma abordagem cronológica, do estudo de influências ou da fixação das grandes famílias e linhagens da cinematografia portuguesa, mas ver neste cinema um pensamento cinematográfico capaz de formular conceitos próprios. Neste sentido este estudo

reclama l'operativitat d'una genealogia de les imatges del cinema portugués contemporari i, en conseqüència, explora el camp cinematogràfic amb una mirada arqueològica. Es tracta, no tant de fer emergir un passat fixat o indiscutiblement històric, sinó més aviat de provocar la manifestació de la memòria d'aquest passat tal com es mostra en les imatges del present. [...] Aquesta mirada arqueològica, aquesta perspectiva antropològica, ha de procedir necessàriament a partir de la correlació de fragments, de l'ampliació dels detalls i del seu estudi comparatiu que la memòria resideix en la mirada però sobretot en els gestos, les paraules i el rostres; també en els paisatges, el escenari i, finalment, en les tècniques, les empremtes i el llinatge (o l'herència). (15)

Esta história do cinema é o que a autora chama uma “contra história das imagens”:

Si aquests termes formen la base d'una contrahistòria de les imatges, sembla que podem reclamar els mateixos principis per a l'exploració de les imatges cinematoogràfiques. Sobretot en el cas del cinema portuguès contemporari que, com assenyala Daney, reafirma aquest diàleg amb la història. Aquesta contrahistòria reclama la noció de contraplà, de la mateixa manera que el cinema portuguès es pot rellegir partant d'un contraplà amb la mort. (18)

A intensa presença de fantasmas e espectros faz com que o cinema português se caracterize pelo modo como o fantástico é uma das suas marcas importantes e traduz-se num permanente movimento através de uma ténue linha de fronteira entre o imaginário e o real, a ficção e o documentário, ou seja, um vai-e-vem permanente entre a imaginação e o mundo. Uma localização incerta que não é uma indecisão, mas à maneira de Warburg, uma forma de inscrever o cinema português numa região "entre" diferentes categorias do cinema. E esta localização incerta é um dos pontos da sua fertilidade.

Se a relação dialéctica com a história e os seus fantasmas latentes e o confronto com o horizonte marítimo sem fim percorrem a cinematografia portuguesa, outra característica importante é o modo de incorporação da palavra dita. A qual não surge como lugar de significado e de narrativa, mas através do poder expressivo que a palavra dita e performada possui, ou seja, é a ligação com o teatro e com esse universo metareflexivo de jogo entre palavra e imagem. Mas não só o teatro, também a literatura marca as palavras ditas neste cinema:

El cinema i la literatura portuguesa mantenen un pont d'unió constantment obert entre la paraula (que evoca el passat; que decriu el mar) i la imatge (que reclama la paraula, la història). La paraula invoca la imatge; la imatge invoca la paraula; amb dues solliciten la història, el passat. S'estbleix un flux constantd el' une a l'altra. (75)

O caso de Oliveira é o mais claro e evidente desta relação, mas nos outros realizadores a tensão que a linguagem transporta e o saber que as imagens nunca podem ser totalmente ditas está presente e marca este universo estético e problemático: uma espécie de lição straubiana que, segundo Corretger, todos estes realizadores assumiram.

E a palavra é o meio que permite permanentes desdobramentos das imagens e a aparição das muitas histórias que estes realizadores contam:

En el cinema portuguès contemporani s'inclouen moltes històries explicades pels personatges en plans estàtics que sovint presenten una deliberada posada en escena teatral. Impostació, moviments mesurats com si extractés d'una scenari, certa auto consciència de pertànyer a una ficció. El cinema portuguès inclou directors que actuen, actires que no són actors, personatges reals que pronuncien diàlegs no improvisats, elements autobiogràfics, situacions distorsionades. Probablement es deu a la incorporació d'una forta carrega metarefexiva, que va més enllà de la temàtica dels films. (65)

E são estes mecanismos que permitem aos personagens dos filmes empreender numa espécie de viagem de recuperação da memória e da identidade (os personagens de Costa e Oliveira são os exemplos mais evidentes), mantendo um movimento errante que é uma das mais importantes chaves das estruturas dos filmes. Portanto, a deriva sem fim e o confronto com o infinito e a morte inserem-se numa lógica de recuperação do sentido da vida e da história. E, por isso, os seus protagonistas não pertencem a um único território, mas circulam indistintamente entre diferentes espaços e tempos.

Um estar à deriva resultante não só da experiência marítima originária (a qual tem relações formais importantes em grande parte da recente cinematografia portuguesa: a presença contínua do tema da água em César Monteiro, as viagens de Oliveira ou o modo como as Fontainhas estão próximas da claustrofobia e confinamento espacial de um navio, etc.), mas da realidade social. Não que estes filmes "documentem" a sociedade, mas eles são poderosas caracterizações (algumas vezes caricaturas) da sociedade:

El cinema portugués contemporani filma, ni que sigui de manera fragmentada, la realitat d'una societat i d'un país. És habitual que moltes pel·lícules siguin documentals o que inscriguin amb força la seva història en un context real. Paradoxalment, aquest marc que estableix estrets vincles entre personatges, situacions i realitats concrets és l'escenari que permet l'emergència de components fantàstics. D'aquesta manera, un entorn cinematogràfic properal documental es veu poblar d'elements propis d'una atmosfera irreal, imaginària. Amb tot, cada cineasta aborda aquest aspecte d'una manera diferente. (201)

O resultado mais immediato deste mapa estético da cinematografia portuguesa contemporânea é perceber que é na feliz convivência entre imagens com diferentes temporalidades e origens, conseguida através da “arte da montagem,” que se localiza a marca de nascença destes “cinemas.” Não está em causa a identificação de uma comum, mas a semelhança destas diferentes cinematografias está nas dicotomias e nos espaços que são capazes de gerar e isto permite a Corretger afirmar que, por exemplo, é o intervalo entre a dicotomia geográfica do Céu e do Inferno presente nos filmes de César Monteiro e o limbo de Pedro Costa que abre espaço para a obra de Oliveira. E, por isso, as obras destes cineastas emergem numa “atmosfera fantástica, geralment intangible, abstracta, imprecisa” (288). Tudo elementos inundados de um forte sentido histórico não linear ou didáctico, ou seja, nenhum dos realizadores quer contar a história de Portugal ou repor a verdade dos seus factos: o seu reino é o da ficção, mesmo estando os seus personagens envolvidos na mais real das acções que é o fazer face à morte. E aqui reside não só a modernidade deste cinema, mas também a sua radicalidade. Uma radicalidade onde a evocação dos espectros e dos fantasmas do passado mais recente ou mais longínquo forma um mistério: “un misteri que habita més enllà del pla i que es xifra en el contraplà: *el contraplà amb la mort*” (290).

1. “Daney no considera Portugal un centre sinó mésaviat un pol d’imantació en el qual convergeixen diverses línies de fuga; especialment poètiques de l’exili.” (7).

2. “Georges Didi-Huberman insisteix en el decurso de la seva obra en la idea que no hi ha una única història de l’art, siné dues. Considera l’existència de dues tradicions que entenen la història de l’art de manera diferent. Una és la tradició dominant que recull i potencia Vasari durant el Renaixement, determinada pels principis de la visió i la idea de mimesi. Aquesta és la història visible que es constitueix com a tronc central — gairebé únic — sobre el qual ha evolucionat la història de l’art. Tanmateix, com destaca Didi-Huberman, la idea d’una història de l’art sorgeix molt abans, el llibre XXXVè de la Història Natural de Plini el Vell. Plini nega l’origen egipci de l’art de la pintura i reclama la seva filiació grega en el traçat de perímetres de l’ombra d’una persona. Però, per a Plini el Vell hi ha una altra tradició de la imatge pictòrica que el senti estetic (decoratiu) hauria acabat per desvirtuar. Plini privilegia un enfocament de l’activitat artística no abordada des de la idea de representació sinó des de la classificació de les matèries implicables en el procés de creació. Des d’aquest punt de vista, per Plini la pintura seria allò que resta, les ruïnes o el vestigi, d’una noble tradició antiga, d’un art totalment mort o en el procés de morir. Així, deixa veure una idea de naixement de història de l’art sobre la desaparició del seu objecte que estrobamolt a prop de la pràctica malencònica de Jean-Luc Godard a *Histoire(s) di Cinema*.” (17).