



**Tempo e performance no cinema de Albert Serra:
Um caso singular no cinema do tempo expandido**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Manuel Oliveira

**Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos
(Cinema e Fotografia)**

dezembro 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Irene Aparício

Agradecimentos

Agradeço à orientação da Professora Maria Irene Aparício.

Agradeço ainda a todos os colegas, amigos e família.

E um agradecimento especial à Ana Carolina Querido.

Resumo

Palavras-chave: Cinema, Slow-Cinema, Albert Serra, Tempo, Fotogenia, Adaptação Cinematográfica, Performance

O universo do agora chamado *slow-cinema* tem vindo a ser explorado com cada vez mais frequência depois do prolífico início do século XXI em filmes que em si se enquadram. Albert Serra tornou-se num dos realizadores que mais recorrentemente surgem citados quando falamos deste cinema, enquanto simultaneamente viveu anos de sucesso no contexto dos grandes festivais de cinema, facto que se reflete ainda hoje. Como um realizador a quem associamos o *slow-cinema* e vice-versa, trata-se de um caso único em grande parte devido à sua relação com a adaptação cinematográfica e a uma iconografia mitológica e importante à história da cultura ocidental. As imagens dos seus filmes são determinadas por características específicas deste tipo de cinema, com ênfase no tempo e na performance, mas destacam-se pelo modo como estas características e técnicas cinematográficas se relacionam com estes sujeitos e estas temáticas. Esta dissertação estuda os vários modos onde podemos observar essas relações, a partir de binómios como o mundano e o divino, a performance e o real, ou os párias e os heróis. O espaço que há entre esses binómios é ocupado na obra de Albert Serra por imagens que ainda que caracterizáveis por elementos do universo do *slow-cinema*, dele se destacam.

Abstract

Keywords: Cinema, Slow-Cinema, Albert Serra, Time, *Photogénie*, Film Adaptation, Performance

The universe of what is now called slow-cinema has been explored more and more frequently after the beginning of the 21st century being prolific in films that can be characterized like so. Albert Serra became one of the directors who is mentioned more often when we talk about this kind of cinema, while experiencing moderate success in the context of major film festivals, something that is still visible today. As a director to whom we associate slow-cinema and vice versa, his is a unique case largely due to his relationship with the literary adaptation and the mythological iconography that is important to the history of Western culture. The images of his films are determined by specific characteristics of this type of cinema, with its emphasis on time and performance, but stand out for the way in which these cinematographic characteristics and techniques relate to such subjects and themes. This dissertation studies the various ways in which these relationships can be observed, based on dualities such as the mundane and the divine, performance and reality, pariahs and heroes. The space between these dualities is occupied in Albert Serra's work by images that, although characterized by elements that are common in slow-cinema, stand out from it.

Índice

1. Introdução	7
2. Albert Serra e o contexto do slow-cinema	10
2.1. Uma revalorização do tempo e da duração	12
2.2. Performance, fotogenia e a experiência háptica do cinema	19
2.3. O realismo e o quotidiano	27
3. Albert Serra: de Dom Quixote a Luís XIV	32
3.1. O real e as imagens cinematográficas	33
3.2. O mundano e o divino: a banalização do mitológico	45
3.2.1. O transcendental, o quotidiano e a artificialidade	49
3.3. Os planos longos, os <i>zooms</i> e o digital	52
3.4. O tempo performativo e a sua relação com o gesto e a performance	60
3.4.1. A decadência do protagonismo: de párias a heróis	64
4. Conclusão	68
5. Bibliografia	73
6. Filmografia	78

1. Introdução

O *slow-cinema* é um espaço cinematográfico cujo atenção da academia e da crítica tem vindo a aumentar desde o final da década de 2000. Os filmes que são associados a esta noção são de origens variadas, e a sua possível genealogia dentro da história do cinema é complexa. A importância do *slow-cinema* dentro do cinema mundial foi o que me levou a estudar estes assuntos em concreto. O surgimento de vários trabalhos e várias críticas dentro deste universo cinematográfico fez-me questionar algumas das suas ideias em função de outros realizadores, que mesmo sendo mencionados em muitos destes textos, não foram sujeitos a análises mais aprofundadas. A minha formação em Literatura levou-me ao encontro das adaptações literárias do realizador catalão, cuja obra era, de facto, mencionada com alguma recorrência quando o assunto a ser tratado era o *slow-cinema*. Todo este contexto me levou a refletir sobre a obra do realizador e pensar sobre como esta obra se relacionaria dentro deste cinema, tendo a conta a pertinência e contemporaneidade dos estudos sobre o *slow-cinema* num contexto dos estudos sobre o cinema e dos estudos artísticos e estéticos

Ainda assim, é possível dar destaque a alguns dos realizadores que foram sujeitos de trabalhos académicos e livros de um modo mais pertinente. Podemos falar de Béla Tarr e a obra de Jacques Rancière *Béla Tarr: O Tempo Depois* (2013), podemos também falar de Tsai Ming-liang e a obra de Song Hwee Lim *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* (2014). No entanto, o trabalho e estudo sobre o *slow-cinema* tem vindo a ser desenvolvido de um modo mais amplo, em livros e artigos que trabalham mais do que um realizador ou filme. Falo de, por exemplo, a antologia *Slow Cinema* (2015), editada por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, ou a tese de Matthew Flanagan, que de uma certa maneira se tornou essencial aos trabalhos que a sucederam sobre o assunto, titulada *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (2012). No presente trabalho pretendo fazer uma acessão individual da obra de Albert Serra tendo em conta os estudos feitos sobre este *slow-cinema*, ancorando-me noutros que possam ser pertinentes à particularidade do realizador. Face a esta realidade que descrevi sobre o trabalho deste cinema, eu diria que esta tese colocar-se-á algures entre uma contextualização abrangente e comparativa dentro deste universo expansivo do *slow-cinema*, mas também de uma interação direta com as particularidades da obra de Albert Serra. Dito isto, o objetivo principal deste trabalho é de entender como se insere a obra do realizador dentro deste universo cinematográfico.

A definição e conceptualização das particularidades do realizador vão também ser um dos grandes objetivos deste trabalho. Trata-se de um realizador que ocupa um espaço entre vários binómios temáticos, e este espaço intermédio vai ser uma questão que,

através de comparações com ideias e filmes que de um modo ou outro entram nesta categorização do *slow-cinema*, mas também através de uma conceptualização ancorada em ideias de vários autores que trabalharam pontos-chave que podemos também identificar nos filmes de Serra. Leia-se espaço intermédio em diferentes contextos que vão ser desenvolvidos mais adiante, como são o espaço entre a adaptação literária e a ideia de um cinema puro por exemplo.

O primeiro grande bloco deste trabalho é dedicado a uma contextualização abrangente de questões-chave que constituem o paradigma dos estudos sobre o *slow-cinema*. Desde a própria nomenclatura e etimologia do termo, até às várias características que o definem, ou não. O foco será feito em questões de interesse maior para depois estudar em concreto o que é o sujeito desta dissertação, a obra de Serra. Por isso, vou proceder a uma seleção de questões que englobam pontos de interesse na construção de pontes ou divergências interessantes para a acessão dos filmes do realizador. Entre as várias questões-chave, contextualizarei a questão da revalorização do elemento do tempo, e de como este tempo tem vindo a ser trabalhado pelos realizadores e tem vindo a ser entendido pela massa crítica e a academia. Enfatizarei também as questões da experiência háptica e da fotogenia, que parecem que, de um modo ou outro, podemos aproximar da obra de Serra de uma maneira bastante particular, que auxilia esta noção do espaço intermédio, que está entre dois binómios, face à natureza literária das narrativas dos seus filmes. Por fim, vou passar ao esclarecimento sobre pontos que considero pertinentes sobre as questões do realismo e da relação do *slow-cinema* com este realismo.

No segundo grande bloco passarei à análise em concreto da obra do realizador. A partir das questões trabalhadas na primeira metade, mas não só, pretendo fazer uma acessão dos vários problemas que estes filmes levantam. Desde questões temáticas, que provém de uma noção bastante irregular da ideia de adaptação literária, mas não só, sendo que provém também de questões contemporâneas que podemos observar em filmes tão distintos dos de Serra como são, por exemplo, os de Tsai Ming-liang, e as suas representações do quotidiano e do corpo. Questões que analisam determinadas técnicas e aspetos técnicos da produção dos seus filmes também são tratadas neste segundo bloco, ainda que são questões que ao tratar o corpus do realizador nunca são completamente desligadas das questões temáticas. O meu foco será feito também em determinados problemas que andam em torno da ontologia do seu cinema. O facto do cinema de Serra se aproximar de uma tradição literária, pelo menos nesta tradição literária como fonte de inspiração, e simultaneamente se aproximar de técnicas que hiperbolizam determinadas características do cinema, e assim se aproximam de um

certo nível de experimentação, vão fundamentar o que eu considero como se podendo observar no cinema do realizador um cinema que está entre o impuro e o puro, ideias e conceitos que venho a desenvolver a partir de Bazin e Epstein, e onde me ancoro também em análises contemporâneas que se debruçam sobre estes conceitos. Este vai ser um dos grandes binómios que referi anteriormente, e vai ser essencialmente em torno deste espaço entre o cinema puro e o cinema impuro que tratarei alguns pontos mais específicos do seu cinema. Neste bloco farei então uma acessão de questões que se vão relacionar com a natureza mitológica e literária das personagens dos seus filmes, de como estas se relacionam com o espaço que ocupam, tendo sempre em destaque a duração que é evidenciada através desta mesma relação. A questão metafísica e de um cinema transcendental também vai ser um assunto importante a trabalhar na obra de Serra, sendo um realizador citado em obras tão paradigmáticas como *Transcendental Style in Film* (2018), de Paul Schrader, e que vou tentar demonstrar que trabalham questões que realmente podem fazer ponte com as características deste cinema transcendental, mas fazem-no de um modo particular, que, a meu ver, desafiam até questões epistemológicas sobre a imagem cinematográfica que textos como o de Schrader podem levantar. Passarei ainda pelas questões do elemento da noite e da escuridão no seu cinema, que têm particular interesse na sua longa-metragem *Liberté* (Serra, 2019). Por fim, procederei a uma análise de algumas técnicas em concreto que podemos observar no cinema do realizador, onde será feito um trabalho essencialmente comparativo com alguns realizadores do *slow-cinema*, dando sempre destaque às questões estéticas – o trabalho sobre o tempo e sobre a performance – e temáticas – o desenvolvimento e atualização de narrativas mitológicas e literárias – das particularidades do cinema de Serra tratadas em pontos anteriores.

Os problemas levantados pela filmografia de Albert Serra são simultaneamente pertinentes para com questões contemporâneas, desde o problema da adaptação literária, as questões da duração e do próprio *slow-cinema*, as questões da performance, ou da dicotomia entre uma transcendência e uma materialidade. Em conjunto com outros realizadores deste universo do *slow-cinema*, surgem até possibilidades de refletir sobre o próprio espaço do cinema e da relação entre o cinema e outras potenciais representações, nomeadamente as relativas ao espaço da galeria de arte ou do museu. Pretendo então, com esta tese, que a definição e estudo dos elementos que ilustram estes problemas potenciem o repensar das suas possíveis respostas, para além de potenciar o pensamento sobre o trabalho de Albert Serra dentro de um contexto maior que é o do cinema do tempo expandido, e de como isso pode contribuir para o

desenvolvimento de estudos sobre aspetos deste tipo de cinema, ou de outros realizadores que possam ter as mesmas preocupações que Albert Serra.

2. Albert Serra e o contexto do slow-cinema

An aesthetic of slow uncompresses time, distends it, renewing the ability of the shot to represent a sense of the phenomenological real. Herein lies the marked tension between fast and slow: whereas speed perpetually risks gratuitous haste, fragmentation and distraction, reduction intensifies the spectator's gaze, awareness and response. (Flanagan, 2008)

O estudo do cinema do tempo expandido, do slow-cinema, surgiu da utilização dessa mesma expressão por parte da crítica de cinema. Jonathan Romney foi um dos autores que utilizou esta categorização de cinema num texto sobre o que se tornaria um dos filmes chave deste slow-cinema, *Adeus, Dragon Inn* (Ming-liang, 2003) de Tsai Ming-liang (Romney, 2010). No entanto, no meio académico, o termo *slow-cinema* e todos os filmes com as características que o definem na crítica, começou a surgir como objeto de estudo na academia com maior preponderância a partir do início da década de 2010 – tal como um crescente interesse no universo da crítica cinematográfica e no universo cinéfilo – onde o artigo “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema” (2008) de Matthew Flanagan se tornou ponto de partida não só para o que viria a ser um estudo de Flanagan sobre o cinema do tempo expandido, mas um despertar de um interesse de vários académicos para a sua compreensão, cujos trabalhos servirão de âncora para o desenvolvimento deste trabalho. Entre os cineastas e filmes que o conjunto dos académicos e críticos define como tendo as características destes cinemas surge a obra de Albert Serra, trabalho que servirá de objeto de estudo desta dissertação.

É, no entanto, importante distinguir os filmes do *slow-cinema* dos filmes do cinema estruturalista e experimental que se separavam completamente dos aspetos narrativos tradicionais – filmes como *Wavelength* (Snow, 1967), de Michael Snow ou *Empire* (Warhol, 1964), de Andy Warhol. Quando o universo da crítica cinematográfica se refere a *slow-cinema*, e, por conseguinte, a academia o enquadra e estuda, refere-se ao cinema que, ainda que hiperbolize ou experimente com as questões da duração, é um cinema que tem uma estrutura narrativa. As características que se associam ao cinema do tempo expandido andam, então, em torno da ênfase da duração, seja através do plano longo, da languidez dos movimentos subjetivos e objetivos da ação, ou até dos próprios temas dos enredos e dessa mesma ação. Os pontos fulcrais que circundarão

o pensamento sobre a filmografia de Serra dentro do contexto do cinema do tempo expandido terão em conta essencialmente as questões do tempo e do movimento, da languidez e da *ennui*, mas também terá em conta as várias temáticas que os diferentes filmes que a compõem tratam e o modo como evoluem ao longo da obra. Nesta dissertação vou, para além de contextualizar a obra nesse universo do *slow-cinema*, sugerir que as longas-metragens do realizador se separam em dois blocos distintos: o primeiro composto das suas duas primeiras longas-metragens *Honra de Cavalaria* (Serra, 2006) e *O Canto dos Pássaros* (Serra, 2008) e o segundo composto pelas três longas-metragens *História da Minha Morte* (Serra, 2013), *A Morte de Luís XIV* (Serra, 2016) e *Liberté* (2019); nunca descartando o trabalho do realizador feito entre estes filmes e as relações que possam haver entre eles transversalmente.

Antes de mais, pretendo fazer um contexto de alguns conceitos e ideias que vão ser utilizados para o estabelecimento da ponte entre a obra do autor e o pensamento em torno deste cinema. O pensamento sobre a duração no cinema tem origens em textos fundacionais do pensamento sobre o cinema tal como os ensaios de André Bazin. Muito do pensamento sobre este tipo de filme vai buscar ao pensamento baziniano e as suas diferentes leituras ao longo do século XX, atualizando alguns dos elementos-chave que o autor pensa sobre a questão do realismo e da ontologia do cinema. Chegando até ao ponto de, autores como Tiago de Luca, que estudam o *slow-cinema*, renunciando esta nomenclatura, abordarem os filmes que o compõem de diferentes modos, no caso de Tiago de Luca abordando-os como um cinema do *Realism of the Senses*, título do seu livro de 2014. Como no cinema realista, ou neorrealista, classificado assim por Bazin, o cinema do tempo expandido tem características em comum, levando os seus autores a nova experimentação. Outros conceitos essenciais que auxiliarão o estudo deste cinema são os que rodeiam a ideia do protagonismo, que variam da ideia do ator e não-ator, indo até a questões fundamentais do cinema, como é a da fotogenia. Surge aqui ainda a questão do quotidiano, o cinema do dia-a-dia, o cinema do tédio, elemento importantíssimo no cinema de Serra no modo como contrasta figuras icónicas da cultura ocidental com esta realidade dos comuns mortais, mas não só, sendo conceitos que promovem um outro modo de estudar este tipo particular de filme.

Este primeiro ponto servirá então como estabelecimento de uma espécie de quadro conceptual que será o ponto de entrada na contextualização e estudo da filmografia de Albert Serra. Naturalmente terá em conta o pensamento de textos essenciais sobre cinema, mas terá também em consideração o trabalho académico contemporâneo sobre os filmes que pertencem ao conjunto a que se chama de *slow-cinema*.

2.1. Uma revalorização do tempo e da duração

A discussão sobre a semântica da expressão *slow-cinema* parte de opiniões diferentes sobre o seu uso. Tal como foi referido anteriormente, existem académicos, como Tiago de Luca, que tomam a expressão como redutora e propensa a preconceito (de Luca, 2011, p. 5). Por outro lado, existem outras vozes no debate que defendem esta expressão, tal como Emre Çağlayan em *Poetics of Slow Cinema*, que desenvolve que o *slow* em *slow-cinema* não só define em concreto uma característica essencial ao grupo de filmes a que se refere, mas também desafia o próprio preconceito que pode surgir em relação à languidez dos filmes, em particular na perspetiva da *boredom* como influenciando o modo espectral com que se aborda este conjunto de filmes que promove novas experiências estéticas. (Çağlayan, 2018, p. 55) No entanto, o ponto de discussão entre as várias perspetivas que surgem, é, de facto, a experiência da duração neste conjunto de filmes. Esta experiência pode surgir de modos vários, como vimos anteriormente. Mas tomando-a como objeto central, pressupõe-se que os cineastas que fazem uso das várias técnicas para a enfatizar têm, antes que mais, o objetivo de revalorizar o tempo e a duração, e acima de tudo a sua experiência. Esta nova valorização do tempo tem diferentes propósitos, conforme as particularidades de cada artista. No entanto, a partir do momento em que compartilham das mesmas técnicas e pontos de partida, existe toda uma série de considerações que podem ser feitas que unem os variadíssimos filmes que associamos ao *slow-cinema*.

A utilização da expressão *slow-cinema* pode levar a preconceito, como já foi referido, mas pode também levar a considerações vagas sobre os vários filmes a si associados. O que é, neste cinema, *slow*? É a edição sóbria e ritmada, que renuncia ao bombardeamento de imagens comum ao cinema de ação com maior sucesso comercial? Ou será o lento movimento da câmara, quiçá até a sua imobilidade, o ponto fulcral de quando falamos de *slow-cinema*? Todas estas características providenciam uma experiência particular do tempo, tendo em comum técnicas que a enaltecem, ainda que possam diferir de cineasta para cineasta, de filme para filme. O próprio método de trabalhar com atores e personagens dos filmes pode sugerir languidez, tal como podemos concluir com os cinemas de Straub-Huillet, Pedro Costa ou Manoel de Oliveira. Estes filmes aludem ao modo de representação associado à teoria e técnica de Bertold Brecht, autor por vezes citado diretamente por estes cineastas. Lúcia Nagib (Nagib, 2016) refere-se a Brecht de outro modo igualmente relevante nas questões da duração e das técnicas do cinema, depois de citar Bazin, demonstrando assim a sua importância para o pensamento destes conceitos:

Allowing the eye to wander in depth of field and linger on the events through their duration, 'ambiguity of expression' invited 'both a more active mental attitude on the part of the spectator and a more positive contribution on his part to the action in progress' (1967: 36) – an idea that closely resonates with Brecht's defence of active spectatorship and advanced by at least a decade the self-reflexive political cinema that would flourish in the 1960s on the basis of spectatorial agency and participation. (Nagib, 2016, p. 28)

Os temas e argumentos dos filmes podem também sugerir lentidão, por vezes até exigindo a oclusão das técnicas tradicionais do cinema, tal como acontece no cinema de Chantal Akerman ou de Lisandro Alonso. Veja-se *La Libertad* (Alonso, 2001) como um exemplo. O mundo do trabalho, o quotidiano, o caminhar, a solidão. O próprio enredo de certo modo exige a utilização de técnicas como as referidas anteriormente, mas não só. É na própria estrutura narrativa e, por conseguinte, nos seus temas narrativos, que chocam com os preconceitos do espectador, corrompendo as suas cortejadas relações com o cinema tradicional, onde reside a experiência da duração que caracteriza o *slow-cinema*. Todas estas características parecem culminar na conceção do *slow-cinema*, que encarna todas elas, em suma: hiperbolização de técnicas como o plano longo e o movimento da câmara, um desenrolar atempado da ação do filme, e uma representação do que no cinema tradicional consideraríamos tempos mortos.

Ainda que quando se fala em *slow-cinema* se trate de um cinema que surge com maior força a partir do final dos anos noventa, existem filmes que o precederam e cujos podem servir de ponte para o seu pensamento, ainda que não haja necessariamente uma relação direta de influências. O aspeto essencial da duração nestes filmes não é seu exclusivo. É fácil pensar em exemplos que enaltecem o elemento do tempo expandido, seja *A Terra Treme* (Visconti, 1948) e o neorealismo italiano, seja o cinema de Michelangelo Antonioni, cuja obra levou Andrew Sarris a utilizar a expressão *Antoniennui* para a descrever, tratando-se de um cinema que não só radicaliza elementos como os do plano longo e da pausa descritiva, mas também usa temas centrais, representados até na paisagem dos seus filmes, em comum com o que viriam a ser os de alguns filmes do *slow-cinema* (Sarris, 1975). Outros cineastas influentes seriam Straub-Huillet, com a sua abordagem política e radical de um cinema herdeiro de Brecht, como vimos anteriormente. Veja-se os planos longuíssimos de condução em *Lições de História* (Straub & Huillet, 1972). Precedendo-os, existem os filmes japoneses de *geidomono*, que utilizavam elementos metacinetográficos, ou pelo menos evidenciavam o artifício do teatro, como pontos centrais das suas narrativas, auxiliando-

se também de longos planos ou planos estáticos, características observáveis em *Os Contos dos Crisântemos Tardios* (Mizoguchi, 1939) de Kenji Mizoguchi, ou em *Ervas Flutuantes* (Ozu, 1959) de Yasujiro Ozu, respetivamente. Podemos-nos também referir, como anteriormente, a Chantal Akerman, cujo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, 1975), tematicamente, mas não só, parece ecoar em filmes como é o *Estava em Casa, Mas...* (Schanelec, 2019). O que separa estes filmes essenciais da história do cinema do *slow-cinema* é, paradoxalmente, o mesmo que os aproxima. A radicalização e hiperbolização estilística destes filmes, mesmo contrapostos com estes exemplos do passado é evidente, assimilando por vezes até vários aspetos destas referências em simultâneo, sejam a duração, a autorreflexão – autoral ou sobre o próprio cinema – ou o uso do não-ator, por exemplo. Surge também quando falamos em *slow-cinema*, como já foi referido anteriormente, o cinema duracional. Este cinema é um cinema que deduz todo o conteúdo narrativo, sendo composto de filmes experimentais e avant-garde que se focam somente na materialidade do meio que utilizam. Autores como Michael Walsh destacam-no como “cognate with, rather than identical, to slow cinema” (Walsh, 2016, p. 60). A história do cinema teve exemplos claros de uma valorização de um tempo expandido e da experiência do tempo, seja em função de uma representação do real, ou de uma nova experiência estética, como vão pensar alguns autores basilares dos estudos sobre o cinema como André Bazin ou Gilles Deleuze.

Como visto anteriormente, Tiago de Luca ancora-se em Bazin para clarificar a sua posição relativa à classificação deste cinema como *Realism of the Senses*, uma das mais pertinentes alternativas à expressão *slow-cinema*. Neste seu texto, apelando também a Siegfried Kracauer, de Luca esclarece que o realismo bandeirado por Bazin não se desliga da afeição fisiológica com que Kracauer descreve a experiência do cinema. (Luca, 2014, p. 4) A partir desta ponte entre autores, devidamente exemplificada com os títulos que eles mesmos colocaram em questão, de Luca estabelece a relação entre o seu pensamento e a sua transição para o que considera de impreciso no uso da expressão *slow-cinema*. O tempo e sua manipulação, primeiro nos filmes exemplo dos autores por si citados, são para de Luca no cinema do *Realism of the Senses* elementos que abjudicam de concepções tradicionais do cinema em função de elementos que tais autores dizem como engrandecedores das características do real e do sensorio, enfatizando a ideia baziniana do realismo como sendo essencialmente um produto de um empreendimento estético (Luca, 2014, p. 238). Tal como Deleuze, de Luca busca ainda nos conceitos bergsonianos sobre o tempo não só uma valorização do tempo que pode ser experienciado diretamente através de um plano longo, ou experienciado

dialeticamente através da profundidade de campo, mas também uma posição sobre os temas e determinações estéticas que definem as características do tempo expandido nestes filmes (Deleuze, 2015, pp. 167-168). Bazin explica a sua posição, extrapolada por de Luca para o *slow-cinema*, através da sua posição ontológica sobre o cinema, em que a passagem que segue reverbera certamente nas posições de ambos sobre estas várias posições sobre o tempo:

É em torno da presença da morte, da sua permanente virtualidade (morte do animal e do homem), que se constrói o balé trágico da tourada. Graças a ela, há alguma coisa a mais na arena do que no palco teatral: aqui, brinca-se de morte; lá, o toureiro brinca, mas é com a vida, como o trapezista sem rede. Ora, a morte é um dos raros eventos que fazem jus ao termo, caro a Claude Mauriac, de especificidade cinematográfica. Arte do tempo, o cinema possui o exorbitante privilégio de repeti-lo. (Bazin, *Morte todas as tardes*, 1983, p. 129)

O conjunto da crítica e dos investigadores sobre o *slow-cinema* debate, como vimos anteriormente, a pertinência da utilização da expressão *slow* e do seu possível uso em sentido pejorativo, sentido contraposto por autores como Manohla Dargis e A.O. Scott no artigo “In Defense of the Slow and the Boring do New York Times” (2011), onde respondem a outro artigo do mesmo jornal, “Eating Your Cultural Vegetables” (2011) de Dan Kois¹, que refere uma questão de igual debate por entre os vários autores, como o já referido Emre Çağlayan (Çağlayan, 2018, p. 3), do modo espetatorial e da relação entre o espectador e o cinema do tempo expandido. A questão do entretenimento e do engajamento do espectador com o cinema faz parte da sua *raison d’être*. O problema surge quando, nestes filmes, a posição e função do espectador é posta em causa. Autores como Karl Schoonover sugerem, inspirando-se no trabalho de Bazin, que o cinema do tempo expandido tal como o cinema dito sério ou artístico – o cinema-arte, ou *arthouse cinema* – requer do espectador uma relação menos passiva e despreocupada (Schoonover, 2012, p. 68). Uma das questões centrais do *slow-cinema*, e em particular do cinema de Albert Serra, é a questão da produtividade. Este problema da produtividade, transposto e interpretado como provocação que remete para o tempo despendido, está diretamente relacionado no cinema do tempo expandido com o

¹ Onde sugere que o consumo de um certo tipo de cinema está relacionado não com o disfruto pessoal, mas com o propósito de adquirir algum tipo de mérito cultural ou status social.

espectador². Utilizando um exemplo mais banal, suponhamos que surge no espectador destes filmes a questão: "Porque devo estar eu a perder tempo a ver este filme?"

Existem várias respostas a esta questão, algumas delas encontram-se nesta dissertação. Mas é importante pensá-la agora na medida em que, para Schoonover mas não só, como vamos ver a seguir, é importante para se definir se o chamado *art cinema*, e o *slow-cinema*, é "politically decadent or politically subversive" (Schoonover, 2012, p. 68). Regressando à relação filme-espectador, é importante ainda pensar na relação do espectador com as figuras presentes neste cinema, que agem em correlação com as ambições destes cineastas em enfatizar a duração do tempo. O próprio movimento sóbrio da câmara, ou a sua imobilidade, se assemelha ao movimento do olhar do espectador. Existe, portanto, um engajamento do espectador no filme, ainda que o seu ritmo o frustre, pois requer um labor próprio que diverge do cinema tradicional (Schoonover, 2012, p. 70). Este novo modo de ver requer que a guia do olhar do espectador se mitigue, procurando novos significados e novos enredos. Um exemplo de um filme que desafia as preconcepções de algo tão fulcral na essência do cinema como é a questão do protagonismo, é *As Quatro Voltas* (Frammartino, 2010) de Michelangelo Frammartino. Os longos planos de uma árvore a ser cortada, personagem principal da cena, requerem que os espectadores nela procurem algo que corresponda ao brilho nos olhos de uma Ingrid Bergman, ou a posição firme e determinada de um John Wayne. Schoonover sugere ainda uma ideia que pode ser essencial para pensar a relação entre espectador e filme no cinema do tempo expandido, a da observação da história do cinema como uma história de colisão de corpos:

Bazin's description of neorealist bodies as relative entities (always defined by their distinction from other bodies) also introduces the possibility that cinema might remake and rework the picture of labor given us by earlier films. The history of the moving image might in this sense be recast as a series of recognitions of divergent types of laboring bodies in which the flatness of Julianne Moore's performance in *Safe* (Todd Haynes, US/UK, 1995) makes impossible the self-improvement promised in Lifetime's made-for-TV movies of the 1980s/1990s. (Schoonover, 2012, p. 71)

² E não só, por vezes a questão da produção e do trabalho passa para os próprios temas do filme, tal como no já referido *La Libertad* (2001), ou tenta passar de um outro modo, através do próprio *modus operandi* do realizador, tal como é visível na obra de Pedro Costa.

De um modo diferente para Tiago de Luca, surge a própria questão do espectador na sala de cinema como uma propriedade importante da experiência estética do *slow-cinema*. Esta questão surge no sentido da transição dos cineastas para as salas de museu e galerias, tal como é o caso de Tsai Ming-liang, Pedro Costa, ou o próprio Albert Serra, que estreou a exposição/performance *Roi Soleil* na Galeria Graça Brandão em 2017, que fora filmada e relançada em filme 2018. Nos seus textos sobre este problema, Tiago de Luca enfatiza as diferenças essenciais entre a sala de cinema e a sala da galeria, dando um foco particular à importância da experiência coletiva da sala de cinema e da experiência corpórea e subversiva, que é paradoxalmente passiva e estritamente visual e sonora, dos espectadores na sala do cinema. O jogo de intensidades entre espectador e filme visível neste cinema tem como preconceito essencial também a experiência individual do espectador e das suas características de imobilidade e foco, tal como nos descreve Gilles Deleuze na sua acessão da imagem-afeção, esclarecida no próximo capítulo. Não só para de Luca é importante para a nomenclatura que utiliza para a definição deste cinema – *Realism of the Senses* – mas também é importante para enfatizar as questões estéticas essenciais ao cinema do tempo expandido, como é a da experiência visceral do tempo e consciência metacinetográfica, e mais importante ainda, tal como Bazin, a importância da atitude mental ativa por parte do espectador (Luca, 2011, p. 6-8).

Voltando à semântica em torno da expressão *slow-cinema*, pressupõe-se que na existência de um *slow*, existiria um *fast*. Surge então outra questão: O que é este *fast-cinema*? E ainda: Se este *slow-cinema* pode ser uma reação ao cinema comercial, em que é que deste se difere? Song Hwee Lim utiliza uma comparação que parece responder, ainda que metaforicamente, à particularidade política do cinema do tempo expandido em função do seu enaltecer da experiência do tempo. O investigador vai introduzir a comparação entre o *slow-cinema* e o movimento *slow food*, citando pontos essenciais do manifesto da *slow food*, entre os quais “A firm defense of quiet material pleasure is the only way to oppose the universal folly of Fast Life.” (Lim, 2014, p. 2), um dos que parece até ecoar de certo modo na conceptualização do *Realism of the Senses* de de Luca. Para Hwee Lim a tensão entre o rápido e o lento, que sugeri anteriormente, tem resposta na triangulação entre “materiality, temporality, and aesthetics” (Lim, 2014, p. 12). Nesta mesma página Hwee Lim estabelece ainda outra ponte com pertinência para o pensamento político do cinema do tempo expandido, ao introduzir o conceito de *The Great Divide* de Andreas Huyssen, que consiste na divisão entre o que é a cultura de massas e a cultura erudita, ideia que Hwee Lim enfatiza na compreensão da recepção do *slow-cinema* pelo público, considerando-o um exemplo que enfatiza a percepção do

espectador da tensão entre o *slow* e o *fast*, e conseqüentemente a tensão entre o que deve ou não ser sobrevalorizado (Lim, 2014, p. 12). Se remetermos para o cinema de Pedro Costa, por exemplo, é interessante pensar nesta divisão e no que parece ser a sua paradoxal sobreposição de conceitos, parecendo estar um passo à frente da relação que Hwee Lim faz com *The Great Divide*, ou pelo menos desafiando-a, provocando-a, tal como outros cineastas, nomeadamente o cineasta chave deste trabalho, Albert Serra, desafiam e provocam. Nos filmes de Pedro Costa todos os elementos humanos na produção do filme são funcionários assalariados, cujas histórias de alguns, representadas nos seus filmes, em muito diferem com esta realidade de produção cinematográfica. Nos filmes de Albert Serra, reis magos e aristocratas franceses estão sujeitos às limitações e às necessidades do corpo. Acrescento ainda um outro exemplo, como é a da tetralogia do poder de Alexandr Sokurov, onde figuras como Lenin em *Taurus* (Sokurov, 2001) são sujeitas à força gravitacional do seu corpo, e onde é representada a humanidade a esbarrar com o mito.

Todo o conjunto deste pensamento enfatiza e põe em causa a validade e a pertinência da tentativa de revalorização do tempo e sua experiência no cinema dos vários cineastas citados. As particularidades do cinema, tanto da sua ontologia como da sua experiência (espectatorial ou de produção), permitem que se hiperbolize esta questão. Vimos, no entanto, que ainda que o cinema seja uma forma artística com particularidades específicas, não deixa de ser, nas palavras de Walter Benjamin, o principal meio para a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, e, por conseguinte, uma forma de arte que está ligada diretamente ao mundo moderno e pós-moderno, desafiando os paradigmas políticos e de jogos de poder que engloba. O cinema do tempo expandido desafia, como vimos, a *raison d'être* do próprio cinema, no que parece ser o paradoxal movimento cultural de afastamento da velocidade do mundo capitalista, que denota a importância da experiência do tempo em todo o tipo de espectadores, afetando-os de um modo intelectual, mas também visceralmente.

Algumas das ideias explanadas neste ponto vão servir de auxílio da localização da obra de Albert Serra dentro do contexto deste tipo particular de cinema. Tanto a primeira metade como a segunda metade da obra do cineasta enfatizam os elementos do tempo e da experiência, e desafiam o espectador a colocar em causa as suas preconcepções sobre as suas noções de argumento e performance, fazendo uso de algumas das técnicas importantes para o pensamento do tempo no cinema, tal como o *zoom* e a profundidade de campo. Existe ainda um desafio político por parte de Serra que parte em grande medida da utilização do tempo, tanto como tema como em experiência, veja-se a mortalidade de Luís XIV, por exemplo. No entanto, ainda que sendo um cinema

que exalta a experiência temporal, é um cinema em que as noções de protagonismo e performance são importantíssimas. Estes elementos estão ligados diretamente às várias questões sobre o tempo discutidas, mas acrescentam-lhes outras particularidades, provocando preconceitos sobre arquétipos e personagens míticas da cultura ocidental, e desafiando e transformando conceitos e preconceitos sobre noções essenciais da cultura cinematográfica, como é a da ideia da estrela de cinema.

2.2. Performance, fotogenia e a experiência háptica do cinema

O protagonismo e o ator são elementos essenciais na história do cinema, mas têm particular importância na genealogia do cinema do tempo expandido. Seja pela ênfase no não-ator, seja pela atenção a elementos cinematográficos e elementos narrativos que no cinema tradicional passam maioritariamente despercebidos. O movimento e experiência no *slow-cinema*, ainda que por vezes se assemelhe a uma pausa descritiva não figurativa, utiliza a figuração e a representação de um modo particular, que varia na intenção conforme o cineasta e o filme em questão. Assim, não só é pertinente enfatizar a performance no tempo, ou seja, o tempo performativo, neste cinema, como também é pertinente perceber as relações entre as figuras destes filmes e as suas relações de poder, sendo que muitas das vezes as estrelas de cinema nestes filmes não são as evidentes, e quando são, existe uma subversão das suas relações de poder. Algumas das referências utilizadas anteriormente, como é Brecht, vão também surgir na investigação sobre as particularidades destes filmes em relação à performance e protagonismo.

Pensando em conceitos como o da fotogenia de Jean Epstein em conjunto com o *slow-cinema* demonstra a sua pertinência mesmo após todos estes anos. O cinema do tempo expandido é, segundo os autores que têm vindo a ser citados, um cinema do real e um cinema de fluxo³. É um cinema político no seu modo de expressão, quando enfatiza o tempo lento e o utiliza para enfatizar determinadas temáticas e sujeitos cuja atenção escapa ao cinema comercial e ao cinema com um sentido de temporalidade mais acelerado – por exemplo na montagem – mas é também um cinema político dentro da própria indústria do cinema, particularmente na questão da figuração e do trabalho com os atores. Veja-se a definição tradicional de Epstein da fotogenia como uma exaltação do carácter moral da imagem em movimento (Epstein, 1988, p. 314), e tenhamos o cinema do tempo expandido como um cinema que utiliza elementos e ferramentas

³ Remeto aqui para o exemplo mais evidente de conceptualização do *slow-cinema* já referido, o *Realism of the Senses* de Tiago de Luca.

particulares à sua arte sugerindo e apontando para um tipo de destacar e sublimar certas temáticas e sujeitos. Esta noção de fotogenia e de um particular cinematográfico que enaltece determinadas figuras ou ideias na tela, no entanto, não é exclusiva de um cinema contemporâneo ou de um cinema de autor. Leia-se no trabalho de João Vitor Leal, que se ancora também aqui no conceito de *moving-picture dance* de Noël Carroll:

Assim, seu [de Noël Carroll] “conceito estendido de *moving-picture dance*” ecoa um conceito mais antigo e abrangente, o de fotogenia, tal como o defendeu a vanguarda francesa da década de 1920 e, em particular, o cineasta e teórico Jean Epstein: é fotogênico tudo aquilo – coisas, seres, ideias – “cujo valor moral é aumentado pela reprodução cinematográfica”, sendo que apenas os “aspectos móveis” das coisas podem, de fato, ter seus “valores morais” aumentados (EPSTEIN, 1974, p. 137-138). Dito de outra forma, para Epstein, a fotogenia “deve ser procurada no que é ‘móvel’” (XAVIER, 1978, p. 99): é o movimento que está em destaque (Leal, 2016, p. 293)

Ao particular moral referido em Epstein é aqui dado um novo contexto, retirando-o dos encaixes em quadros morais específicos, segundo a ponte que Leal faz entre o conceito de Carroll e Epstein. Mas se regressarmos ao texto original de Noël Carroll podemos ainda retirar outras conclusões tendo em conta estes conceitos, ao contrapô-los com a realidade do cinema do tempo expandido. A certo ponto Carroll escreve “(...) the aerial ballets in Bruce Lee’s kung-fu films, what Douglas Rosenberg calls recorporealizations, are narratively interesting at the same time that they are interesting, indeed delightful and compelling, to watch for their own sake.” (Carroll, 2001, p. 58). Na verdade, o que acontece no cinema do tempo expandido é um fenómeno de valorização do movimento, mas através de uma linguagem cinematográfica. Aqui não é a coreografia que é destacada, como Carrol entende quando definição de *moving-picture dance*, nem é o movimento da câmara dançante, que também refere (Carroll, 2001, p. 49). É sim a valorização do movimento dentro de uma tela que dá prioridade à imagem estática, e a valorização do movimento da câmara face à sua ausência durante a grande parte da duração destes filmes. Vejam-se, então, dois exemplos que ilustram exemplos do pensamento de Jean Epstein sobre a sublimação de um particular moral, mas em relação com o *slow-cinema* e as suas particularidades:

- Em *Vitalina Varela* (Costa, 2019), Pedro Costa, tal como noutros filmes da sua filmografia, enaltece os rostos e os gestos lânguidos e determinados dos seus não-atores. Neste sentido, Costa simultaneamente dá tempo cinematográfico aos seus atores, e destaca os seus próprios rostos, dignificando-os em grandes planos, tal como

Epstein propõe⁴, dando simultaneamente ênfase à questão política sobre o tempo já referida, mas essencialmente reconfigurando o quadro epistemológico do processo de criação artística e da imagem projetada no ecrã através deste jogo com os não-atores. Este processo de criação artística parece ainda suscitar o pensamento deste cinema como um cinema dos pontos de vista, sendo que carrega consigo uma componente social pertinente. Neste sentido, não se restringem aqui as questões sociais coloniais, mas também as de género. Vejam-se assim filmes como *Zama* (Martel, 2017), de Lucrecia Martel, ou *First Cow - A Primeira Vaca da América* (Reichardt, 2020), de Kelly Reichardt, onde o ponto de vista parte da própria equipa de produção do filme, em particular do realizador. São filmes que revelam, ainda de que um modo diferente, uma cinefilia e noção de género e linguagem cinematográfica que lhes permite desafiar o status-quo com técnicas que são características do *slow-cinema*, ou pelo menos do cinema de fluxo. Isto deve-se, tal como em Pedro Costa, no modo como subvertem a expectativa do espectador sobre determinado aspeto do cinema. Em *First Cow - A Primeira Vaca da América* (2020), por exemplo, a narrativa enquadrada num universo *western*, dá destaque a personagens que tradicionalmente no género são personagens invisíveis. E dá-lhes destaque com o auxílio de ferramentas próximas do cinema de fluxo e do cinema do tempo expandido precisamente para permitir a ênfase desse olhar novo que é necessário para a representação destas personagens novas, ou pelo menos das ideias novas que a realizadora retira de um universo expansivo como o dos *westerns*.

- Em *As Quatro Voltas* (2010), de Michelangelo Frammartino, existe uma personagem coletiva, ligada pela metempsicose. Cada uma das fases deste ciclo é representada de um modo estilizado e diferente conforme os elementos figurativos da cena: veja-se o grande plano do rosto do pastor, que relacionamos com os planos auxiliados pelo movimento de câmara que seguem os cordeiros, que por sua vez relacionamos com os planos gerais estáticos da grande árvore, em cenas como as citadas no ponto anterior da tese. Ainda que não fazendo um uso constante, devido à sua natureza de representação, do grande plano do olho, referido por Jean Epstein quando contextualiza as suas noções de fotogenia, existe o exercício estetizado de outras técnicas cinematográficas, como é a dinâmica do movimento ou não-movimento da câmara, ou da profundidade de campo, que promove a sensação de simultaneidade e aprofunda as relações de espaço-tempo entre as várias fases desta metempsicose, e propõem uma experiência háptica, diria até visceral, dos temas propostos no filme ao espectador do

⁴ Note-se o que escreve sobre o close-up de um olho ou um revólver em “On Certain Characteristics of Photogénie”. (Epstein, 1988, p. 317)

mesmo modo. O gesto que capta as personagens não-antropomórficas é assim semelhante ao gesto que capta rostos em grande plano, podendo-se concluir, ou pelo menos especular, que a pretensão de enaltecer algum tipo de valor, ainda que não estritamente moral, acontece também neste ato de filmar.

Questões como a da figuração antropocêntrica têm vindo a ser desafiadas desde que Epstein enfatiza os grandes planos de rostos, mesmo antes de Frammartino. Vejam-se os documentários de Jean Painlevé, o cinema estruturalista dos anos sessenta, e mais tarde, voltando ao cinema de ficção que nos interessa, *Peregrinação Exemplar* (Bresson, 1966) de Robert Bresson, autor que também introduziu noções que revolucionaram a noção de ator, ou melhor, nas suas palavras, de modelo. O ponto essencial que João Vitor Leal também aponta na citação anterior é, de facto, para Epstein, o movimento. Este movimento das imagens pode então culminar no jogo de rostos, identidades e linguagem cinematográfica como é o exemplo do humanismo não-antropocêntrico do filme de Michelangelo Frammartino, ou das experimentações cinematográficas não-narrativas como é exemplo *Now, At Last!* (2018) de Ben Rivers. Vejamos que em Epstein, apesar da ênfase na fotografia da carne e da figuração humana quando pensa a fotogenia, o transformar, ou diria até estetizar de um modo figurativo, de algo que não é humano, não se restringe a seres vivos no seu pensamento:

Through the cinema, a revolver in a drawer, a broken bottle on the ground, an eye isolated by an iris are elevated to the status of characters in the drama. Being dramatic, they seem alive, as though involved in the evolution of an emotion. I would even go so far as to say that the cinema is polytheistic and theogonic. (Epstein, 2012, p. 295)

A questão fulcral para Epstein, está na natureza da imagem em movimento e não nos sujeitos que podem estar em frente da lente. É uma questão que se pode associar ao surrealismo - pensando também que Epstein se associou ao movimento surrealista durante parte da sua vida - do cinema contemporâneo de, por exemplo, Jan Švankmajer, que com o auxílio da técnica do *stop-motion*, leva as questões da animação destes objetos e da natureza morta a um novo extremo.

O pensamento do grande plano é, no entanto, uma das questões que Deleuze procura também em Epstein, e que o usa no seguimento dos seus textos sobre a imagem-movimento, em particular dos seus textos sobre a imagem-afeção. Se partirmos de Deleuze, que parte de Henri Bergson, a noção de afeto, com que o autor prefacia a defesa do grande plano como exemplar da imagem-afeção, é a seguinte:

Quando uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para se tornar o suporte de órgãos de recepção, estes já só terão principalmente tendências para o movimento ou micro-movimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão para o outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu o seu movimento de extensão e o movimento tornou-se movimento de expressão. (Deleuze, 2016, p. 138)

É este gesto de afetar que vemos no cinema de Pedro Costa. De certo modo, estes grandes planos dos vários rostos, sejam de Ventura, de Vanda ou de Vitalina, trabalham em conjunto com esta herança do pensamento e da tradição cinematográfica, e tentam então elevar estas imagens, e conseqüentemente as pessoas em frente da lente da câmara, às particularidades estéticas do cinema.

Vemos então em Pedro Costa e Michelangelo Frammartino dois cineastas do cinema do tempo expandido que utilizam toda esta herança do pensamento sobre o cinema e, em certa medida, uma herança também ela cinéfila, de diferentes modos, desafiando noções da linguagem do cinema como é o grande plano, a fotogenia ou a imagem-afeção. No entanto, Costa parece enfatizar também nos seus filmes referidos questões sobre o gesto de criação cinematográfica, questões que transcendem a própria natureza da imagem, incitando a um repensar da epistemologia da produção cinematográfica e ao que se refere coloquialmente como indústria do cinema. Frammartino, como vimos, preocupa-se essencialmente no desdobramento das técnicas cinematográficas de enaltecimento epistemológico das personagens representadas no filme.

O pensamento contemporâneo sobre o que autores como Eryl Vieira Jr. se referem como cinema de fluxo⁵, que parecem ser úteis também no pensamento sobre o *slow-cinema*, parece partir de algumas das concepções que Epstein e Deleuze fizeram de ideias como a da fotogenia ou da imagem-afeção. Autores como Laura Marks propõem conceitos que ajudam a compreender algumas tendências da arte contemporânea, particularmente do cinema, como é o de “haptic visuality”, que resumidamente, nas suas palavras, funcionaria do seguinte modo: “the eyes themselves function like organs of touch” (Marks, 2000, p. 162). A ausência da percepção e foco do espectador em elementos do cinema comercial, como são os diálogos ou o enredo, que é visível tanto

⁵ A expressão do cinema de fluxo foi popularizada por Stéphane Bouquet no texto *Plan contre flux* publicado na *Cahiers du Cinema*. Aqui Bouquet faz uma analogia entre o contorno e a cor numa pintura, e o cinema racional do exercício puro do plano e o cinema que não tenta racionalizar nem organizar, um cinema das sensações, que admite as incapacidades discursivas do próprio dispositivo do cinema.

no cinema de fluxo como no cinema do tempo expandido, permite então por parte do espectador uma experiência que enfatiza o sensorial de um modo não-espetacularizado. Neste sentido, escreve Erly Vieira Jr. sobre o cinema de fluxo, numa passagem que rapidamente associamos com segmentos chave de filmes do *slow-cinema*, como é por exemplo o plano-sequência da manada de vacas em *Sátántangó* (Tarr, 1994): “Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados” (Jr., 2014, p. 1222). O papel da personagem do filme num cinema do “realismo sensório” que Vieira Jr. refere – que nos relembra a expressão que de Luca utiliza para se referir ao *slow-cinema*, *Realism of the Senses* – muda-se radicalmente tendo em conta o modo espectral que este cinema propõe. Não só estas personagens podem ser compostas por diferentes sujeitos, como vimos anteriormente, mas a dimensão afetiva da relação entre o espectador e a ação do filme é simbiótica, muitas das vezes dando uma sensação de embriaguez ao espectador. A taticidade desta experiência vai ao encontro da imagem-afeção e da citação de Deleuze utilizada anteriormente.

Esta experiência ligada à dimensão háptica destes filmes é lida em autores como Erly Vieira Jr. – no contexto de um cinema de fluxo – como distinta da relação tradicional de identificação do espectador com a personagem principal do filme, pois permite a afetação experiencial, que parte de uma aceção fenomenológica da experiência cinematográfica, nos seus vários elementos (Jr., 2014, p. 1223) . A particularidade do cinema do tempo expandido, quando o comparamos com o cinema de fluxo que Vieira Jr. e outros autores trabalham, é a da economia do tempo que existe dentro destes filmes. Todo o movimento que haja na imagem se torna movimento que, seja através de uma criação de um *leitmotiv*, seja através do simbólico⁶, por exemplo, tem uma importância maior dentro do contexto de um cinema que parece esticar um sentido de lentidão, ou até de imagem estática. Um exemplo maior deste exercício do afeto do movimento seria, por exemplo, o filme *L. Cohen* (Benning, 2018), de James Benning, e de como trata o eclipse solar. Benning é um realizador que não parte de uma tradição narrativa, mas que parte simultaneamente de uma tendência para a abstração e do que parece considerar um potencial afetivo destes elementos fundacionais do cinema. Neste filme surge também um elemento essencial sobre o cinema de fluxo e o cinema do

⁶ Ou de ambos. Veja-se aqui, por exemplo, *O Rio* (Ming-liang, 1997), de Tsai Ming-liang, onde a água surge como elemento simultaneamente simbólico e um *leitmotiv* do filme, dando-lhe significados e estrutura, respetivamente.

tempo expandido, e até algum cinema experimental, que é o elemento do som. Aqui, a música, cuja natureza diegética é discutível, mas que é elemento presente em grande parte do cinema do tempo expandido, e do cinema de fluxo. Particularmente interessa para esta dissertação não tanto o elemento da música, mas sim o elemento do som como essencial para as obras que compõem o *slow-cinema*, e que nos ajudará a compreender e contextualizar mais à frente o cinema de Albert Serra com os cineastas que praticam este cinema.

Voltando a Laura Marks e ao texto *The Skin of the Film*, a autora num breve capítulo refere-se a uma noção de “haptic sound” (Marks, 2000, pp. 182-183). A criação de uma paisagem sonora – em inglês, talvez mais conhecida como *soundscape* – parte para o que parece ser um propósito de perpetuar a natureza háptica, ou seja, para estimular agora com acesso a outro dos sentidos essenciais na experiência do cinema o que os autores como os referidos anteriormente descrevem como cinema de fluxo. A importância do som no cinema do tempo expandido é essencial, pois trabalha em conjunto com a memória afetiva do espectador, que em si desdobra, subjetivamente, todo um potencial sensorial (Jr., 2014, pp. 1232-1233). Se regressarmos ao exemplo de *As Quatro Voltas* (2010), podemos observar um pouco de como o som e a identificação de sons joga em conjunto com as questões que o filme trata referidas anteriormente. Por norma, no cinema tradicional, observa-se que, para além de um foco da câmara nas personagens principais, observa-se que também é um cinema cuja orientação se guia com a grande condicionante do diálogo e da linguagem verbal. No filme de Frammartino, tal como é feito com o trabalho de câmara, o design de som não dá ênfase ao diálogo se compararmos a, por exemplo, um rachar de um ramo de uma árvore ou o som do vento nas suas folhas. Aqui, é o princípio conceptual do filme que sai subjacente a esta decisão, de modo que exista uma equiparação quase absoluta dos sons subjacentes aos elementos representados no filme, que estão relacionados entre si através de um ciclo, e que são apresentados assim para trabalhar um modo de representação que enfatize a sua paridade. Cinema como é o de Tsai Ming-liang utiliza também, ainda que de um modo subtil, a manipulação do som nos seus filmes. No capítulo do seu livro *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness, Silence*, Song Hwee Lim lista várias das características das questões do som que vai estudar, inclusive o surgimento de música ou da sua ausência, entre outros (Lim, 2014, pp. 118-119). No entanto, é interessante desta lista destacar que Hwee Lim se refira à “accentuation of sound effects, including background and ambiente noises, as well as characters’ actions” (Lim, 2014, p. 118). Esta construção artificial do som vai, segundo Hwee Lim, criar um “hyperrealist effect”, que afeta o espectador de um modo visceral. Em *Poetics of Slow Cinema*, Emre

Çağlayan pega ainda noutra ponto de destaque de Hwee Lim sobre o cinema de Ming-liang (Çağlayan, 2018, p. 143), que é a questão dos “uncomfortable sounds” (Lim, 2014, p. 118). Na sua tese sobre o cinema de Ming-liang como um cinema relacionado com o absurdo e com o humor, Çağlayan enfatiza a visceralidade desta manipulação do som e do seu próprio exagero dentro de cenas altamente realistas, dentro do contexto do cinema do tempo expando, comparando a transformação do familiar no bizarro – ou no tal hiperrealismo – com o cinema de Jacques Tati (Çağlayan, 2018, p. 144). Relacionemos as características do cinema de Ming-liang com a proposta de Vieira Jr. sobre o cinema de Apitchatpong Weerasethakul, e em particular do seu filme *Febre Tropical* (Weerasethakul, 2004). Vieira Jr. refere até, que no meio da “sinfonia noturna” (Jr., 2014, p. 1233) da paisagem sonora do filme de Weerasethakul, existem até “sons não necessariamente oriundos da realidade concreta” (Jr., 2014, p. 1234). O autor parte para destacar que a complexa construção das imagens de som no filme *Febre Tropical* (2004) dentro dos temas do filme, nomeadamente a partir da mitologia tailandesa, e como esta fabricação produz no espectador uma sensação “hipnótica” (Jr., 2014, p. 1233). Tanto *As Quatro Voltas* (2010), como *Adeus, Dragon Inn* (2003) e *Febre Tropical* (2004) são filmes que, dando-lhes as devidas particularidades individuais e autorais, têm em comum dentro do *slow-cinema* que a utilização do som entra em concordância com as restantes características relacionadas com o trabalho do tempo deste cinema. É um trabalho do som que enfatiza a natureza háptica da experiência cinematográfica, podendo surgir como uma reconfiguração de expectativas, partindo de um ponto de partida conceptual, simbólico ou até de um ponto de partida sensorial.

A performance é uma questão com várias abordagens possíveis. No entanto, aqui interessa-nos a performance que se relaciona com as outras características do cinema do tempo expandido. Isto é, de que modo se relaciona a performance com o tempo, com a experiência e com o movimento da imagem. Vemos então que desde o pensamento fundacional sobre a natureza do que é fotogénico, podemos partir para uma compreensão que revaloriza os elementos performativos dentro do cinema onde tento contextualizar a obra de Albert Serra. A condição contemporânea do espectador e da sua relação com a imagem fílmica tem uma importância essencial neste cinema, seja para a revitalizar – veja-se *Adeus Dragon, Inn* (2003) ou *Sátántangó* (1994) – ou seja para a reconfigurar – veja-se *Vitalina Varela* (2019) ou *Três Irmãos* (Bing, 2012). A complexidade dos próprios preconceitos do espectador, que do cinema espera mil e uma coisas que transcendem a natureza original do cinema, influencia também o modo de ver e encarar o surgimento de casos como o do *slow-cinema*. Seja saudosismo, experimentação estética ou desafio político, as questões colocadas sobre a

performance, a fotogenia e a experiência permitem-nos partir para uma contextualização da obra de Serra dentro deste universo cinematográfico contemporâneo, que me atrevo categorizar, tendo em conta estas acessões, também como cinema do tempo performativo, sendo a duração o eixo por onde se constroem os vários elementos dos vários dos filmes que tenho vindo a referir.

2.3. O realismo e o quotidiano

Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e, muitas vezes, anestesiado, como nos blockbusters “tridimensionais” que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. (Jr., 2014, p. 1221)

Pegando de novo no texto de Eryl Vieira Jr. introduzo agora uma série de ideias que andam em torno dos conceitos do realismo e do quotidiano dentro do *slow-cinema*, de modo a melhor perceber e contextualizar a obra de Albert Serra com os seus contemporâneos associados a este cinema.

Vieira Jr. refere-se de um modo vago à ideia da valorização de um micro, no caso do seu texto falando sobre o cinema de fluxo, mas podemos rapidamente deslocar este pensamento e aplicá-lo à análise de filmes do cinema do tempo expandido. Enfatiza aqui a comparação entre o macro e o micro, destacando as noções de espetacularização e do sensorial, e do modo como estes se relacionam. Como tenho vindo a citar, a contextualização do fenómeno do *slow-cinema* é defendida por vários autores como sendo facilmente associada a outros movimentos *slow*. A própria subversão da lógica industrial do cinema, através de um desafio à própria abordagem da produção do cinema é essencial para a compreensão de cineastas como Pedro Costa. As noções da afeção e da fotogenia, e do próprio movimento não são exclusivas do cinema de fluxo ou do *slow-cinema*. Estes filmes, com as suas particularidades relacionadas com a duração, mas também com as noções de realismo e de quotidiano, são o que fazem a revitalização deste pensamento fundacional do cinema pertinente na reflexão sobre o cinema contemporâneo. Quando tenta definir a ideia de moving-picture dance, Noël Carroll não cita o cinema de Tsai Ming-liang, cita o cinema Bruce Lee (Carroll, 2001, p. 58), mas isto não quer dizer que um cinema que trate o tempo a um ritmo mais vagaroso não seja também um cinema de imagens dançantes. Trata-se no *slow-cinema* não necessariamente de um cinema desligado da natureza háptica e

fotogénica da imagem em movimento, e certamente não se trata de um cinema que, ainda sofrendo profundas influências históricas e económicas do circuito de festivais⁷, é um cinema isolado destes elementos. É, no entanto, um cinema que combina todos estes gestos particulares, com outros, nomeadamente dando ênfase ao não-ator e à realidade material em frente da objetiva, ao invisível, nomeadamente aos temas e sujeitos invisíveis na história do cinema. É um cinema que desafia a *raison d'être* do cinema contemporâneo, nomeadamente do *blockbuster*, tal como propõe Vieira Jr. na citação, consumando a relação de toda esta herança com uma linguagem e interesse estético próprios. As questões sobre o realismo e o quotidiano são transversais ao pensamento contemporâneo sobre o *slow-cinema*.

O cinema comercial tende a ocultar ou a pelo menos ofuscar a natureza mais materialista dos espaços domésticos e das atividades do quotidiano. Quando eles surgem, surgem espetacularizados ou como elementos secundários. A história do cinema, em particular a partir do neorealismo italiano, veio introduzir alguns destes elementos quotidianos, valorizando-os de um modo que os destaca. Os filmes do *slow-cinema* evidenciam também elementos que num contexto do cinema tradicional não surgiriam. Realizadores como Lisandro Alonso ou Wang Bing pegam na atividade laboral e transformam rotinas diárias em longas-metragens. Outros, como Straub-Huillet, ou Pedro Costa, valorizam de tal modo a noção de trabalho que o aplicam na própria metodologia, nomeadamente no trabalho com os atores, que se baseia numa valorização da repetição sobre a espontaneidade. O destaque do espaço doméstico é um elemento presente no cinema que associamos ao *slow-cinema*, que também se evidenciou com maior destaque a partir do neorealismo italiano, devido à sua relação com o dia-a-dia de todos. Ao também comparar o cinema neorrealista e o *slow-cinema*, nomeadamente *Umberto D.* (De Sica, 1952) e *Ai qing wan sui* (Ming-liang, 1994), indo buscar o pensamento de Bazin sobre *Umberto D.* (1952), escreve Tiago de Luca:

⁷ Emre Çağlayan em *Poetics of Slow Cinema* ancora uma parte substancial do seu estudo, em particular quando trata o cinema de Tsai Ming-liang, numa esquematização de um cinema de festival quase institucionalizado, e destaca até o *slow-cinema* como um fenómeno transnacional devido em parte a essas características da história do cinema contemporâneo e do universo dos festivais de cinema. Destaco particularmente o capítulo *Taiwan New Cinema and the Rise of the "Festival Film"* (Çağlayan, 2018, p. 104), onde especula um pouco sobre estas relações institucionais no cinema contemporâneo onde se inclui também o *slow-cinema* ou o cinema de fluxo. Para o desenvolver da tese não é informação com a maior das pertinências, mas certamente é um tema interessante a se desenvolver sobre o cinema contemporâneo e certamente com tendência a ser mais trabalhado no futuro.

The manner in which these films focus on such a minute detail reveals an everyday impulse that bridges them across time and space (Figures 31–32). But whereas the maid is in the kitchen, Mei-mei is in the bathroom, and from the kitchen to the bathroom domestic privacy is taken to a whole new level. (Luca, 2014, p. 126)

Se compararmos com o pensamento revolucionário de Marcel Duchamp o deslocamento de determinados objetos para a galeria de arte com a aplicação de tempo cinematográfico a espaços como os exemplos de de Luca, resta destacar que em ambos os casos se trata de um processo de valorização. E o que sucede num filme como por exemplo *Ai qing wan sui* (1994) não é a valorização da duração com a natureza da imagem, ou da valorização do tempo em função dos elementos em frente da objetiva, o que podemos dizer que é precisamente um dos maiores problemas subjacentes ao *slow-cinema* em relação às expectativas do espectador de um filme, mas sim o contrário. É o repensar do que está a ser representado em função dessa expectativa sobre o tempo e as diversas relações visuais e narrativas dentro do filme que surge como elemento essencial do cinema do tempo expandido. A temporalidade do cinema do tempo expandido, ainda que consciente dos hábitos de produção cinematográfica, e desafiando-os por vezes, é o elemento-chave nos processos de valorização, e é político não só de um ponto de vista do que chamamos a indústria cinematográfica, nem mesmo só como se apresentando como um fenómeno contracultura, mas é sim um exercício político na medida em que reorganiza através de um empreendimento estético as percepções sociais, sensoriais e espaciais. Não se referindo necessariamente à duração ou ao tempo, Tiago de Luca, baseando-se nas noções de Jacques Rancière sobre regime estético da arte, escreve: “(...) this is fundamentally political insofar as politics, like aesthetics, aims to reframe, reorder and rearrange the normal social order and the sensory and perceptual space (...)” (Luca, 2014, p. 240)

Voltando à questão sobre o invisível como um assunto transversal a grande parte dos filmes do *slow-cinema*, e fazendo uma ponte com os *uncomfortable sounds* discutidos no ponto anterior, voltemo-nos para a atenção ao detalhe sobre o dia-a-dia do *slow-cinema*. O impacto absurdo do cinema de Tsai Ming-liang, regressando à expressão que Emre Çağlayan utiliza para caracterizar o seu cinema, parte da proximidade que este tem com a representação das ações das suas personagens em torno da fisiologia humana. Esta representação estende-se até às questões mais íntimas. De Luca, no entanto, enfatiza que não é exclusivo a estes realizadores contemporâneos a representação destas atividades, quando remete para o cinema de Yasujiro Ozu e a sua utilização de, por exemplo, o humor escatológico (Luca, 2014, pp. 127-128). Enquanto

Tsai Ming-liang parece manipular até o som para enaltecer estes elementos da vida humana, criando uma sensação de desconforto, outros realizadores utilizam estas e outras ações do dia-a-dia de diferente modo. Veja-se, novamente, o exemplo de *La Libertad* (2001) ou *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), onde o próprio ato de cozinhar e comer, não sujeito a uma manipulação exagerada do som, se torna um tema essencial a algumas das suas cenas.

Um elemento que aproxima o cinema do tempo expandido simultaneamente da literatura e cultura modernista e de um sentido de realismo é a da existência nos seus filmes o que assemelha a uma pausa descritiva. Ainda que seja um termo utilizado maioritariamente no contexto da crítica literária, e o uso do termo seja discutível dentro do pensamento sobre o cinema, é importante referi-lo para entender o modo de abordagem do *slow-cinema*. O elemento da contemplação e de um novo modo espetatorial que se espera na visualização do cinema do tempo expandido pode ser entendido em função de um elemento nestes filmes que se assemelha, então, à pausa descritiva. Emre Çağlayan trabalha esta questão em *Poetics of Slow Cinema*, e descreve o cinema de Béla Tarr como sendo um exemplo de cinema que faz uso desta pausa, deste tempo morto, para enfatizar a sua defesa sobre a *boredom* como um elemento que exerce no espectador um modo espetatorial único do *slow-cinema* (Çağlayan, 2018, p. 85). No entanto, ainda que a narrativa se suspenda em determinadas cenas do cinema de Tarr, e é levado ao extremo no cinema estruturalista americano dos anos sessenta, Çağlayan aponta que há cineastas, como Nuri Bilge Ceylan, onde a pausa descritiva funciona figurativamente, invés de literalmente (Çağlayan, 2018, p. 203). Tal como referi anteriormente com o cinema de Michelangelo Antonioni, a pausa descritiva permite que a imagem cinematográfica projete ideias, temas ou sensações a elementos narrativos do filme. Nas palavras de Emre Çağlayan:

(...) these instances [pausas descritivas] do not relate to the story structure or advance any plot progression. Rather, these empty moments that slowdown and pause plot developments are preoccupied with projecting the mental states of the characters by throwing the audience into a suspended feeling of time. (Çağlayan, 2018, p. 203)

Pensemos agora num exemplo de uma cena de um filme do cineasta que Çağlayan citou, *Era Uma Vez na Anatólia* (Ceylan, 2011):

Figura 1



(Ceylan, 2011, 00:46:21)

Na figura 1 está um plano de uma cena onde a pausa descritiva pode ser encarada como não desligada completamente da narrativa do filme, ainda que a câmara se afaste da ação principal, que ouvimos em pano de fundo. No entanto, não acontece como nos exemplos que Çağlayan dá do cinema de Béla Tarr (Çağlayan, 2018, pp. 93-94) onde acontece no espectador uma sensação de desorientação sobre a lógica narrativa dos filmes. Na cena do filme de Ceylan, existe até uma causalidade entre as ações, através da montagem. Pode, no entanto, ser pensada como uma cena de pausa descritiva, mesmo que sendo uma cena onde existe a sobreposição da cena da maçã sobre o decorrer da ação, pois desloca o olhar do espectador, numa sequência de planos que se arrasta no tempo, dando tempo e espaço ao espectador para absorver, neste caso até contemplar, o próprio espaço que está entre a maçã e a ação que a provocou, através de uma extensão temporal.

A sensação de simultaneidade e experiência da simultaneidade está também presente na cena representada na figura 1. No mesmo filme, o recurso à utilização de profundidade de campo permite também ao espectador uma sensação de espontaneidade, nomeadamente em planos como são os do carro e do que se passa fora das janelas do carro, que compõem quase como que um enquadramento em si mesmas. Esta é uma experiência do tempo, que se arrasta no cinema de Ceylan e em outros do *slow-cinema*, e que aparece como sendo particularmente valorizada nestes filmes. A pausa descritiva pode ser considerada também no cinema tradicional, mas sempre em conformidade com a ideia de criação de suspense ou até de momentos de humor onde a personagem principal olha para a câmara quebrando o artifício da cena, mas é no cinema do tempo expandido que é a natureza temporal destes espaços que

se torna essencial dentro do que são depois as particularidades do empreendimento estético de cada cineasta.

Em conjunto com a ausência de drama e de espetáculo e a representação do cotidiano, a questão da pausa descritiva permite que compreendamos que o cinema do tempo expandido é um cinema do real, mesmo nos filmes onde a quebra entre a estrutura narrativa e os outros elementos não é tão enfática. As questões da realidade e do cotidiano aqui apresentadas vão, tal como os dois pontos anteriores, auxiliar na compreensão do cinema de Albert Serra dentro do contexto do cinema do tempo expandido.

3. Albert Serra: de Dom Quixote a Luís XIV

Elmore Leonard once said that the key to telling an exciting story was leaving out the parts that people skip. The “Don Quixote” adaptation “Quixotic/Honor de Cavalleria” is composed of little else. (Seitz, 2007)

Não foi até *Liberté* (2019) que Albert Serra libertou o papel central dos seus filmes de um, ou vários, grandes ícones da história da cultura ocidental. No entanto, mesmo neste seu último filme, parece ser, para além de um realizador que é associado ao *slow-cinema* em vários dos estudos feitos ao longo dos últimos anos⁸, um realizador que se foca precisamente nestas partes das histórias que por norma descartamos de importância. A ideia que atravessa *Honra de Cavalaria* (2006) pode ser pensada não tanto como sendo uma adaptação da obra de Cervantes, mas sim uma passagem para o cinema do que poderia ter sido a pausa descritiva nessa mesma obra. A magia eclesiástica que guia os reis magos em *O Canto dos Pássaros* (2008) parece estar subordinada à materialidade do caminho que têm de percorrer. Tanto Casanova como Dracula em *História da Minha Morte* (2013) parecem, ainda que cumprindo em certa medida o que se esperava destas personagens, colidir filosoficamente, mas com maior reflexo nos seus gestos humanos e frívolos do que no paradigma mitológico espetacular e melodramático que normalmente rodeia as suas representações cinematográficas. Em *A Morte de Luís XIV* (2016) observamos não só a morte de um rei, como a morte de um deus, mas acima de tudo observamos a morte de um corpo. No seu último filme as personagens deixam de ser ícones, para ser representantes de uma classe, que deixa

⁸ Entre os quais alguns trabalhos de autores já citados, como Matthew Flanagan ou Tiago de Luca, assim como outros, nomeadamente do universo da crítica cinematográfica, contextualizando os seus filmes dentro do universo do *slow-cinema*.

de ser classe, na medida em que as suas ações os afastam dos preconceitos que por si possam haver, aproximando-os de uma vulgar banalidade.

Todas estas ideias-chave nestas longas-metragens da obra de Serra vão ao longo dos próximos pontos ser analisadas com maior detalhe. Alguns conceitos tratados anteriormente vão auxiliar-me na sua contextualização dentro do universo do cinema do tempo expandido. As suas particularidades autorais são consideradas em função das características do *slow-cinema* com esse propósito.

O primeiro destes pontos focar-se-á nas questões da natureza da imagem cinematográfica e da sua relação com o que surge em frente da lente. Aqui farei referência a questões ontológicas e estéticas, mas também em questões políticas que são inerentes ao seu cinema. O segundo ponto incidir-se-á sobre as subversões das expectativas que existem no cinema de Serra quando relaciona os gestos do quotidiano com a mitologia das suas personagens e dos seus temas. Na terceira parte irei fazer algumas considerações sobre alguns aspetos ligados à técnica e metodologia utilizada na realização dos seus filmes, e como se podem ou não relacionar com o seu produto final. Por fim darei destaque às questões relacionadas com o protagonismo, com o subcapítulo ligado ao elemento da decadência que pode ser percebido nos seus filmes.

Esta análise tem o objetivo final de através da comparação e contextualização, com os alicerces conceptuais introduzidos na primeira parte da dissertação, estudar a localização de Albert Serra dentro dos paradigmas do *slow-cinema* e do cinema contemporâneo.

3.1. O real e as imagens cinematográficas

No lo ves porque estas dormido. Estas dormido Sancho? (Serra, *Honor de cavalleria*, 2010)

Num momento em que Don Quixote parece repercutir Sancho na sua acessão meteorológica, enfatizando que se tivesse atento aos detalhes, como os caracóis ou o pelo molhado dos cavalos, não se sujeitariam ao piso estar molhado por ter chovido, parece também que esta acusação de um dos protagonistas se dirige também para o mundo fora do ecrã, num modo que é simultaneamente filosófico, quiçá até político se virmos a afirmação com intenção de crítica social, mas de um modo que parece também ser metacinematográfico, pois passados trinta minutos desde o início do filme, parecera que esta dupla icónica se perdera fora dos enredos entusiasmantes do romance de Cervantes, um pouco como Rosencrantz e Guildenstern na peça de Tom Stoppard. São

inevitáveis as várias questões que neste ponto do filme surgem na mente do espectador que nestes primeiros trinta minutos o desafia dos mais variados modos. Esta cena ilustra de um modo bem claro algumas das temáticas centrais do cineasta, e que vão surgir ao longo da sua obra. Para o contextualizar dentro do paradigma do *slow-cinema*, e simultaneamente fazer uma acessão da pertinência das particularidades do seu empreendimento estético, vou começar por traçar um paralelo entre a ideia deleuziana da imagem-cristal e de como esta se aproxima de algumas das imagens da obra deste cineasta.

As duas primeiras longas-metragens de Albert Serra a ser trabalhadas nesta dissertação, *Honra de Cavalaria* (2006) e *O Canto dos Pássaros* (2008), são ambas obras que nos apresentam figuras conhecidas ao público⁹ como figuras que deambulam numa paisagem, com dificuldade, e com um objetivo entorpecido, cuja importância é descartada pela ação que nos é apresentada no filme. No entanto, a própria dicotomia que existe entre o espaço percorrido por estas personagens é contrastante o suficiente para suscitar determinadas reações no espectador. A relação que existe entre as paisagens e as personagens que as percorrem podem ser comparadas com cinema que faz uso destas pontes de significado, como é por exemplo o cinema de Michelangelo Antonioni que tenho vindo a referir. As principais diferenças que surgem, no entanto, entre por exemplo um *Aventura* (Antonioni, 1960) e um *Honra de Cavalaria* (2006) é a projeção de emoções ou estados psicológicos, que induzem tensão dramática, nas suas paisagens. Enquanto a ilha deserta no filme de Antonioni de um modo ou outro parece refletir um estado mental, uma disposição, uma dramatização ou projeção de drama daquelas personagens, em *Honra de Cavalaria* (2006) a relação entre as personagens e a paisagem é uma relação de tensão e contraste. Leia-se Horacio Muñoz Fernández no seu estudo sobre as paisagens sublimes e românticas na filmografia de Serra:

‘La película está rodada entre el cielo y la tierra, en tensión hacia lo ideal’, señala Albert Serra (2010: 87). Por este motivo Cyril Neyrat escribía que Honor de Cavallería está polarizada entre el materialismo y el idealismo,

⁹ E é importante, em particular em *O Canto dos Pássaros* (2008), que assim aconteça, pois não há nenhuma menção a quem são aquelas personagens ao longo do filme, o realizador parte de um conhecimento prévio do espectador. Leiam-se as palavras de Serra sobre o assunto numa entrevista ao *website* Transit: Cine y Otros Desvíos: “Claro, en la película no está explicado porque se supone que todo el mundo lo sabe. Puede ser un fallo que la haga no tan universalista, pero bueno, en miles de obras de arte no se entienden muchas cosas...” (Serra, Entrevista a Albert Serra, 2014)

entre 'la sensualidad del viento en la hierba, del sol en los árboles, del agua en la piel' (La belleza) y 'lo inmaterial de un fuera de campo que hace estremecer las palabras y las miradas del Quijote' (Lo sublime). Ese fuera de campo, al que alude Neyrat, es la Edad de Oro, que según el crítico francés 'ronda el mundo visible (de la película) únicamente por la fe cautivadora del Quijote' (2010: 123) (Fernández, 2013, p. 72)

Existe ainda uma diferença dentro destes dois primeiros filmes de Serra, referida por Fernández. Tendo em conta as próprias características das personagens destes filmes, podemos concluir que existe uma diferença na perceção da sua representação. Ainda que ambos contenham momentos muito breves de diálogo, podemos concluir que D. Quixote e Sancho são personagens que têm uma matriz psicológica que catalisa a relação dicotómica que existe entre elas mesmas e a paisagem que percorrem, os Reis Magos no segundo filme são ícones que deambulam na paisagem que parecem realmente estar perdidos, sendo quase consumidos pelo próprio deserto (Fernández, 2013, p. 72). No entanto, ainda que as duas personagens em *Honra de Cavalaria* (2006) catalisem e descodifiquem este contraste que existe nos elementos do filme, nomeadamente através dos monólogos religiosos de D. Quixote, tanto este filme *O Canto dos Pássaros* (2008) são filmes que podemos abordar de um modo semelhante a uma estética romântica, daí a sugestão de Fernández, sendo que convocam a natureza misteriosa e sublime da paisagem, ainda que de modos diferentes. Em ambos, existe uma demanda na procura de algum tipo de virtude, acabando relacionando-se com o espaço, no caso de *Honra de Cavalaria* (2006), ou perdendo-se no espaço, no caso de *O Canto dos Pássaros* (2008). Na verdade, o percorrer de um espaço é um assunto que retorna ainda em força no último filme de Serra, *Liberté* (2019). Naquele espaço da floresta, os fugitivos da corte encontram um espaço onde podem ser realmente livres. Se o cavaleiro e o escudeiro procuram traduzir o mistério e os reis magos nele se perdem na procura de algo, os libertinos identificam-no e participam nesta ausência de restrições humanas – sejam sociais, políticas, ou outras – que se parece refletir nesta paisagem também misteriosa.

Aqui é importante notar que este contexto espacial é instrumentalizado na mesma medida em que a duração dos planos o é, ou seja, ainda que nos diferentes filmes surja ligado a diferentes temas, este espaço onde decorre a ação deve ser tido também em conta como uma característica formal dos seus filmes. Ainda que possam ser feitas interpretações sobre a natureza transcendental dos seus filmes, encararia a natureza do espaço um pouco como Schrader descreve a arte transcendental: "The proper function of transcendental art is, therefore, to express the Holy itself (the Transcendent),

and not to express or illustrate holy feelings.” (Schrader, 2018, p. 39). Através da estetização e da natureza háptica das suas particularidades estéticas, onde também se incluem as questões do espaço, servem de forma ao filme e não de tema. No caso de Serra, nem mesmo os reis magos e a sua importância na cultura ocidental parecem suscitar questões religiosas, algo que mais à frente irei referir com mais profundidade. Em suma, esta proposta sobre o romantismo também serve para compreender a experiência intelectual e háptica do poético ou, chamemos-lhe, do transcendental, no cinema de Serra. A natureza da imagem nestes filmes, e aqui anoro-me nas noções de Fernández quando descreve elementos em Serra como elementos do sublime, inclinam-se mais para o proporcionar de uma experiência cinematográfica estética do que uma experiência cinematográfica comercial, onde as características formais se podem também associar aos processos de identificação que surgem em imagens das publicidades, por exemplo. Aqui podemos voltar à questão proposta por autores com Song Hwee Lim, já aqui referida, de uma contraposição de um cinema lento, que agora acrescento, de um cinema lento, contemplativo e de experiência háptica, com um cinema rápido e comercial. As personagens trabalhadas por Serra têm ao longo dos anos sido submetidas a uma lógica mercantilista da imagem que se contrapõe com a reconsideração epistemológica que é feita do próprio dispositivo que as apresenta.

Referi anteriormente a imagem-cristal como Deleuze a propõe, pois me parece que o cinema de Serra se pode englobar em certa medida neste conceito. No cinema de Serra não é só o que a imagem que se vê, é a duração que se experiencia, e é a intelectualização que daí brota, que nos leva a colocar questões como é aquelas que tenho vindo a sugerir: a reconfiguração epistemológica da imagem, a atualização da pertinência das suas personagens e contextos, etc. A própria natureza da adaptação literária nos filmes de Serra é essencial para a perturbação das imagens virtuais que possam existir na nossa memória na forma de preconceitos sobre as personagens destas obras. Para ilustrar esta ideia reitero que vemos nos seus filmes um rei Sol representado através do cinema como um corpo que morre, as aventuras de Dom Quixote reduzidas a banhos em lagos e conversas redundantes e pouco frequentes, vemos Casanova e Dracula desmistificados e a sua ação na narrativa concentrada nos seus desejos corporais, e nos seus outros filmes um gesto semelhante de uma interpretação desafiante destas figuras icónicas. O conflito temporal que existe na narrativa enfezada e desdramatizada do seu cinema contribuiu para que na experiência das características formais dos seus filmes, como são a da duração dos planos, da profundidade de campo, que nos levam a perceber até o movimento da própria paisagem, e todo um outro número de minúcias que se relacionam com o tempo, exista

também em si uma experiência particular do tempo. As imagens destes filmes parecem-nos mostrar como existimos no tempo e na memória, aproximando-nos então desta ideia de imagem-cristal. Em suma, a relação que existe entre as imagens cinematográficas e as imagens virtuais da memória passa a ser simultaneamente de estimulação de outras imagens e de identificação entre elas, tudo em torno da ideia de tempo:

Chamámos opsigno (e sonsigno) à imagem actual cortada do seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-recordação, imagens-sonho, imagens-mundo. Mas eis que o opsigno encontra o seu verdadeiro elemento genético quando a imagem óptica actual cristaliza com a sua própria imagem virtual no pequeno circuito interior. É uma imagem-cristal, que nos dá a razão ou melhor dizendo o 'coração dos opsignos e das suas composições. (Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 2015, p. 112)

Poderá então o modo espectadorial em torno da boredom, descrito por Emre Çağlayan, também se aproximar de um modo espectadorial que catalisa as imagens-cristal do *slow-cinema*? Ou tratar-se-á nesta ideia do autor de uma aproximação mais materialista do tempo?

Afastemo-nos agora destas questões e tratemos das questões que existem em torno do realismo nestes filmes. A aproximação de um realismo, em particular dos dois primeiros filmes de Serra, através da contemplação do mundano e de uma abstração considerável da natureza representativa das personagens dos seus filmes, pode ser interpretada em de um modo semelhante que Tiago de Luca utiliza para descrever o cinema de Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang e Gus Van Sant. O autor refere-se a estes filmes como sendo definidos por uma integridade espaciotemporal, que combinada com um tipo de ação contida na narrativa e uma mise-en-scène aberta, permite que haja uma reconfiguração de prioridades nestes filmes que desvaloriza a narrativa em função de uma experiência sensorial e, a partir daí, uma experiência estética que se destaca de outras dentro do cinema (Luca, 2014, p.10). Os filmes de Albert Serra são filmes que são tendencialmente semelhantes em todos os aspetos, ainda que em filmes como *A Morte de Luís XIV* (2016) existam alguns elementos da mise-en-scène que são destacados em determinados planos, ou noutros como *História da Minha Morte* (2013) existam alguns momentos de diálogo mais extensos. Tal como nestes filmes a que Tiago de Luca se refere na sua análise, ainda que utilizando elementos que possam suscitar relações como as referidas sobre o romantismo, o cinema de Albert Serra permitem que, ainda compostos por elementos identificáveis e estrutura narrativa, não caíndo em total

experimentalismo, se enfatize uma experiência háptica. Esta experiência háptica está ligada com a forma que os elementos que seleciona são manipulados no tempo, enfatizando este mesmo tempo, e aproximando-se então num impacto no espectador que se pode aproximar à ideia de imagem-cristal que apresentámos anteriormente. É importante referir que o realismo aqui é um realismo temporal, mas é um realismo que é de uma natureza performativa. Trata-se de performances de atores, vestidos a rigor tendo em conta a época. O que parece suceder no cinema de Serra é que a natureza desta performance serve não necessariamente para enfatizar as qualidades dramáticas da narrativa dos filmes, mas sim de uma performance que catalisa toda uma série de sensações que estão subjacentes à duração do plano e da mise-en-scène. Note-se então as particularidades do que Tiago de Luca afirma como sendo um cinema do *Realism of the Senses* e de, por exemplo, o cinema realista defendido por Bazin, quando diz que em *Nanuk, o Esquimó* (Flaherty, 1922) o longo plano do da caça se torna mais emocionante que uma montagem de atrações (Bazin, 1991, p. 69). Não se trata no cinema de Serra, ou no *slow-cinema* que de Luca utiliza para ilustrar as suas ideias, de um alongamento do plano e da sensação vagarosa do tempo para um enaltecimento da experiência do drama. Trata-se de um tempo que permite ao espectador, conforme as diferenças enormes que existem dentro do *slow-cinema* e de cada filme, ter uma experiência estética da própria duração. A desdramatização que ocorre nestes filmes é fundamental para a perceber as suas particularidades estéticas, pois, como foi referido anteriormente, reconfigura o que é valorizado dentro do seu cinema.

Falei em pontos anteriores da comparação feita por Song Hwee Lim entre o *slow-cinema* e a *slow food*, mas outra das possibilidades de encarar alguns autores semelhantes a Serra, é num contexto da *arte povera*. Esta noção de *arte povera*, pode-se associar ao método digital de realização dos filmes não só de Serra, mas também de Lisandro Alonso ou Pedro Costa por exemplo. O conceito da *arte povera*, combinado com a utilização dos meios digitais, contraposto em Serra com questões particulares do seu cinema como a da adaptação literária, ou, talvez mais corretamente, inspiração literária, que nos remete para as questões que defendem o cinema impuro bazinianas, mas que simultaneamente, devido à sua severidade formal, de modo paradoxal, nos remete também para questões da fotogenia tal como a propõe Jean Epstein, como vimos anteriormente, e de um aspeto primitivo do cinema, ou como refere Epstein, de um cinema puro, são tudo noções que nos podem ajudar a identificar e contextualizar o papel da obra do cineasta no cinema contemporâneo.

Em Março de 2014 Manuel Yáñez-Murillo intitula um artigo para a *Film Comment*, Albert Serra como “The Primitive Modernist”. Neste texto introduz a ideia do cinema de Serra

como estando entre a arte impura, como a define Bazin, e um cinema primitivo. (Yáñez-Murillo, 2014, p. 33) Na verdade, a adaptação de uma obra literária, ou qualquer outro ponto de relação interartes que se possa fazer no cinema, é defendida por Bazin em “Por Um Cinema Impuro”, que numa acessão às questões que relacionam a forma e o conteúdo escreve:

O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma. Não que esta se torne indiferente, muito pelo contrário – provavelmente ela nunca foi mais rigorosamente determinada pela matéria, mais necessária, mais sutil -, mas toda essa ciência tende ao desaparecimento e à transparência diante de um tema que apreciamos hoje em dia por ele mesmo, e com o qual somos cada vez mais exigentes. (Bazin, 1991, p. 103)

Devido à natureza histórica do texto, e às diferenças dos sujeitos que Bazin aborda e o cinema do tempo expandido, não leiamos aqui uma comparação direta. É importante referir que a questão de emocionar ou criar drama não parece ser o propósito do cinema de Albert Serra, e parece não ser o propósito dos vários filmes do *slow-cinema* que têm vindo a ser citados ao longo deste estudo. Também é certo que é um cinema que não faz parte da época do roteiro, é sim um cinema que tem um objetivo claro de sair do que foi a tendência anunciada por Bazin neste ensaio. No entanto, é esta exigência ao cinema de uma progressiva reinvenção e revalorização do meio que podemos comparar com o que acontece com o cinema de Serra, especialmente tendo em conta a natureza literária e histórica dos seus filmes. Exige-se agora do cinema não necessariamente uma concordância formal com o – ou sequer a existência de um – argumento, mas sim uma reconsideração, que acontece de modo particularmente evidente nas principais longas-metragens de Serra até ao *Liberté* (2019), tanto do cinema como dos objetos, neste caso literários, onde tomam inspiração. Veja-se aqui o que diz Bazin, ainda no mesmo texto: “Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. Le Journal d’un curé de champagne, visto por Robert Bresson, multiplicou por dez os leitores de Bernanos”. (Bazin, 1991, p. 104)

O que sucede nos filmes de Albert Serra, no entanto, não deve ser tido em conta estritamente com as acessões críticas de Bazin. David Bordwell escreve que *la nouvelle critique* (onde se insere André Bazin) tinha três ideias basilares, duas das quais são pertinentes, ainda que não dogmáticas e inflexíveis, para este estudo: as de um cinema com uma vocação fundamentalmente realista e a do cinema como estando mais próximo do romance e do teatro do que das artes abstratas. (Bordwell, 1997, p. 50)

Como temos vindo a ver ao longo deste estudo, o cinema do tempo expandido aproxima-se tanto historicamente como tendo em conta as suas características formais, de um cinema de natureza experimental. O cinema de Serra, como propôs Yáñez-Murillo, parece estar então, de um modo agora mais claro, entre a adaptação literária e inspiração histórica, como se vê nas personagens e temas dos seus filmes, e esta noção essencial que temos vindo a observar que une de certo modo todo o slow-cinema, que é a destes filmes serem compostos de empreendimentos estéticos que enfatizam determinadas características formais, nomeadamente aquelas que contribuem para a experiência do tempo. Esta ênfase na natureza formal do cinema e valorização das suas características – ainda que, por exemplo em *A Morte de Luís XIV* (2016), seja feita num contexto e com referência a uma figura emblemática da história da monarquia francesa nos seus últimos anos de vida, e daí nos provocar a repensar estas temáticas em concreto – aproxima-se também a uma maneira de pensar o cinema em si mesmo, pensamento que teve origem, então, na ideia de cinema puro de Jean Epstein, e de outras noções da crítica da sua geração.

The often-cited definitions of cinema in terms of other arts - "sculpture in motion" - (Vachel Lindsay); "music of light" (Abel Gance); "painting in movement" (Leopold Survage); "architecture in movement" (Elie Faure) - simultaneously established links with previous arts while positing crucial differences: cinema was painting, but this time in movement, or it was music, but this time of light rather than notes. (Stam, 2000, p. 33)

A lista de Robert Stam compõe-se por pensadores e artistas que pensaram o cinema na sua génese. No entanto, é fácil de imaginar a agora famosa definição de Andrei Tarkovsky sobre o cinema, o esculpir no tempo, como um regresso a uma tentativa de contextualizar de novo o cinema simultaneamente como uma arte, em função das outras, enfatizando o que estes citados por Stam veem no movimento, que Tarkovsky sintetiza na importância que dá às questões do tempo e da experiência. No entanto, como já referi em pontos anteriores, a particularidade do cinema para Louis Delluc e Jean Epstein foi conceptualizada por si na ideia de fotogenia. A tendência para a iconofilia da imagem em movimento, no entanto, era percebida nesta época a partir do movimento e ritmo que em pouco ou nada se assemelha ao que podemos observar nos filmes de Serra. O que importa aqui enfatizar é esta mesma questão a que todos estes autores se tendem a aproximar, que é a do cinema não necessariamente de uma arte total, mas sim como propõe Ricciotto Canudo no "Manifesto da Sétima Arte", a de um cinema como uma arte que se destaca das outras com as suas características específicas. Estas características parecem ser até o elo que une o potencial

cinematográfico de transcender o cinema a esse estado de arte total segundo autores como Canudo. A importância das características do dispositivo do cinema, parece, em conclusão, aproximar-se certamente de um cinema experimental do tempo como é o de Andy Warhol ou Michael Snow, mas a natureza de um cinema narrativo que temos vindo a caracterizar como cinema do tempo expandido está indiscutivelmente ligado à ênfase dada a este aspeto formal da arte do cinema. A partir do momento que existe um processo de desdramatização¹⁰ no cinema de Albert Serra suficientemente pertinente, ainda que não obliterando por completo a narrativa, para redirecionar o espectador para outras questões, coloca-se a hipótese de o analisar também nestes termos. O que sobra, de um ponto de vista pragmático e abstrato sobre os seus filmes, são estas características fundacionais do cinema. Sobra o tempo, a imagem plástica e o movimento. A recuperação do conceito de fotogenia de Eryl Vieira Jr. para a sua conceptualização do cinema de fluxo e do realismo sensorio de um modo sucinto descreve o porquê de também eu recuperar este conceito para o estudo do *slow-cinema* e do cinema de Serra:

Pela fotogenia, um objeto em cena (e em especial no primeiro plano), dentro da diegese do filme, passa a fazer parte de um universo conotativo que subverte os significados cotidianos. Contudo, se para Epstein a fotogenia está associada a uma epifania manifesta na imprecisão do instante e intensificada por meio do plano fechado e do encadeamento com outros planos, numa concepção metafísica bastante característica do ethos poético que permeava a produção das vanguardas francesas no cinema mudo, nossa retomada desse conceito associa-se a uma reconfiguração da câmara como mediadora de uma experiência sensorial, assumidamente física e concreta, bastante característica do realismo sensorio. (Jr., 2020, p. 134)

Laura Marks quando escreve sobre *memory-images* e evoca os conceitos deleuziano de fósil radioativo e do fetiche benjaminiano em *The Skin of the Film* (Marks, 2000, p. 81) parece abordar questões pertinentes para entender melhor o que acontece neste espaço aparentemente paradoxal onde surge a obra de Serra. Quando escreve sobre o cinema pós-colonial, Marks passa por explicar que a radioatividade de um objeto que é recuperado pelo cinema, ou seja, objeto que é sujeito a uma recontextualização, é

¹⁰ Que ao reconfigurar as prioridades nos seus filmes diminui o foco no aspeto dramático e narrativo, que neles é até espectralizado por parte do público, tendo em conta a sua natureza literária e/ou mitológica.

também sujeito a uma nova abordagem. (Marks, 2000, p. 79) As figuras do cinema de Serra parecem também estar desligadas da sua realidade histórica ou cultural. Esta deslocação radical das personagens distorce a imagem que a nossa memória tem construída. A pertinência de este espaço que o cinema de Serra ocupa entre o cinema impuro, da narrativa e da adaptação literária, e do cinema puro, do artifício, parte em grande medida deste processo de deslocação e recontextualização. Marks aborda ainda a questão da imagem-cristal de Deleuze. Os filmes que a autora analisa (que de pouco em comum têm com os do cinema do tempo expandido) são construídos através dos obstáculos que existiram durante a sua produção (Marks, 2000, p. 65), o que resulta no potencial disruptor das suas imagens, que catalisam até imagens que seriam suas alternativas. Analisemos então tendo em conta estas ideias a seguinte cena de *O Canto dos Pássaros* (2008):

Figura 2



(Serra, 2006, 00:28:43)

Trata-se de um plano sequência de sensivelmente oito minutos onde observamos os três reis magos a caminhar pelo deserto, com alguma dificuldade, representado na figura 2. Esta cena, que ilustra em certa medida os conceitos principais do filme, revela-nos várias questões que dificilmente associaríamos ao que poderia ser, de um modo material e visceral, a realidade concreta do caminho percorrido por estas personagens religiosas. A relação que existe entre as preconceções do espectador, que se

concretizam nas tais imagens virtuais a que Laura Marks se refere, no momento de impacto com as imagens digitais deste filme criam novas imagens. Neste caso em concreto, podemos especular que o que sucede quando se vê *O Canto dos Pássaros* (2008) é a de observar imagens que são profundamente estilizadas, e que neste caso complementam, ou pelo menos provocam uma reconsideração materialista e experiencial destas personagens célebres da cultura ocidental. Mas este ponto de contacto que existe entre a imagem virtual e a imagem cinematográfica traduz simultaneamente uma reconsideração da preconção e uma produção de novas imagens. O empreendimento estético do realizador tende em parte desta reconsideração do passado concreto das personagens que o seu cinema apresenta, tentando também atualizar a sua pertinência. Estas imagens são fósseis radioativos na medida em que, segundo Marks: "(...) when a fossil is "radioactive" that is because it hints that the past it represents is not over, it beckons the viewer to excavate the past, even at his or her peril.". (Marks, 2000, p. 81)

A natureza concreta das suas imagens, e remeto aqui para a questão do digital por exemplo, através da sua relação com uma perceção específica de um realismo mais cru, tendem a contribuir para este impacto que existe nas preconções dos espectadores. Podemos abordar o cinema de Serra como um cinema que se pode pensar como um *cinema povera*, particularmente nos seus dois primeiros filmes, tendo em conta o seu modo de produção, uma questão que de um ponto de vista da representação de figuras prestigiosas da história também contribui para um maior impacto entre as imagens virtuais e as imagens dos seus filmes. Simultaneamente, podemos também entender o cinema do realizador como sendo um cinema que não só utiliza estes meios de produção que são mais facilmente acessíveis e manipuláveis no trabalho do tempo, nomeadamente na filmagem de longos planos e na filmagem ao longo de vários dias, mas são estes meios que lhes permitem um destaque face aos seus contemporâneos do cinema comercial. Tal como Pedro Costa ou Lisandro Alonso, a utilização do digital é fulcral para os planos sequência longuíssimos destes filmes, que são possíveis devido à ergonomia deste equipamento e à economia do orçamento que estes tipos de produções provêm. A proximidade que surge entre Serra e os atores dos seus filmes, que são seus amigos pessoais, com as devidas exceções, deve-se em grande parte a este tipo de equipamento. Um realizador como Pedro Costa ou Lav Diaz utilizariam este equipamento para filmar os sujeitos e objetos reais das narrativas que pretendem que sejam testemunhadas com a câmara¹¹. No caso de Albert Serra, o digital

¹¹ O que fora do contexto do *slow-cinema* mas ainda dentro de um contexto do digital parece ser uma preocupação evidente dos realizadores que utilizam esta tecnologia. Leia-se David Bordwell

é utilizado também para uma aproximação das suas personagens, mas no seu caso a performance dos atores, e nomeadamente a questão da interpretação/representação de figuras icónicas, num gesto que se assemelha ao de adaptação literária e reconstrução histórica, destaca-o dos realizadores e do seu uso desta mesma tecnologia. Também para o realizador a tecnologia digital é um importante recurso, com o auxílio de ferramentas como o *zoom* digital, mas não só, nas filmagens em cenários noturnos, ou com uma luminosidade baixa.

A proximidade, nos seus vários modos, promovida pelo digital, vai permitir a Serra a captura da performance dos seus atores em momentos íntimos, notando pequenos gestos que revelam a banalidade e a natureza quotidiana das ações dos seus filmes. Regressemos ao exemplo da figura 2. O facto de não existir um corte no plano permite que a performance dos atores ganhe nuance, ou que, pelo menos, a atenção do espectador, forçada pelo tempo do plano, se vire para questões que de outro modo seriam ou espetacularizadas e desligadas de um sentido de realismo, ou seriam simplesmente deixadas fora da montagem principal do filme. Falo aqui, por exemplo, da visceralidade do próprio ato de caminhar dos reis magos. É um caminhar cansado, representado com tropeções, e representado com um sentido de ritmo que enfatiza a natureza háptica deste simples ato. Para concluir, é um simples ato representado em personagens que são tudo menos simples, fora do contexto do filme: em *O Canto dos Pássaros* (2008) há também nos olhos do espectador, neste sentido, um choque entre a intelectualização e a experiência do filme. A particularidade destas imagens no filme de Serra parte desta dicotomia que existe nesta cena, que parece ser um *leitmotiv* de toda a sua obra: no cinema de Albert Serra os reis magos parecem também se cansar e tropeçar no caminho que percorrem, nunca sendo a inspiração divina que os comanda posta em causa, mas talvez, e aqui especulo, seja quase como uma “aspiração divina”, chamemos-lhe “aspiração cinematográfica”, que parece ser feita sobre estes mesmos gestos quase insólitos destas personagens. Este jogo com o mitológico e o banal é algo que o cinema de Serra, a partir das suas ferramentas para a representação de imagens, faz: Congela no tempo através de paradoxos e binómios preconcepções sobre os temas e elementos que representa, e daí surgindo essa “aspiração cinematográfica”.

quando escreve no seu *website* sobre o filme de Sion Sono, *Kibô no kuni* (2012): “Like Rossellini filming in bombed Berlin in Germany Year Zero, Sono has shot precious footage of ruins that testify to a calamity in which nature conspired with human blunders. And he did it digitally.” (Bordwell, 2012)

3.2. O mundano e o divino: a banalização do mitológico

Em *Realism of the Senses* (2014), Tiago de Luca aborda as questões do cotidiano e da sua representação, nomeadamente no capítulo “A (Bath)room of One’s Own”. Cesar Zavattini nos seus textos dá destaque à particular capacidade do meio do cinema de expressão. Nomeadamente, dá destaque à capacidade específica do cinema de exprimir a duração no seu modo mais claro (Zavattini, 1966, p. 220). Ora, Tiago de Luca relaciona com essa ideia passando por dar o exemplo do cinema de Tsai Ming-liang como um cinema que representa o reino da insignificância. O autor vai comparar Tsai Ming-liang a outros cineastas seus conterrâneos, e enfatiza que o que o distingue deles é precisamente a natureza fenomenológica da representação das ocorrências banais dos seus filmes, que podemos associar a estas noções de Zavattini, em contraste com a remissão para o passado que existe na representação do quotidiano em Wong Kar-wai ou Zhang Yimou. (Luca, 2014, p. 124) Regressemos agora às questões que também já referi sobre a natureza fisiológica da representação dos corpos no cinema de Tsai Ming-liang, e que de Luca também aborda quando estuda o cinema do realizador. É nesta proximidade com o corpo e com o quotidiano que o realizador parece ir buscar as questões centrais dos seus filmes. Por conseguinte, parece existir um processo de valorização destas realidades que foram consideradas ao longo da história do cinema e do pensamento como sendo insignificantes. Os impulsos das personagens dos filmes de Tsai Ming-liang são o objeto central das suas ações, nomeadamente os impulsos ligados à fisiologia do corpo. Este destaque da obra de Tsai Ming-liang pode ser interpretada como uma resposta à inexistência de pontos de interesse relativos a estas questões que encontraríamos no cinema tradicional ou no cinema contemporâneo comercial. O que neste capítulo da tese pretendo também estabelecer é esta representação da existência dos corpos também no cinema de Albert Serra, tal como dicotomias e paradoxos que possam daí suscitar na sua obra. Note-se, como tenho vindo a tentar esclarecer, a natureza do cinema de Serra parece ser de dualidades. É um cinema que existe entre o passado e o presente, o cinema puro e o cinema impuro, um cinema que existe entre a abstração e a herança cultural, e o que venho agora propor, é que também é um cinema que existe entre mundos mitológicos e o universo do privado.

Partindo do exemplo da figura 2 no final do ponto anterior, é possível observar a questão que aqui venho apresentar. Os tropeções dos reis magos, num contexto visual onde o que mais remotamente entra em concordância com o mito bíblico são as vestes das personagens, aparecem em destaque nesta cena. A natureza da própria imagem, como referimos anteriormente, permite as várias relações com as preconcepções e memórias

que referimos. Mas a um nível semiótico o que sucede, pelo menos superficialmente, é a submissão do que seria a narrativa de inspiração divina esperada pelo realizador sobre estes gestos, que neste caso em concreto são até gestos de uma dificuldade a ser ultrapassada, e que na verdade vão revelar uma fraqueza destas personagens que as liga a um corpo real mais do que a um corpo divino, literário ou mitológico. Fazendo justiça à caracterização de críticos, entre eles o já referido Manuel Yáñez-Murillo e o seu texto "The Primitive Modernist", da abordagem a Serra como um *enfant terrible*, este jogo de representação que existe nas personagens que seleciona para os seus filmes pode ser interpretada como uma provocação. (Yáñez-Murillo, 2014, p. 33) Na verdade, tanto em *Honra de Cavalaria* (2006) e *O Canto dos Pássaros* (2008), este aspeto provocador já era visível, nomeadamente através dos tempos mortos, destes pequenos gestos do corpo que temos vindo a referir, como por exemplo das referências ao sono, aos banhos, entre outras. Mas não foi até *História da Minha Morte* (2013) que o corpo como existindo em si, representado na sua fisiologia e em função dos seus desejos, necessidades e o seu próprio envelhecimento, que estas questões desafiantes surgem mais evidentemente. Casanova e Drácula são duas personagens certamente associadas a questões da sexualidade, a morte por gangrena de Luís XIV é notória e famosa na cultura ocidental, e a ideia de *libertinage* e de uma nova moral sexual, nomeadamente inspirada por Marquês de Sade, é uma questão também influente e pertinente na cultura ocidental. Mas o que Albert Serra parece fazer com estas personagens, já ligadas culturalmente a estas questões do corpo e do íntimo, é semelhante ao que faz quando despe Quixote ou os reis magos das suas expectadas narrativas e subverte a sua expectada representação. Ao fazê-lo, o realizador demonstra com maior crueza, e de uma maneira que se aproxima também da fenomenologia e de uma representação existencial destas personagens míticas, as imagens cinematográficas em que elas se podem converter a partir deste seu ponto de vista. Personagens que já são, na sua narrativa convencional e na cultura ocidental, polémicas, naturalmente nas mãos de um realizador que representa os Reis Magos aos tropeções, iria causar uma controvérsia inevitável, ainda que com uma pertinência, que é o que me interessa estudar neste ponto, que é notável e singular dentro do contexto do cinema do tempo expandido.

Como enfatizei no ponto anterior, o cinema de Serra parece ser um cinema que é histórico, mas sem história, um cinema que é de inspiração mitológica, mas que foge ao particular espetacular da sua representação na sua literatura original e subsequentes interpretações. As imagens dos seus filmes apresentam uma severidade sobre a duração que hiperboliza a experiência dos tempos mortos, ao ponto do movimento que

sai destacado do plano é o movimento da paisagem¹². Num artigo de 2021, Sara Nadal-Melsió defende que o filme *A Morte de Luís XIV* (2016) não tem como assunto principal, como defendi anteriormente, a morte de um corpo, mas sugere a autora que é um filme que parece sugerir indícios de um afastamento contemporâneo da cinefilia e do particular da imagem cinematográfica, que refere também como fotogenia, para uma espécie de cinefobia, que critica as próprias questões da representação no meio do cinema. (Nadal-Melsió, 2021, p. 261) O espaço entre a fotogenia espteiniana e a ontologia do cinema como a propõe Bazin¹³ parecem eclodir se assim entendermos o filme de Serra, criando um paradoxo no que é a cristalização da imagem de Luís XIV no filme. A autora propõe que esta relação profunda com a natureza corrupta da imagem cinematográfica está relacionada com elementos concretos do filme, tais como a ênfase dada aos olhos de vidro ou ao padre colocar a mão sobre os olhos do rei defunto, mas acima de tudo, na ambiguidade que sugere que existe no encontro com da imagem de Luís XIV morto no filme e como se identifica e corrobora com a sua correspondente imagem virtual (Nadal-Melsió, 2021, pp. 263-264). O choque que existe entre a particularidade da imagem cinematográfica e como Serra a apresenta nas imagens moribundas de Luís XIV, representa um processo de desvinculação entre o sujeito representado e a sua representação. A representação aqui contém características que abrangem questões quando apresentadas aos espectadores que o sujeito por si não conseguiria. Mais do que um *opsigno* ou *sonsigno*, trata-se aqui de uma imagem que se vai relacionar com outras, não somente por ser essa ser uma das suas características,

¹² Refiro-me a, por exemplo, o plano onde se vê o próprio movimento da lua em *Honra de Cavalaria* (2006), destacado da natureza estática dos outros elementos dentro do plano, entre os quais as personagens principais.

¹³ É interessante também pensar nestas questões tendo em conta que o próprio André Bazin se refere a Luís XIV em *A Ontologia da Imagem Fotográfica*: “É o ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se fez embalsamar: contenta-se com o seu retrato, pintado por Lebrun).” (Bazin, 1991, p. 18). Se existe então um paralelo entre este potencial de embalsamar da imagem fotográfica, e cinematográfica, que regista a nossa realidade temporal, proponho a seguinte questão: O que está a fazer Serra quando regista o momento da própria morte com a objetiva da câmara? A resposta que proponho para esta questão ancora-se na justificação que Nadal-Melsió dá para as suas conclusões sobre o assunto: existe no filme uma revelação da incapacidade de um determinado tipo de cinema de registar o tempo, e então as imagens-cristal, ou pelo menos as imagens que potenciam um desencadeamento do pensamento, na ordem do intelectual ou do sensorial, porventura nos levariam a fazer reconsiderações contemporâneas pertinentes sobre a história, ou qualquer outro assunto subjacente a si.

mas também pela natureza háptica do cinema de Serra, que enfatiza este aspeto em concreto. Sara Nadal-Melsió propõe ainda outra ideia, que é a do cinema de Albert Serra ser um cinema que representa o que seriam estas imagens a que me refiro como imagens-cristal sem o cinema. Leia-se:

(...) the flesh of the world that precedes filmic representation is at once annihilated by the emergence of a sovereign image. (...) Thus, Serra's cinema is not merely archaic or primitive (...) as it attempts to imagine a world without cinema *through* cinema. Negativity then is a key to the project. In fact, one could venture, the theatricality of his *mise-en-scène*, at once boring and mesmerizing, is an expression of a negative relation to the cinematic, or even a meditation on the possibility of that negation. (Nadal-Melsió, 2021, p. 265)

Quando Jean Pierre-Léaud¹⁴ nos olha diretamente através da lente da câmara em simultâneo com a música de Mozart é um momento onde podemos especular que acontece a cristalização desta sua imagem¹⁵. Mais à frente no filme, o rei morre, e os seus olhos parecem também fitar a lente da câmara. É neste momento onde a imagem transcendeu a própria vida. Paradoxalmente, esta imagem tem vindo a ser construída em simultâneo com o desenvolvimento da gangrena que vai ser a causa de morte da personagem. São estas aparentes contradições que sustentam, pertinentemente, a posição de Nadal-Melsió de um cinema sem cinema. O que poderia superficialmente ser visto como uma depravação do significado deste momento histórico é na verdade uma ponderação sobre questões históricas e culturais numa acessão háptica e fenomenológica do que foi esse momento, com base nos textos de Saint-Simon, mas acima de tudo, é uma ponderação sobre a natureza das imagens e da representação.

¹⁴ O próprio Jean Pierre-Léaud é um ícone do cinema. Numa filmografia que até à data era composto por atores amadores, nomeadamente amigos pessoais do realizador, é este o primeiro filme que faz uso de um ator profissional, nomeadamente um ator que também já transcendeu culturalmente da sua função profissional. Se morre no filme Luís XIV, morre também Léaud. A natureza performática do trabalho ator contribui também então para a abordagem deste filme como um estudo sobre a cristalização desta personagem e deste momento importante da história do mundo ocidental em imagens, sugerida por Nadal-Melsió.

¹⁵ Note-se que a autora acrescenta ainda que a imagem do rosto de Luís XIV parece encarnar o que Jean Epstein descreve como o potencial imersivo e háptico das imagens (Nadal-Melsió, 2021, p. 269), o que fortalece a ideia de que Serra ocupa este espaço que a Sara Nadal-Melsió descreve ilustrando com a ideia de disjunção inclusiva deleuziana (Nadal-Melsió, 2021, p. 267), este espaço entre o cinema puro e o cinema impuro que tenho vindo a dar destaque.

Concluo com esta primeira ideia com que introduzi o capítulo da obra de Serra como sendo catalisadora da dicotomia entre o mundano e o mitológico. Penso que esta interpretação em particular do filme de 2016 do autor é um forte exemplo do alcance desta dicotomia, deste espaço particular ocupado pela obra do realizador dentro do contexto de um cinema do tempo expandido. A própria ideia de tempo surge expressa em diversos modos na obra de Albert Serra, seja pela noção de registar o tempo, experienciar o tempo ou reconsiderar um tempo passado.

3.2.1. O transcendental, o quotidiano e a artificialidade

Outro paradoxo que pretendo destacar parte da descrição por parte da crítica, e aqui refiro-me em particular ao artigo “Albert Serra: An Accidental Theologian” de Vladimir Lukin para a MUBI, como um realizador que está ligado a uma noção de transcendental, é precisamente esta dicotomia, que podemos deduzir das análises que fiz até agora, de um cinema transcendental que é ao mesmo tempo um cinema do gesto e do íntimo. Note-se que o artigo de Lukin é de 2013, então os filmes citados no artigo são *Honra de Cavalaria* (2006) e *O Canto dos Pássaros* (2008). Ainda assim, como é possível fazer uma abordagem a ambos esses filmes de um ponto de vista do transcendental, se são filmes que omitem elementos de natureza simbólica, focando-se nos sujeitos e na materialidade dos elementos presentes na imagem, de um ponto de vista fenomenológico e, como temos vindo a ver, a tender para uma consciência do próprio dispositivo do cinema? Teresa M. Vilarós parece responder a esta questão, afastada, no entanto, da linha de pensamento de Nadal-Melsió que seguia no capítulo anterior:

Serra’s visual poetics always hold firm within ‘what’s in front of you,’ not with what is beyond you. His gaze is always direct, patient, and attentive—as opposed to the characters in his films, never directly looking at the camera (the only exception being the astounding and terrifying central scene in *La mort de Louis XIV*, where the Sun King, played by Jean Pierre Léaud, looks back at the audience). In doing so, Serra’s cinema would seem to stay more within the immanent rather than lean toward the transcendental, echoing a kind of Spinozian ‘God (or cinema) is nature’ over a ‘God (or cinema) is Heaven.’ (Vilarós, 2018, p. 397)

Ainda que a função do corpo, como temos vindo a ver, pode-se medir em termos metacinetográficos na obra de Albert Serra, são estes corpos que perecem e existem. E são as imagens destes corpos que são registadas no tempo. Em combinação com as conclusões que vimos anteriormente de Horacio Muñoz Fernández sobre a

própria paisagem, que ainda se estando a referir às duas primeiras longas-metragens do realizador podemos pensar também *Liberté* (2019) nos seus termos, esta ideia fenomenológica ligada à experiência háptica dos elementos da imagem cinematográfica parece aproximar-se desta ideia de transcendência. A questão que se coloca é se este desafio da potencialidade da imagem cinematográfica como transcendência é pertinente, tendo em conta o que o realizador parece propor com a sua obra. Se pensarmos na ideia do negativo e do oposto proposta por Sara Nadal-Melsió, até a própria ideia de adaptação literária que existe na obra do realizador parece seguir essa lógica. O que acontece com a derrota do corpo vivo de Luís XIV por parte da imagem, que a autora descreve, desencadeia toda uma série de ideias novas sobre não só este filme, mas a obra do realizador como um todo. Ainda que a adaptação literária não substitua o particular da obra original, tal vimos propor Bazin em *Por Um Cinema Impuro*, existe uma supremacia da imagem visual e da imagem cinematográfica na hierarquia semiótica contemporânea. Como também já referi, noutro ensaio, o próprio Bazin distingue as particularidades da pintura das do filme, que citei na nota 23, como distingue as particularidades da literatura das do filme. No entanto, de um ponto de vista do espectador, não são as imagens do cinema de Serra¹⁶ que estão no topo da cadeia alimentar da cultura popular contemporânea. Surge então aqui o que Nadal-Melsió vai definir como uma cinefobia. (Nadal-Melsió, 2021, p. 269) Esta cinefobia¹⁷ pode ser pensada até na própria necessidade do realizador de ir buscar referências exteriores ao universo cinematográfico para poder esclarecer algumas ideias sobre o próprio meio cinematográfico. O empreendimento estético do realizador parte então também de um ponto de vista que, ainda que com uma consciência da materialidade e da realidade em frente da objetiva, se parece esforçar para de facto alcançar esse particular transcendental. Em simultâneo, é um cinema que admite que a gravidade que implicaria uma imagem de natureza transcendental pode retrospectivamente corromper não só as imagens virtuais que o precede, mas também, de *um* ponto de vista epistemológico, não fazer jus ao que é concreto e material, o que está em frente da objetiva, o mundo antes do cinema. De um modo mais pragmático, que utiliza *Transcendental Style in Film* de Paul Schrader para ilustrar o seu ponto de vista, ainda que o autor não se refira

¹⁶ Nem de Serra nem do que me podia referir como um cinema ligado a uma corrente cinéfila e artística, associada aos festivais de cinema, mas não só, o cinema que se destaca do cinema comercial.

¹⁷ A autora refere que o exemplo chave que ilustra a cinefobia no cinema de Albert Serra é a necessidade de existir dois Luís XIV, um interpretado por Luís Serrat dentro de uma galeria de arte, e outro interpretado por Jean Pierre-Léaud para o grande ecrã. (Nadal-Melsió, 2021, p. 269)

diretamente aqui a Albert Serra, Teresa M. Vilarós defende que a estase do cinema de Serra não é a estase que Schrader sugere como sendo uma característica do estilo transcendental do cinema. (Vilarós, 2018, p. 397) Seguindo uma análise à materialidade do cinema do realizador, Vilarós sugere que o aspeto estático dos filmes do realizador não transcende, mas sim evidencia um aspeto material e fenomenológico, e compara o seu cinema a uma espécie de pintura digital, uma pintura da presença. (Vilarós, 2018, p. 398) A própria metodologia do cinema de Serra leva-nos a pensar no seu cinema como, nesta linha de pensamento de que parte Vilarós, um cinema que se aproxima de técnicas como a *fly on the wall* praticadas por realizadores como Frederick Wiseman. Apesar de se tratar de um cinema que parte da artificialidade, da performance e da manipulação de cenários e guarda-roupa, é um cinema que parte de uma matéria bruta de centenas de horas de rodagem, organizando a sua narrativa essencialmente na mesa de montagem.

Esta característica do cinema de Serra é importante também de denotar. O método que o realizador utiliza para a rodagem dos seus filmes exige equipamentos que mesmo no cinema que podemos traçar desde a génese do cinema do tempo expandido não estavam disponíveis, como é a câmara digital. Este novo equipamento permite não só a Serra mas a outros realizadores já aqui citados – Pedro Costa ou Wang Bing, por exemplo – filmarem por longas horas, longos planos durante um período de dias maior. A utilização do zoom digital por parte de Serra também é algo que só é possível, do modo como o emprega em relação com as performances sem argumento que estão em curso num determinado cenário, com o recurso a estes equipamentos. A dinâmica da materialidade digital como um recurso para a solução desses problemas de adaptação a um determinado modo de fazer cinema desdobram-se ainda noutros pontos importantes de notar. No início do século XXI foi quando houve um maior recurso a este tipo de técnicas, muitas das vezes associadas a orçamentos baixos de um cinema de género – veja-se por exemplo o filme *O Sr. Q* (Miike, 2001) de Takashi Miike – ou associado a um cinema caracterizado como quasi-documentário de realizadores já conhecidos num contexto do festival de cinema – veja-se novamente Pedro Costa e o filme *No Quarto de Vanda* (Costa, 2001), lançado em 2001. É fácil de traçar as semelhanças entre o cinema de Costa e de Serra, tal como já foi feito em pontos anteriores da tese, dentro deste contexto do cinema digital e desta nova onda tecnológica. Mas é importante para uma análise mais aproximada da obra de Serra que se contextualize o seu trabalho ligado a esta questão da materialidade do digital, nomeadamente para justificar e expandir sobre o pensamento das ideias já aqui mencionadas de Teresa M. Vilarós, nomeadamente no que toca à questão de uma

representação ou revelação de um elemento transcendental, e sobre o pensamento de Sara Nadal-Melsió sobre a negação e o destaque que esta nova materialidade cinematográfica pode ter no desenvolvimento do pensamento sobre os elementos performativos e representativos do corpo e da paisagem no cinema do realizador.

3.3. Os planos longos, os zooms e o digital

Esa presencia orgullosa de la unidad básica, manual y defectuosa – el punto y la costura, perotambién el «grano» televisivo y el píxel que sale a saludar en los vídeos de baja definición – ofrece un perfecto simulacro de Verdad creativa, inacabada y sin barniz. (Porta, 2008, p. 73)

As exigências da adaptação e do tema da adaptação levantam, entre muitas outras já referidas, na obra de Albert Serra, uma análise e consideração da função das ferramentas digitais que utiliza na produção dos seus filmes. Entre as várias questões sugeridas ao longo dos capítulos anteriores, e em particular na conclusão do último capítulo, uma das razões transversais à utilização do cinema digital nas suas diversas expressões é a resposta que dá ao problema orçamental que vem com os desejos de produção de uma obra cinematográfica. No capítulo da obra *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop* de onde a citação que introduz este novo ponto de trabalho provém, Eloy Fernández Porta alude a uma dicotomia que existe na utilização da tecnologia no universo artístico¹⁸. As ideias a que se refere num contexto de expressão artística específica à instalação, videoarte e outros meios associados à galeria, facilmente se podem pensar tendo em mente a expressão artística com lugar na sala de cinema, a ideia do filme. Estes filmes que abordei ao longo deste trabalho associamos ao cinema digital, a um cinema de baixo orçamento, que contraponho versus a um cinema de alto orçamento, que utiliza métodos tradicionais na filmagem – são filmes de fita – ainda que faça uma utilização de tecnologias de pós-produção digitais que requerem orçamentos altos, o que muitas vezes apelam a um sentimento que podemos associar aos primórdios de um cinema que era uma atração da feira popular, um cinema que é tecnologia e inovação. A questão de um constante

¹⁸ Leia-se também Nicholas Rombes, que escrevera um sobre as diferentes dinâmicas do cinema na era digital: “Digital Cinema is haunted by a double logic: the striving for ever greater realism via a technology and interface that continually calls attention to the artifice of the medium.” (Rombes, 2017, p. 113)

economizar de orçamentos parece-me transversal à atividade artística, e ainda que na produção dos filmes de Albert Serra se cinja a uma equipa técnica reduzida e a um orçamento baixo, a utilização do meio digital tem motivações estéticas que me parecem ir além de um desafio a um estado da arte privilegiado economicamente ou a um encontro solidário para com os realizadores e equipas de produção que não têm determinado tipo de recursos. No entanto, tal como Fernández Porta parece sugerir neste seu ensaio, a percepção de uma verdade criativa que existe no universo digital, e neste caso em particular no cinema que utiliza os meios digitais, não pode deixar de ser associada à dicotomia que existe dentro do universo de produção artística e cinematográfica em relação à inovação tecnológica, à percepção das várias expressões da tecnologia digital e das motivações artísticas de quem as utiliza (Porta, 2008, p. 74).

De um modo menos intuitivo podemos regressar ao conceito original de Jean Epstein e da fotogenia, mantendo em mente a ideia deste realismo digital e da sua percepção em torno de um determinado tipo de verdade que autores como Fernández Porta entendem que representa de vários modos. Epstein parece sugerir uma cooperação entre a câmara e o artista na origem da fotogenia, que parte do confronto entre materialidade da câmara de filmar e do olhar artístico do autor. O cinema digital apresenta uma nova materialidade, não só na inexistência da fita, como nas características do filme projetado na tela, associado como temos vindo a ver em diversos autores, a, por exemplo, o grão em excesso na imagem, dando-lhe uma qualidade lo-fi. A certo ponto em "On Certain Characteristics of Photogénie", lê-se:

A new reality is revealed, a reality for a special occasion, which is untrue to everyday reality just as everyday reality is untrue to the heightened awareness of poetry. (...) The cinema is poetry's most powerful medium, the truest medium for the untrue, the unreal, the "surreal" as Apollinaire would have said. (Epstein, 1988, p. 318)

Jean Epstein certamente não se referia à nuance do que já referi em pontos anteriores como sendo um elemento-chave do cinema de Serra, e de grande parte dos filmes do cinema do tempo expandido, que pertence ao que caracterizamos como sendo o reino do insignificante. No entanto, a dinâmica criada no cinema deste realizador relativa à exaltação e destaque destes breves gestos, contraposta com a utilização de um cinema digital que enfatiza o grão, relacionado com um determinado tipo de representação da verdade, dentro de um contexto mitológico que o seu cinema utiliza como fundamento para as narrativas e elementos que representa, permite-nos colocar novamente o seu cinema em torno desta ideia epsteiniana de fotogenia. O potencial do meio do cinema

de representação de um real que se aproxima a uma consciência poética, como descreve Epstein. O cinema é, entre muitas outras coisas, um meio de captação de tempo, revigorado na contemporaneidade no que toca à percepção de um determinado tipo de realismo relativo ao cinema digital. No entanto, em filmes altamente dicotómicos como são os de Albert Serra, que joga simultaneamente com os mitos mais preponderantes da cultura ocidental e com alguns dos gestos mais rudes de desprovemento e de revelação de um tipo de nova relação com uma sensação de verdade, podemos aproximarmo-nos novamente de conceitos da génese do cinema como são os da fotogenia de Jean Epstein. Passo a citar algumas das características do cinema de Albert Serra, com exemplos específicos, que ilustram esta dinâmica que pretendo descrever entre um uso de técnicas e meios específicos e um determinado tipo de representação:

- Filmes como *Honra de Cavalaria* (2006) ou *O Canto dos Pássaros* (2008) são filmes que utilizam técnicas que resultaram numa qualidade que enfatiza o grão. A minha proposta é a análise deste tipo de produção face aos temas retratados. Regresse-se novamente à figura 2 do capítulo 3.1 como representativa de uma cena do filme *O Canto dos Pássaros* (2008) a que podemos acrescentar este olhar sobre a própria qualidade material da imagem à análise já feita nesse ponto.

- Tanto *História da Minha Morte* (2013), como *A Morte de Luís XIV* (2016) ou *Liberté* (2019) são filmes que diferem numa característica em particular com os dois filmes que citei anteriormente, que é a utilização da cor. No entanto, em *História da Minha Morte* (2013) a presença de uma qualidade material da imagem que se aproxima dos filmes anteriores, que enfatiza o aspeto mais lo-fi que temos vindo a descrever, é de destacar. Ainda assim, estes três filmes partilham de uma característica em comum que se destaca face aos filmes anteriores, que é a da utilização do *zoom*, do *close-up* e do grande plano do rosto. Estes planos não são planos que focam necessariamente o rosto, mas são sim planos que enquadram estes rostos, e corpos, dentro de um determinado espaço, por vezes parecendo até surgir fora de um enquadramento tradicional, sugerindo que possam até ter sido sujeitas a um *zoom* na mesa de edição. Destaco neste sentido a figura 5, plano de *História da Minha Morte* (2013) onde surge a cabeça de outra personagem que obstrói a visão plena do rosto de Casanova (Vicenç Altaió) e a figura 4, plano de *Liberté* (2019) onde parte da porta do coche parece obstruir parte da visão sobre relação sexual retratada na cena. São planos que parecem enfatizar, em diferentes contextos nos diferentes filmes, um certo tipo de inevitabilidade e, ao mesmo tempo, enfatizam a ideia de tempo, seja na ação que está a ser representada, seja numa percepção subjetiva no tempo nos elementos do plano.

Destaco a utilização do zoom em determinadas cenas destes filmes. Trata-se de uma aproximação do olhar sobre o íntimo destas personagens, parecendo insistir, e reitero, numa nova verdade que está a ser agora revelada. No caso dos filmes de Serra, é por norma uma aproximação sobre uma natureza íntima e singela, que contrasta com a representação destas personagens, ou pelo menos com a ênfase que é dada na representação destas personagens nas obras que precederam aos seus filmes (com a notável exceção de Casanova e Drácula). Vejam-se as 3 seguintes figuras que ilustram estas ideias:

Figura 3



(Serra, 2016, 01:24:17)

Figura 4



(Serra, 2019, 01:26:21)

Figura 5



(Serra, 2013, 01:00:07)

- Por fim, e sendo a característica que de certo modo clarifica o gesto autoral do realizador, os planos longos são um elemento importante no modo de representação nos filmes de Albert Serra, planos estes que existem devido à tecnologia do digital, que permite a filmagem corrida durante um espaço de um maior espaço de tempo.

Sugiro que estas características e estas técnicas utilizadas na produção destes filmes do realizador sejam analisadas em relação à ideia da adaptação cinematográfica e à ideia do espaço que a obra do realizador ocupa entre um cinema que remete para uma

tradição literária e mitológica, e um cinema que é formal e se aproxima de uma noção de cinema puro que tenho vindo a descrever em capítulos anteriores. Deste modo, pode-se introduzir a ideia de éfrase, que surge em alguma da literatura sobre o realizador, e que, através do esclarecimento sobre astécnicas minimalistas descritas acima, relacionadas com um cinema preocupado com a intimidade e com o reino do insignificante, característicos do cinema do tempo expandido, mas específicos a Serra na medida como se relaciona com as temáticas e os objetos literários que foram fundamento destes filmes.

Teníem com a referents les anotacions dels metges i les memòries de Saint-Simón, que són molt minucioses en les descripcions, però no ens diuen res de com el rei plorava, de com reia, de quina cara feia quan tenia mala llet. De fet, la literatura pot fer la descripció d'un caràcter, però les arts visuals revelen la significació de la gestualitat: tot el que pot revelar una mirada. I, a diferència de la pintura, la imatge en moviment aporta el temps que modifica el personatge. (Serra, Entrevista. Albert Serra, 2016)

A partir da entrevista citada, e em noutras como a que deixo em nota de rodapé¹⁹, podemos estabelecer uma introdução do conceito de éfrase e de como este se pode relacionar com a filmografia de Serra tendo em conta a análise e o destaque que tenho vindo a exaltar sobre determinadas características. Em *El Cine de Albert Serra: Apropiació y Reinterpretación Fílmica de los Clásicos Literarios*, Júlia Carcereny é uma das autoras que sugere pensar a ideia de éfrase justaposta com o cinema de Serra. A autora começa por sugerir a complexidade do processo de adaptação cinematográfica, citando toda uma série de autores que estudaram estes processos. (Carcereny, 2016, p. 86) Conclui que o fenómeno de adaptação no cinema de Serra se afasta do academismo e do rigor do modo de pensar a adaptação²⁰. Introduce assim

¹⁹ “Per destacar més aquest fet, vaig decidir prescindir de les escenes més conegudes del llibre, que només apareixen tangencialment, com si passessin al costat dels protagonistes sense que ells hi participessin (la cadena d'esclaus, el Cavaller dels Miralls, la gàbia en la qual els empresonen...), és a dir, com si estiguessin passejant per dins del seu propi llibre o fossin els espectadors de la seva pròpia pel·lícula sobre el Quixot i Sancho.” (Serra, *El Quixot al cinema*, 2016)

²⁰ “Esta amplia definición del concepto de adaptación podría, sin embargo, no ser del gusto de aquellos que defienden la complejidad del proceso adaptativo y, por lo tanto, la necesidad de subdividir y pensar la adaptación en categorías más pequeñas y precisas: traducción,

o conceito de éfrase inversa. O gesto de adaptação cinematográfica, para a autora, passou “consecuentemente de la clásica formulación horaciana Ut pictura, poesis a la contemporánea Ut poesis, pictura.” (Carcereny, 2016, p. 87) Isto deve-se às características específicas das adaptações de Serra, que enfatizam as particularidades cinematográficas – o tempo, a representação – num gesto que evoca um elemento háptico que se tenta aproximar de uma determinada noção de verdade²¹ sobre os elementos em si retratados. Se regressarmos às entrevistas ao realizador citadas anteriormente podemos ler uma confirmação do gesto do realizador sobre estas questões. Tanto em *Honra de Cavalaria* (2006) como mais tarde em *A Morte de Luís XIV* (2016), o realizador utiliza as características que particularizam o cinema para simultaneamente retratar e condensar os elementos-chave das obras que estiveram na origem dos seus filmes. Em *Honra de Cavalaria* (2006) o realizador diz prescindir das cenas mais conhecidas e icónicas do livro²², e em *A Morte de Luís XIV* (2016) o realizador refere que as descrições minuciosas de Saint-Simon em nada representavam a particularidade háptica e a gestualidade do rei Luís XIV nos seus últimos dias de vida²³.

Se regressarmos ao artigo *Paisajes Románticos y Estéticas Sublimes* de Horacio MuñozFernández podemos ler:

El cine de Albert Serra muestra que lo contemplativo con lo sublime y lo primitivo es un acierto crítico seguro. (...) Si a esto le sumamos que Serra usa “formas populares de representación apegadas a favor a un decidido primitivismo”, entonces es imposible que “los feligreses” no quedemos

translación, transposición, recreación, etc.” (Carcereny, 2016, p. 87)

²¹ E aqui leia-se verdade em contexto com o conceito de éfrase, ou seja, é uma verdade que através de uma determinada retórica ancorada nas particularidades do universo fílmico pretende enfatizar uma essência específica de um determinado objeto que a antecede.

²² Questão que Júlia Carcereny refere também no seu artigo, referindo que mais que uma interpretação da personagem literária, *Honra de Cavalaria* (2006) é uma revisão e remodelação do mito quixótico, onde estas cenas paradigmáticas que Serra cita são substituídas pelo gesto de caminhar (Carcereny, 2016, p. 89) que reitero ainda para a noção de errância destacada em capítulos anteriores.

²³ Destacadas também no artigo de Júlia Carcereny, onde podemos ler: “En efecto, en La mort de Louis XIV Serra retrata un ambiente, escenifica el sufrimiento y la enfermedad, el dolor que acerca al rey a la muerte. Sin embargo, Serra no dramatiza el texto de Saint-Simon.” (Carcereny, 2016, p. 95)

embaucados con la religiosa sobriedad estética del cineasta. La baja calidad de imagen del DV en Honor de Cavallería aseguraría la honestidad del cineasta. (Fernández, 2013, p. 72)

A dicotomia que apontava em capítulos anteriores sobre o sublime e o primitivo, que Muñoz Fernández refere na citação acima, pode então ser justificada também através da análise feita sobre as características neste capítulo. Tal como na citação de abertura deste capítulo, Muñoz Fernández refere-se a um assegurar da honestidade do cineasta através da baixa qualidade da imagem, ou seja, do excesso de grão e na rudeza da mise-en-scène em *Honra de Cavalaria* (2006), que o autor contrasta com as paisagens sublimes desse mesmo filme. A referência à honestidade, que pode ser lida em torno da sensação de realismo que tem vindo a ser descrita, reforça a relação particular que existe na representação entre a técnica utilizada e o objeto a ser representado neste filme.

Diferindo do rigor e da restrição de movimentos cinematográficos como é o Dogma 93, cujo jogo enfatizava para essa mesma restrição como motor de criatividade e de produção cinematográfica, a utilização do digital e de técnicas específicas a esse mesmo meio remete para um cinema que canaliza gestos ao invés de construir gestos. Neste sentido, aproxima-se ao cinema do já citado Pedro Costa, onde artigos como “Quando o Digital Liberta – Pedro Costa ou o Cinema Português Inconformado” de Anabela Moutinho se referem à questão da realidade²⁴ de um modo que podemos melhor equiparar ao trabalho de Albert Serra. Destaque-se que, no entanto, na filmografia do realizador, e ao acompanhar os vários filmes ao longo dos vários anos, a questão orçamental do digital e da reivindicação quasi-política que se pode especular no trabalho de realizadores como Pedro Costa ou outros, difere no cinema de Serra. É um cinema que utiliza as ferramentas do digital aproveitando-se da atribuição de um estatuto de relação com a verdade privilegiado, e utiliza-as para jogar com os preconceitos sobre determinados mitos e modos de representação em contexto cinematográfico.

²⁴ “Que o digital tenha surgido na vida de Pedro Costa como um meio facilitador deste encontro com a realidade ‘forte’, ‘bela’ e ‘certa’.” (Moutinho, 2005, p. 39)

3.4. O tempo performativo e a sua relação com o gesto e a performance

A performance na filmografia de Albert Serra enfatiza a corporalidade dos atores, mas acima de tudo, enfatiza a natureza performativa do tempo, sendo que canaliza toda a atmosfera que é criada nos planos dos seus filmes, seja através da mise-en-scène ou da sua duração. No capítulo anterior efetuei uma análise a algumas das características e técnicas que permitem a canalização de um determinado tipo de gestualidade particular ao cinema, que associei às várias percepções da ideia de verdade. Esta gestualidade é particular no cinema devido ao elemento do tempo, que vimos ser o elemento-chave do cinema do tempo expandido. Em filmes como *História da Minha Morte* (2013), *A Morte de Luís XIV* (2016) ou *Liberté* (2019), mais talvez do que nos filmes do realizador que os antecederam, este elemento-chave do tempo surge na relação que o filme faz com as diferentes ações das personagens e dos atores. Já em *Honra de Cavalaria* (2006) e *O Canto dos Pássaros* (2008) os corpos surgem em grandes espaços abertos, sugerindo que o olhar sobre eles tenda para um olhar sobre a fenomenologia daqueles corpos, tendo em conta o complexo corpus semiótico que representam, corpos mirabolantes de grandes figuras míticas arrastando-se mais que no espaço, no tempo. Neste capítulo pretendo destacar algumas das particularidades sobre o elemento do corpo, do gesto e da performance sob a ideia de um tempo que é performativo, que permite a canalização de ideias, temáticas e conceitos, através destes gestos e performances.

Se reintroduzirmos *A Imagem-Tempo Cinema 2* de Gilles Deleuze, podemos criar algumas pontes que clarifiquem a importância da performance, do gesto e do corpo. No capítulo 8, intitulado “cinema, corpo e cérebro, pensamento” podemos ler a sua conceptualização de um cinema do corpo. Leia-se:

... ‘Dar’ um corpo, montar uma câmara sobre o corpo, adquire outro sentido: já não se trata de seguir e de rastrear o corpo quotidiano mas de o fazer passar por uma cerimónia, de o introduzir numa jaula de vidro ou num cristal, de lhe impor um carnaval, uma mascarada que faz dele um corpo grotesco mas que também dele extrai um corpo gracioso ou glorioso, para acabar por último no desaparecimento do corpo visível.
(Deleuze, 2015, p. 297)

No capítulo 3 introduzi o conceito de imagem-cristal em associação à percepção de duração no cinema do tempo expandido, e no capítulo 3.2 regresso a este conceito colocando-o em relação com o filme *A Morte de Luís XIV* (2016). Na citação acima, Deleuze regressa novamente à questão do cristal, referindo-se a uma “jaula de vidro”, onde este corpo parece estar em exposição e transformação, exprimindo-se e

transformando-se através das características específicas do cinema. O elemento do corpo associado à performance é a questão central do filme de 2016, onde o rei Luís XIV, moribundo, interpretado por uma verdadeira estrela de cinema, Jean-Pierre Léaud, está preso ao seu quarto, também como uma jaula, mas acima de tudo está preso no seu corpo que morre, e que o cinema congela em cristal: o rei Sol, um deus, um símbolo, um cinema de outrora, toda esta estimulação intelectual parte do corpo moribundo de Léaud e da sua performance. É a morte do corpo, morte submetida a um enquadramento realista do tempo que é espelhado no filme através dos longos planos, que é o ponto de partida do filme. O título do filme não poderia ser mais claro. São imagens que surgem através do cinema do corpo, e neste sentido leiamos, por exemplo, as palavras de Deleuze sobre Antonioni²⁵, em comparação com a dinâmica presente neste filme de Albert Serra, onde podemos criar um paralelo entre a fadiga, uma expressão corpórea, com as expressões corpóreas presentes nos vários filmes de Serra, não só *A Morte de Luís XIV* (2016). Considero então que estas imagens do cinema do realizador também exigem o mesmo tipo de experiência que as imagens da obra de Antonioni descritas por Deleuze.

A representação do corpo no cinema de Serra é, como tenho vindo a apontar, parte do ponto de relação que é estabelecido na representação cinematográfica, o espaço que está entre uma determinada verdade – que é, neste caso, o ponto de partida literário dos seus filmes – e uma imagem dessa verdade. Regressemos à cena representada na figura 2 do capítulo 3.1. Mais à frente refiro-me aos corpos mirabolantes dos reis magos como corpos reais, que transcendem a sua literariedade. Esta transição do corpo mitológico, divino e literário para o corpo real passa por uma performance e por gestos que demonstram a fragilidade de um corpo natural e biológico. Trata-se então nesse filme noutro exemplo onde através do corpo e da performance a imagem é cristalizada, sofrendo uma metamorfose, uma transição, uma transcendência cinematográfica.

²⁵ “O corpo nunca está no presente, contém o antes e o depois, a fadiga e a espera. A fadiga, a espera e até o desespero são as atitudes do corpo. Ninguém foi tão longe como Antonioni neste sentido. O seu método: o interior pelo comportamento, já não a experiência mas ‘o que resta das experiências passadas’, ‘o que vem depois, quando tudo foi dito’, um método assim passa necessariamente pelas atitudes ou posturas do corpo. (...) É pelo corpo (e já não por intermédio do corpo) que o cinema contrai as suas núpcias com o espírito, com o pensamento.” (Deleuze, *A Imagem-Tempo*, 2015, p. 296)

Figura 6



(Serra, 2006, 00:38:50)

A figura 6 representa uma cena de *Honra de Cavalaria* (2006) onde a relação entre corpos e imagens pode ilustrar os conceitos deleuzianos que tenho vindo a introduzir. As necessidades e fragilidades do corpo são um tema essencial do romance original de Miguel de Cervantes: a loucura e o envelhecimento versus o código de cavalaria e o quadro moral religioso. No filme de Serra, no entanto, a ilustração desta dicotomia não se restringe à representação concreta das cenas mais icónicas do filme, informação que o próprio realizador refere na entrevista à revista catalã ARA, citada no capítulo anterior. A representação que o realizador utiliza vai ao encontro das ideias sobre o cinema do corpo analisadas anteriormente. Referi já em capítulos anteriores a sonolência de Sancho, e de facto esta sonolência, ou pelo menos o gesto acusativo de Quixote em referir-se a Sancho como estando a dormir, representa também uma relação entre as diferentes imagens e os diferentes elementos da experiência cinematográfica: Quixote refere-se também a nós espectadores quando se refere ao Sancho sonolento, e é através da fisicalidade e performance de Sancho, em conjunto com a longa extensão dos planos e dos silêncios, quando a imagem se cristaliza, e que existe, entre muitas outras possíveis intelectualizações e interpretações, uma identificação deste elemento metacinematográfico. Na cena representada na figura 6, no entanto, existe uma restrição na potencialidade interpretativa, na medida em que o diálogo com o espectador e com o romance de Cervantes não é feita tão diretamente. O que é representado na cena não é a diferença hierárquica entre Sancho e Quixote, nem a caracterização psicológica de uma das personagens. É uma cena que representa uma necessidade do corpo, e a satisfação dessa mesma necessidade. A vulnerabilidade do corpo nesta cena,

no entanto, permite que através da percepção háptica do espectador, ele faça uma caracterização das personagens e dos temas, que partem da relação das personagens com aquele espaço, e a sua relação com o corpo. Através da representação desta relação, num momento de exposição de uma necessidade corpórea, desenvolve um aspeto háptico na relação entre corpos e desenvolvimento e transformação das imagens que é particular ao cinema de Serra e comparável com os exemplos referidos anteriormente.

A definição de Deleuze de um cinema do corpo centra-se no conceito brechtiano de *gestus*. (Deleuze, 2015, p. 300) O conceito refere-se a um tipo de performance que tem uma particularidade física que se opõe às representações teatrais/performativas tradicionais. Note-se que a ideia de *gestus* social, ou seja, na representação das relações humanas, ainda que não transversal na obra de Serra²⁶, é pertinente pensar na medida em que nos seus filmes existe um importante elemento de relações entre as personagens e os atores na dinâmica performativa representada. Em momentos é importante na medida em que existe uma hierarquia a ser construída, tal como no exemplo das duas personagens em *Honra de Cavalaria* (2006), noutros na criação de pontes temáticas entre personagens cuja cultura ocidental não tende a colocar lado-a-lado, tal como no exemplo de Drácula e Casanova em *História da Minha Morte* (2013), e noutros ainda é importante na quebra da noção hierárquica e classicista em substituição por uma amálgama de sensações, de corpos e de espaços, tal como podemos ver no filme *Liberté* (2019). Neste sentido leia-se o que Angelos Koutsourakis escreve sobre a noção brechtiana de *gestus* em *Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars von Trier's Dogville and Yorgos Lanthimo's Dogtooth*, que descreve um pouco o conceito de *gestus* na medida em que o pretendo relacionar com o cinema de Albert Serra:

It is Brecht who created the notion of gest, making it the essence of theatre, irreducible to the plot or the "subject": for him, the gest should be social, although he recognizes that there are other kinds of gest. What

²⁶ A abordagem em *O Canto dos Pássaros* (2008) parte mais de uma fenomenologia e ontologia sobre aquelas personagens e menos de uma representação das relações entre si, sendo assim uma notável exceção. No entanto, na relação com o espectador, fora do contexto representativo, o gesto das personagens desenvolve-se de um modo semelhante, ainda que através de uma abordagem diferente: existe uma identificação do espectador dos gestos mundanos dos reis magos que de outro modo de representação não partiria para a criação da dicotomia que permite o surgimento das imagens virtuais que o filme cria. Considero assim pertinente a introdução do conceito de *gestus* neste contexto, com as devidas precauções.

we call gest in general is the link or knot of attitudes between themselves, their co-ordination with each other, in so far as they do not depend on a previous story, a preexisting plot or an action-image. On the contrary, the gest is the development of attitudes themselves, and, as such, carries out a direct theatricalization of bodies, often very discreet, because it takes place independently of any role. (Koutsourakis, 2012, pp. 86-87)

O que difere e particulariza o cinema de Serra é o modo como ocupa um espaço intermediário também nesta percepção do conceito de *gestus*, que parte do princípio da adaptação literária que está na origem dos seus filmes aqui analisados. Existe um “preexisting plot”, mas, no entanto, ele é quase totalmente ignorado, substituído pela abordagem específica da performance e da temporalidade que tenho vindo a analisar.

A interação entre a câmara e a performance dos atores nas cenas referidas prioriza a comunicação háptica através da performance ao invés da comunicação de conteúdo através do argumento. Este parece ser a principal característica com que Deleuze define o conceito de cinema do corpo, e que o cinema de Albert Serra parece levar a novos extremos, através de um rigor formalista que podemos observar noutros filmes do cinema do tempo expandido. Este rigor formalista tem como ponto de partida a performance dos atores, dos seus gestos, não enquanto personagens, mas sim enquanto elementos catalisadores do cinema.

3.4.1. A decadência do protagonismo: de párias a heróis

Serra's films delight in opacity and obscurity. His characters are often lost and at pains to discern their surroundings in the midst of darkness, as is the audience. (Nadal-Melsió, 2021, p. 264)

Sara Nadal-Melsió começa neste capítulo do seu artigo por destacar a natureza escura e cheia de sombras do cinema de Albert Serra. A opacidade e obscuridade a que se refere (Nadal-Melsió, 2021, p. 264) é literal, mas eu acrescentaria que é uma abordagem que se reflete até em elementos como os já destacados no capítulo 3.3 e nas figuras 3 e 5, nomeadamente a questão do zoom altamente intrusivo onde os elementos no plano parecem obstruir a visão da personagem principal da cena. Em alusão a conceitos bergsonianos que remetem para as ideias de percepção, ilusão, alucinação e temporalidade (Nadal-Melsió, 2021, p. 265), a autora tenta conceptualizar o que nos apresenta no título do capítulo: os “phantasms of matter”. Destaca neste sentido que o

maior fantasma nos filmes do realizador é o próprio cinema²⁷. Este aspeto metacinetográfico, combinado com a sua análise no artigo sobre as questões da imagem-cristal deleuziana, foram já analisadas anteriormente no capítulo 3.2. Aqui pretendo destacar o conceito de *phantasms of matter*. A imagem-virtual surge, nas palavras de Melsió, e aqui concordo tendo em conta os exemplos já dados, a partir do corpo como um objeto em frente da câmara. (Nadal-Melsió, 2021, p. 263) No entanto, analisemos e coloquemos em paralelo a questão da obstrução da imagem em combinação com a metamorfose da imagem do corpo natural em imagem virtual. Assim, percebemos que os fantasmas a que a autora se refere são essas mesmas imagens, que ainda que tenham evoluído a partir do corpo e da matéria²⁸, foi através da sua representação e das particularidades dessa mesma representação, e destaco aqui não só o elemento da escuridão e das sombras, mas também dos gestos mundanos e do reino da insignificância.

Outro elemento onde se pode observar uma relação que tende para um modo de representação que cria pontes que vão ao encontro destas ideias, é o do casting. Mais evidentemente, e remetendo para o que já fora referido em pontos anteriores, veja-se o caso de Jean-Pierre Léaud como rei. Mas mesmo em *Liberté* (2019) a utilização de atores como Helmut Berger em conjunto com o resto do *casting* de atores não-profissionais destaca uma abordagem que os aproxima. Aproxima também porque, tal como nesse mesmo filme, e de certo modo em *A Morte de Luís XIV*²⁹ (2016), existe um grau zero onde o realizador coloca todos os corpos representados nas várias personagens. No filme de 2016 é a doença e a fragilidade do corpo que é central no filme, mas mais evidente em *Liberté* (2019), a libertação dos corpos de determinadas preconceções, tanto de beleza como da própria abordagem cinematográfica das personagens, é chave para perceber o que no fim é uma celebração das temáticas que estão na origem do filme.

²⁷ “Similarly, mirages and hallucinations abound in Serra’s films but there is no greater phantasm in his work than the idea of cinema itself.” (Nadal-Melsió, 2021, p. 265)

²⁸ “The anachronism of the gesture resonates deeply with the film’s larger governing assumption that the body of the king is a carrier or a container for an image that will survive organic decay.” (Nadal-Melsió, 2021, p. 266)

²⁹ O corpo do rei é um corpo numa sala cheia de outros corpos que são mais saudáveis que o dele. Existe uma relação feita entre estes corpos no filme, o que enfatiza em conjunto com os acontecimentos da própria história, a escolha de um ator como Léaud para a interpretação do papel central do rei Sol.

Se voltarmos a Deleuze e à sua conceptualização sobre o cinema do corpo, podemos ler:

Nos melhores casos diríamos antes que o corpo quotidiano se prepara para uma cerimónia que talvez consista em esperar: como a longa preparação do casal em 'Mechanics of love' de Maas e Moore ou a do 'Prostituto' no filme de Morrissey e Warhol. Ao fazer dos marginais as personagens do seu cinema o Underground dava-se os meios de uma quotidianidade que constantemente decorria nos preparativos de uma cerimónia estereotipada, droga, prostituição, travestismo. (Deleuze, 2015, p. 300)

Neste sentido proponho pensar no triângulo Cinema do Corpo – *Liberté* (2019 – *O Prostituto* (Morrissey, 1968). A natureza niveladora dos corpos em *Liberté* (2019) sugere, tal como já *A Morte de Luís XIV* (2016) sugeria, uma decadência do protagonismo. Helmut Berger no filme é só mais um corpo que integra uma lógica da noite e das trevas que liberta e une os corpos representados. Não porque Helmut Berger se trate de um ator incapaz de desempenhar um papel, mas a própria natureza da performance é posta em causa no filme. O cinema de Serra tinha até 2016 sido composto essencialmente com performances de atores não-profissionais, o que isso mesmo obrigava também o olhar do espectador em focar-se menos num background de estrelato e mais no gesto. Em *Liberté* (2019) e *A Morte de Luís XIV* (2016) existe uma confirmação de que o cinema do realizador é, de facto, um cinema da performance, mas acima de tudo é um cinema do corpo.

Em *O Prostituto* (1968) podemos observar a representação de uma verdade cinematográfica, uma verdade cultural e social, que transcende os limites do próprio corpo³⁰. A verdade cinematográfica de *Liberté* (2019), ou seja, o filme, transcende também uma série de limites que vão para além do próprio corpo. É um filme com elementos metacinematográficos também, na medida em que há um desafio à noção

³⁰ "Em *O Prostituto* (1968) e, especialmente, *Trash* (1970), a explicação para a condição sexual dos personagens é dispensada. A possível confusão criada no espectador ao tentar formatar a identidade sexual de cada personagem perde importância frente à desimportância dessa certeza para o filme. A cena em que Holly se masturba com uma garrafa autentica sua concepção feminina, conquanto seu peito claramente masculino seja mostrado ao público. Ao apresentar a travesti Holly Woodlawn como uma mulher completa, Morrissey aceita sua transformação biológica como um imperativo psicológico honesto, em um grau que nenhum filme americano tinha feito ainda." (Bettim, 2014, p. 207)

de estrelato e um enaltecer dos gestos dos não-atores, colocando-os vulneráveis em frente da lente do mesmo modo. Deleuze descreve *O Prostituto* (1968) em relação ao cinema do corpo na medida em que as atitudes e posturas teatralizam o corpo, em momentos de fadiga e espera, jogando com os três corpos centrais do filme. (Deleuze, 2015, p. 300) Em *Liberté* (2019), não se tratam de momentos de fadiga e espera, mas tratam-se de momentos que são essencialmente de expressão sexual, que através do seu contexto espacial obscuro e isolado, na noite, se interligam de modo a destruir diferentes hierarquias e pressupostos sociais. Isto vai traduzir-se virtualmente em novas imagens que se aproximam das imagens virtuais que Sara Nadal-Melsió destacou quando analisou *A Morte de Luís XIV XIV* (2016), na medida em que são complexas e radioativas, e ainda que estejam relacionados com assuntos diferentes, é através do cinema e somente através do cinema que é possível tomarem tal gravidade.

Figura 7



(Morrissey, 1970, 01:35:52)

Reitero então a ideia de decadência do protagonismo sobre o cinema de Serra: É decadência na medida em que não são os grandes atores que estão inaptos para desempenhar os seus papéis. É sim, um reajuste sobre a noção de performance, e um nivelamento a partir de cima: os corpos no cinema são corpos que estão sujeitos a constante transformação sob a ideia de imagem e representação, sejam estes corpos de atores profissionais ou não.

He continues [John Russell Taylor sobre Warhol/Morrissey]: 'They accept their «stars» absolutely on their own terms; the stars are whatever they want to be, whatever they think they are, and that is that. They are not representative of anything but themselves. And after all, why should they be?' The transvestite actor Holly Woodlawn in *Trash* is an apt example: "As far as the film is concerned she is a woman, and so far as we are concerned she becomes a woman too. In this performance the power of inner conviction overcomes any prosaic misgivings.' (Yacowar, 1993, p. 6)

Termino com esta citação do livro de Maurice Yacowar sobre o cinema de Morrissey, que parece ilustrar também um pouco uma abordagem que podemos ter sobre o cinema de Albert Serra e a sua relação com os atores e a performance, e acrescentaria também sobre a sua relação com as próprias temáticas e os mitos que trabalha. Existe no seu cinema a reconfiguração através do tempo, mas também através da própria performance, que leva ao que parece ser a questão central e mais lata que é a reorganização e representação sobre um ponto de vista que desafie preconceções e permita os espectadores uma nova experiência sobre velhas questões.

4. Conclusão

O cinema de Albert Serra é um cinema que foi inserido no grupo de filmes que se identifica como *slow-cinema* ou cinema do tempo expandido, ou cinema do Realism of the Senses. É um cinema que utiliza estratégias e ferramentas que permite e sugere que seja analisado também nos termos em que realizadores como Tsai Ming-liang e Pedro Costa foram analisados nos últimos anos, tanto no universo académico como no universo da crítica. No entanto, tal como em qualquer realizador que seja percebido segundo uma política de autores, podemos observar o corpus da sua obra como tendo particularidades que pretendi destacar que me parecem ser pertinentes na conceptualização de assuntos contemporâneos no universo dos estudos artísticos e estudos fílmicos, e da estética.

Comecei por efetuar uma contextualização do *slow-cinema*, partindo de uma caracterização dos filmes normalmente associados a este tipo de cinema, começando por expor algumas das origens autorais das questões a ele relacionadas. Através da análise e comparação de diferentes filmes de diferentes realizadores, pretendi de seguida ilustrar elementos que pretendi enquadrar e deixar pressupostos na análise concreta do cinema de Albert Serra a ser feita em capítulos mais à frente.

No capítulo 2.1 pretendi clarificar questões relacionadas com a duração e o tempo neste cinema através de comparações e análises comparativas, sobrepostas por conceitos e análises de diferentes autores. Enfatizei a relação que existe na duração e da experiência dessa duração no cinema, a partir de diferentes modos espectatoriais, propostos por diferentes autores como Emre Çağlayan ou Karl Schoonover. Dei destaque ainda às questões dos jogos de intensidade do cinema do tempo expandido que estão relacionadas com conceitos deleuzianos, partindo das análises de Tiago de Luca e Song Hwee Lim. Este trabalho de relação e comparação conceptual e de análises teve a pretensa de justificar o cinema do tempo expandido como um cinema que revaloriza a temporalidade dentro do próprio meio, deixando claro que esta revalorização é importante também na análise do cinema de Serra. As minhas conclusões neste capítulo focam-se na compilação de um quadro conceptual específico dentro do próprio slow-cinema sobre o tempo, que se adequam às características que destaco no autor: fui buscar a estudos e exemplos da história do cinema objetos que já foram analisados no contexto de várias ideias, como a do papel dos planos-longos; a definição de imagem-afeção num contexto do tempo; e as polémicas que existem na discussão sobre os filmes que adotam uma abordagem de um tempo que se pode dizer lento ou realista como sendo pretensioso ou desinteressante no modo como aborda estas questões. Tudo isto são conceitos que auxiliam a compreensão de determinadas características do cinema de Serra, particularmente o modo quase iconoclástico como representa determinadas figuras mitológicas ou grupos de pessoas (como por exemplo a aristocracia francesa como um todo em *Liberté* (2019)), através do tempo. Auxiliam a compreensão também do que é que está a ser valorizado dentro dos seus filmes tendo em conta esse modo específico de representação com o cinema, tendo em conta então esse afastamento iconoclástico que faz de certas preconcepções sobre essas personagens através do trabalho do tempo nos seus filmes.

O capítulo seguinte ancora as questões relacionadas com a performance e a experiência háptica do cinema. As diferentes análises sobre, por exemplo, o cinema de fluxo, partindo do conceito do cinema clássico de Jean Epstein de fotogenia, que fora importantíssimo durante toda a dissertação, foram destacadas neste enquadramento conceptual e de análise sobre estas temáticas no contexto do cinema do tempo expandido. Introduzi o conceito de imagem-afeção de Deleuze a partir de Bergson e Epstein, tentando clarificar questões que possam ter sido ultrapassadas, como é a da moralidade que Epstein se referia na conceptualização de fotogenia. Os exemplos utilizados a destacar são os do cinema de Pedro Costa, nomeadamente do filme *Vitalina Varela* (2019), e de *As Quatro Voltas* (2010), na perceção e atualização do conceito

epsteiniano de fotogenia em torno das questões do cinema do tempo expandido. É importante destacar ainda as questões do cinema háptico e da experiência háptica do cinema tal como Laura Marks as propões em *Skin of the Film*, de onde se partiu para uma análise de diferentes elementos do cinema do tempo expandido, como é por exemplo o do som. Estas ideias e este capítulo serve então para agrupar uma série de conceitos em torno das particularidades da performance e da experiência háptica de exemplos particulares do cinema – aqui não só do cinema do tempo expandido mas também do cinema de fluxo – de modo a caracterizar o pensamento sobre alguns aspetos da obra de Serra que envolvem essas mesmas questões. As conclusões deste capítulo giram em torno da análise dos conceitos de fotogenia epsteinianos e no modo como foram lidos por Deleuze, ainda que indiretamente, na sua conceptualização de imagem-afeção, e utilizá-los para a compreensão de particularidades de filmes contemporâneos como os de Pedro Costa ou Michelangelo Frammartino exemplificados nesse capítulo, que por sua vez se aproximam de características do cinema de Albert Serra. Destaco neste capítulo a problematização de uma nova percepção da imagem-afeção e da fotogenia, que faço quando dou os exemplos de filmes desses realizadores, e onde existe de facto algo que ainda não correspondendo em concreto com estas teorias, na medida em que não se trata de filmes-ensaio de modo algum, os aproxima, talvez de um modo mais específico, que foi o que também destaquei. Este modo específico é o foco que há de um ponto de vista da produção dos filmes na relação que há entre a câmara e o objeto filmado, e em como essa representação se vai relacionar com as imagens mentais do que está em frente da objetiva. Esta relação entre experiência háptica, gesto e performance percebi como importante como quadro conceptual para a análise do cinema de Serra e destes elementos dos seus filmes, e de como estes se podem relacionar com os da temporalidade e da duração tal como foram analisados no ponto anterior.

No capítulo 2.3 foi dada ênfase às questões do quotidiano e do realismo, dos conceitos do reino da insignificância e da revalorização das pausas descritivas, conceito que contextualizei dentro do cinema do tempo expandido, e que fui buscar aos estudos literários. Partindo de autores já analisados nos pontos anteriores, como Erly Vieira Jr., Emre Çağlayan ou Tiago de Luca, tentei condensar um pouco as referências que fizeram, em combinação com outras, sobre estas questões, dentro do contexto de um cinema do tempo expandido, ou, no caso de Vieira Jr., do contexto do cinema de fluxo. Questões como a ausência de drama e de espetáculo, combinadas com a representação do quotidiano foram enfatizadas neste ponto, de modo a organizar algumas das ideias que mais a frente iria retomar na análise do cinema de Albert Serra.

Concluo que existe uma relação entre estas conceptualizações e o que pode ser visto no cinema de Albert Serra, e até noutros realizadores associados ao cinema do tempo expandido, na medida em que é um realizador que nos seus filmes dá ênfase a questões como a do banal e do quotidiano, que me referi anteriormente como questões do reino da insignificância, ainda que os sujeitos que representa estejam muitas vezes associadas a outros tipos de narrativas e representações. Considerei então os conceitos e exemplos selecionados os indicados para a compreensão específica dessa particularidade do cinema de Serra. Noto que estas conclusões do capítulo 2 servem para criar quadros conceptuais sobre particularidades específicas de filmes do universo do cinema do tempo expandido, do cinema de fluxo e de outros que autores que trabalham essas questões destacam, quadros esses que estão interligados por serem quadros adequados à análise do cinema de Serra, que combina todas essas particularidades numa obra que tem também as suas especificidades.

A partir do capítulo 3 foi feita uma série de comparações que remeteram para alguns dos conceitos dados destaque nos capítulos anteriores, combinados com outros, com objetivo de perceber a pertinência do cinema de Serra dentro destes contextos, mas também com o objetivo de perceber como o cinema do realizador se destaca e difere. Nos capítulos 3.1, 3.2 e 3.2.1 pretendi enfatizar as dualidades que existem nos diferentes elementos que fazem parte do cinema do realizador. As dicotomias entre a adaptação literária e o formalismo, as dicotomias entre o mitológico e a representação do quotidiano. Nos capítulos 3.3, 3.4 e 3.4.1 pretendi fazer uma aproximação mais específica a determinados filmes e cenas, enfatizando a metodologia do realizador tendo em conta as dicotomias que foram apontadas nos capítulos que os precederam. Esta última metade introduziu algumas análises académicas sobre determinados conceitos dos filmes, mas essencialmente basearam-se nos autores que foram introduzidos na primeira metade da dissertação. Parti ainda de alguns textos críticos de revistas para ilustrar alguns pontos, à qual destaco a de Manuel Yáñez-Murillo na *Film Comment*. Introduzi também uma série de artigos científicos feitos sobre aspetos particulares sobre alguns filmes do realizador, tentando criar um quadro que diversificasse a abordagem conceptual baseada nos autores introduzidos na primeira metade do trabalho. Este grande capítulo 3 serve de ilustração às particularidades do cinema de Serra quando contrapostas com aspetos que tem em comum com a série de exemplos de onde foram retirados o quadro conceptual no capítulo 2.

O cinema de Albert Serra é um cinema do tempo, mas é também um cinema da adaptação literária. É então um cinema contaminado, um cinema impuro, como sugeri, mas ao mesmo tempo é um cinema formalista, um cinema puro e autoconsciente. No

seu cinema há representações mitológicas, mas através da lente do cotidiano, que destaca as pausas descritivas e o reino do insignificante. É, portanto, um cinema de dicotomias e de conflito, o que o permite ser um objeto de estudo sob perspectivas diferentes e prolíficas.

Com este projeto pretendi destacar as questões relacionadas com o tempo e a performance. Não necessariamente isoladas, mas sim em relação umas com as outras. É nessa relação que o cinema de Albert Serra se torna num caso singular no cinema do tempo expandido. A partir dos diferentes estudos sobre o cinema do tempo expandido, do cinema do corpo, e das grandes obras como são as de Deleuze, pretendi então dar destaque e fazer uma análise a essas mesmas questões. Não deixou de ser ainda um trabalho ancorado na comparação com outros realizadores, e que parte também de uma análise interartística.

O espaço do “entre” que as várias facetas deste cinema ocupam foi o objetivo central da análise. Esta representação deste tipo de dinâmicas relacionais, sejam de conflito ou de perversão umas com as outras, através do cinema, parece ser um assunto com potencial na análise do cinema de Serra, mas também noutros realizadores, e até mesmo de um ponto de partida conceptual e geral.

5. Bibliografia

- Anguilar, A. (12 de Maio de 2020). *Elegy for Transgression: The Anti-Period Pieces of Albert Serra*. Obtido em 03 de Junho de 2022, de MUBI Notebook: <https://mubi.com/notebook/posts/elegy-for-transgression-the-anti-period-pieces-of-albert-serra>
- Bazin, A. (1983). Morte todas as tardes. Em I. Xavier, *A Experiência do Cinema* (pp. 129-134). Brasil: Edições Graal.
- Bazin, A. (1991). A evolução da linguagem cinematográfica. Em A. Bazin, *O Cinema - Ensaios* (pp. 66-81). Brasil: Editora Brasiliense.
- Bazin, A. (1991). Ontologia da imagem fotográfica. Em A. Bazin, *Cinema: Ensaios* (pp. 19-26). Brasil: Editora Brasiliense.
- Bazin, A. (1991). Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. Em A. Bazin, *O Cinema - Ensaios* (pp. 82-104). Brasil: Editora Brasiliense.
- Bettim, L. (2014). O Retrato do Submundo nos Filmes *Flesh e Trash*, de Paul Morrissey. *Revista Parágrafo V. 2 N. 2*, 200-211.
- Bordwell, D. (1997). *On The History of Film Style*. EUA: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (13 de September de 2012). *ADD = Analog, digital dreaming*. Obtido em 30 de Maio de 2022, de David Bordwell's website on cinema: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/13/add-analog-digital-dreaming/>
- Bouquet, S. (2002). Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, ed. 566, 46-47.
- Brotons, A. M. (2017). Mitos Sexuales Masculinos: Casanova y Drácula en Historia de mi Muerte de Albert Serra (2013). *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, N. 15, 63-86.
- Çağlayan, Emre. (2014). Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema. [PhD Dissertation, University of Kent]. University of Kent. <https://kar.kent.ac.uk/id/eprint/43155>
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of Slow Cinema - Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Canudo, R. (1975). Manifesto of the Seven Arts. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 3, No. 3, 252-254.
- Carcereny, J. G. (2016). El Cine de Albert Serra: Apropiación y Reinterpretación Fílmica de los Clásicos Literarios. *Fotocinema Nr. 14*, 83-98.

- Carroll, N. (2001). Towards a Definition of Moving-Picture Dance. *Dance Research Journal* 33/1, 46-61.
- Carvalho, N. (2014). Para Além da Imagem-Cristal: Contributos para a Identificação de uma Terceira Síntese do Tempo nos Cinemas de Gilles Deleuze. *Cinema* 6, 155-172.
- Cascardo, Mário de Almeida. (2013). *O suporte digital e a mise-en-scène de Juventude em Marcha*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro], Universidade Federal do Rio de Janeiro. https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000802189&local_base=UF R01
- Dargis, M. & Scott, A. O. (3 de Junho de 2011). In Defense of the Slow and the Boring. *The New York Times*. 10.
- Davis, G. (2017). 'Waiting as Such': The Politics of Tarrying. *Aniki Vol. 4 N.º 2*, 392-410.
- Deleuze, G. (2015). *A Imagem-Tempo*. Portugal: Documenta.
- Deleuze, G. (2016). *Imagem-Movimento*. Portugal: Documenta.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. EUA: Harvard University Press.
- Epstein, J. (1988). On Certain Characteristics of Photogénie. Em R. Abel, *French Film Theory and Criticism - Volume I: 1907-1929* (pp. 314-318). EUA: Princeton University Press.
- Epstein, J. (2012). Le Cinématographe vu de l'Etna. Em S. Keller, & J. N. Paul, *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (pp. 287-310). Países Baixos: Amsterdam University Press.
- Fernández, H. M. (2013). Paisajes románticos y estéticas sublimes. El cine de Albert Serra. *Archivos de la Filmoteca* 72, 92-106.
- Flanagan, M. (2008). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9 Danmarks klogeste filmtidsskrift*, 1.
- Flanagan, M. (2012). 'Slow Cinema': *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* [PhD Dissertation, University of Exeter]. University of Exeter Repository. <http://hdl.handle.net/10036/4432>

- Grasset, E. (2017). The Truth about Don Quixote in Honor de Cavalleria (Albert Serra, 2006). Em A. C. Ocaña, & E. Grasset, *Re-imagining Don Quixote (Film, Image and Mind)* (pp. 107-122). EUA: Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. EUA: Indiana University Press.
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. EUA: Columbia University Press.
- Jr., E. V. (2014). Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *Revista FAMECOS*, v. 21, n. 3, 1219-1240.
- Jr., E. V. (2020). *Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo*. Brasil: Edufes Editora.
- Koepnick, L. (2014). *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. EUA: Columbia University Press.
- Kois, D. (29 de April de 2011). Eating Your Cultural Vegetables. *The New York Times*, 52.
- Koutsourakis, A. (2012). Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars Von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth*. *Cinema* 3, 84-107.
- Leal, J. V. (2016). A imagem interessante: cinema e suspensão de narrativa. *Significação* 43, 289-308.
- Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. EUA: University of Hawaii Press.
- Luca, T. d. (2011). Realism of the senses: a tendency in contemporary world cinema. [PhD Dissertation, University of Leeds]. University of Leeds. <https://etheses.whiterose.ac.uk/1760/>
- Luca, T. d. (2011). Gus Van Sant's *Gerry* and Visionary Realism. *Cinephile*, Vol. 7, N. 2, 43-50.
- Luca, T. d. (2014). *Realism of the Senses*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Luca, T. d., & Jorge, N. B. (2015). *Slow Cinema*. Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Lukin, V. (24 de Outubro de 2013). *Albert Serra: An Accidental Theologian*. Obtido em 31 de Maio de 2022, de MUBI Notebook: <https://mubi.com/notebook/posts/albert-serra-an-accidental-theologian>

- Ma, J. (2010). *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Reino Unido: Duke University Press.
- Mira, V. T. (2018). El Archivo Barroco de La Muerte de Luis XIV. *452°F, Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 19, 40-56.
- Mira, V. T. (2019). Muerte y Representación en el Cine de Albert Serra. *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, 426-436.
- Moutinho, A. (2005). Quando o digital liberta - Pedro Costa ou o Cinema Português Inconformado. *Tecnologia e Sociedade, Vol. 1, Nr. 1*, 25-40.
- Mroz, M. (2012). *Temporality and Film Analysis*. Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Muñoz-Fernández, H. (2017). Cierta tendencia (nostálgica) del Slow Cinema. *Aniki vol. 4, n. 2*, 289-314.
- Nadal-Melsió, S. (2021). The dead ends of photogénie. From cinephilia to cinephobia and back: Albert Serra's *La mort de Lois XIV* and *Roi Soleil*. *Journal of Spanish Cultural Studies* 22:2, 261-271.
- Nagib, L. (2016). The Politics of Slowness and the Traps of Modernity. Em T. d. Luca, & N. B. Jorge, *Slow Cinema* (pp. 25-46). Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Porta, E. F. (2008). *Homo Sampler: Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Espanha: Editorial Anagrama.
- Purev-Ochir, L. (2018). Albert Serra's *The Death of Louis XIV* (2016) According to Deleuze's Concept of Affection-Image. *International Journal of Film and Media Arts, Vol. 3, N. 2*, 6-32.
- Rombes, N. (2017). *Cinema in the Digital Age - Revised Edition*. Reino Unido: Columbia University Press.
- Romney, J. (2010). In Search of Lost Time. *Sight and Sound* 20.2, 43-44.
- Sarris, A. (1975). An End to Antoniennui. *Village Voice*, 75-76.
- Schoonover, K. (2012). Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 65-78.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, With a New Introduction*. EUA: University of California Press.

- Seitz, M. Z. (21 de Setembro de 2007). *Reflections of Don Quixote*. Obtido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2007/09/21/movies/21quix.html>
- Serra, A. (07 de Janeiro de 2014). Entrevista a Albert Serra. (P. G. Conde, Entrevistador) Obtido em 30 de Maio de 2022, de <http://cinentransit.com/entrevista-a-albert-serra/>
- Serra, A. (2016). El Quixot al cinema. *ARAbalears*. Obtido em 31 de Maio de 2022, de https://www.arabalears.cat/suplements/quixot-al-cinema_1_3499165.html
- Serra, A. (17 de Julho de 2016). Entrevista. Albert Serra. (I. Merino, Entrevistador) Obtido em 31 de Maio de 2022, de http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-%20cultura/986715.html?piwik_campaign=rss&piwik_kwd=index&utm
- Silva, Leonardo Couto da. (2017). *A Paisagem Vê, O Corpo Sente: Realismo, Dispositivo e Sensação em O Canto dos Pássaros de Albert Serra*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro], Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://hdl.handle.net/11422/6853>
- Srinivas, V. (2021). The Sublime and the Abject in Albert Serra's Cinema. *Quarterly Review of Film and Video Vol. 38*.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. EUA: Blackwell Publishers.
- Stoppard, T. (2017). *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. EUA: Grove Press.
- Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in Time*. EUA: University of Texas Press.
- Vilarós, T. M. (2018). Albert Serra's Digital Singularity. *Revista de Estudios Hispánicos, Tomo 52, Nr. 2, 375-405*.
- Walsh, M. (2016). The First Duraational Cinema and the Real of Time. Em T. d. Luca, & N. B. Jorge, *Slow Cinema* (pp. 59-70). Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Xavier, I. (1983). *A Experiência do Cinema*. Brasil: Edições Graal.
- Yacowar, M. (1993). *The Films of Paul Morrissey*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Yáñez-Murillo, M. (2014). The Primitive Modernist. *Film Comment, Vol. 50, Ed. 2, 32-34*.
- Zavattini, C. (1966). Some Ideas on the Cinema. Em R. D. MacCann, *Film: a montage of theories* (216-228). EUA: E P Dutton & Co.

6. Filmografia

- Akerman, C. (Realizador). (1975). *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* [Filme]. Paradise Films; Unité Trois; Ministère de la Culture Française de Belgique.
- Alonso, L. (Realizador). (2001). *La Libertad* [Filme]. 4L; R/M Films.
- Antonioni, M. (Realizador). (1960). *L'Avventura* [Filme]. Cino del Duca; Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.); Societé Cinématographique Lyre.
- Benning, J. (Realizador). (2018). *L. Cohen* [Filme]. James Benning.
- Bing, W. (Realizador). (2012). *San zimei* [Filme]. Album Productions; Chinese Shadows.
- Bresson, R. (Realizador). (1951). *Journal d'un curé de campagne* [Filme]. Union Générale Cinématographique (UGC).
- Bresson, R. (Realizador). (1966). *Au Hasard Balthazard* [Filme]. Argos Films; Athos Films; Prac Film.
- Ceylan, N. B. (Realizador). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Filme]. NBC Film; Production 2006; 1000 Volt.
- Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto da Vanda* [Filme]. Contracosta Produções; Instituto -Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA); Pandora Filmproduktion.
- Costa, P. (Realizador). (2019). *Vitalina Varela* [Filme]. Optec.
- Flaherty, R. J. (Realizador). (1922). *Nanook of the North* [Filme]. Les Frères Revillon.
- Frammartino, M. (Realizador). (2010). *Le quattro volte* [Filme]. Vivo Film; Essential Filmproduktion GmbH; Invisible Film.
- Haynes, T. (Realizador). (1995). *Safe* [Filme]. American Playhouse Theatrical Films; Killer Films; Chemical Films.
- Huillet, D., & Straub, J.-M. (Realizadores). (1972). *Geschichtsunterricht* [Filme]. Janus Film und Fernsehen; Straub-Huillet.
- Martel, L. (Realizador). (2017). *Zama* [Filme]. Bananeira Filmes; Canana Films; Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- Miike, T. (Realizador). (2001). *Bijitâ Q* [Filme]. Alphaville; CineRocket.
- Ming-lian, T. (Realizador). (1997). *He liu* [Filme]. Central Motion Picture Corporation.
- Ming-liang, T. (Realizador). (1994). *Ai qing wan sui* [Filme]. Central Motion Pictures.
- Ming-liang, T. (Realizador). (2003). *Bu san* [Filme]. Homegreen Films.

Mizoguchi, K. (Realizador). (1939). *Zangiku monogatari* [Filme]. Shochiku.

Morrissey, P. (Realizador). (1968). *Flesh* [Filme]. Factory Films.

Morrissey, P. (Realizador). (1970). *Trash* [Filme]. Factory Films.

Ozu, Y. (Realizador). (1959). *Ukikusa* [Filme]. Daiei Studios.

Reichardt, K. (Realizador). (2019). *First Cow* [Filme]. A24; IAC Films; Film Science.

Rivers, B. (Realizador). (2018). *Now, At Last!* [Filme].

Rossellini, R. (Realizador). (1948). *Germania anno zero* [Filme]. Tevere Film; SAFDI; Union Générale Cinématographique (UGC).

Schanelec, A. (Realizador). (2019). *Ich war zuhause, aber* [Filme]. Nachmittagsfilm; Dart Film & Video.

Serra, A. (Realizador). (2006). *Honor de calleria* [Filme]. Andergraun Films; Eddie Saeta S. A.; Notro Films.

Serra, A. (Realizador). (2008). *El cant dels ocells* [Filme]. Andergraun Films; Eddie Saeta S. A.; Televisió de Catalunya (TV3).

Serra, A. (Realizador). (2013). *Història de la meva mort* [Filme]. Andergraun Films; Capricci Films; Televisió de Catalunya (TV3).

Serra, A. (Realizador). (2018). *Roi Soleil* [Filme]. Andergraun Films; Rosa Filmes.

Serra, A. (Realizador). (2019). *Liberté* [Filme]. Rosa Filmes; Idéale Audience; Andergraun Films.

Sica, V. d. (Realizador). (1952). *Umberto D.* [Filme]. Dear Film; Rizzoli Film; Produzione Films Vittorio De Sica.

Snow, M. (Realizador). (1967). *Wavelength* [Filme].

Sokurov, A. (Realizador). (2001). *Taurus* [Filme]. Goskino; Lenfilm Studio.

Sono, S. (Realizador). (2012). *Kibô no kuno* [Filme]. Bitters End; Join Entertainment Internation; Marble Films.

Tarr, B. (Realizador). (1994). *Sátántangó* [Filme]. Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány; Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF); Vega Film.

Visconti, L. (Realizador). (1948). *La Terra Trema* [Filme]. AR.TE.AS Film; Universal Film.

Warhol, A. (Realizador). (1964). *Empire* [Filme].

Weerasethakul, A. (Realizador). (2004). *Sud pralad* [Filme]. Backup Media; Anna Sanders Films; Downtown Pictures.