



III CONGRESO INTERNACIONAL  
HISTORIA, ARTE & LITERATURA

en el **CINE**  
en ESPAÑOL & PORTUGUÉS

Hibridaciones, Transformaciones  
& Nuevos Espacios Narrativos

libro de  
actas  
TOMO II



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

24, 25 & 26 de Junio  
2015  
SALAMANCA  
ESPAÑA



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS



CON LA PARTICIPACIÓN DE:

---



# actas

© Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca. 2015

**Título:** III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués.

Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos.

**Coordinadoras:** Emma Camarero, María Marcos

**Ilustradores:** José M<sup>o</sup> García, Álvaro Guerrero

**Edición:** Hergar Ediciones Antema  
C/Laguna Grande, 2  
37.008 Salamanca (España)

**ISBN:** 978-84-606-8174-8

## Presidentes del Congreso

Dr. D. Ignacio Berdugo Gómez de la Torre  
Universidad de Salamanca, España



Dr. D. Enrique Ruiz-Fornells  
Universidad de Alabama, EEUU

## Directora del Congreso

Dra. Dña. Emma Camarero  
Universidad Loyola Andalucía, España



## Organización:

Dr. Dña. Esther Gambi Jiménez  
Centro de Estudios Brasileños  
Universidad de Salamanca, España  
D. Vicente Justo Hermida  
Centro de Estudios Brasileños  
Universidad de Salamanca, España



Dña. Elisa Tavares Duarte  
Centro de Estudios Brasileños  
Universidad de Salamanca, España  
Dña. María Marcos Ramos  
Universidad de Salamanca, España

## Comité científico:

Presidente:

Dr. D. Juan José Domínguez  
Universidad Juan Carlos I, España

Dr. D. Milton Azevedo  
Universidad de Berkeley, EEUU

Dr. D. Javier Frutos Esteban  
Universidad de Salamanca, España

Dr. D. Francisco José Cuadrado Méndez  
Universidad Loyola Andalucía, España

Dra. D. Ascensión Rivas Hernández  
Universidad de Salamanca, España

Dr. D. Javier Sánchez Zapatero  
Universidad de Salamanca, España



Dra. Dña Emily Spinelly  
Universidad de Michigan, EEUU

Dr. D. José Gómez Isla  
Universidad de Salamanca, España

Dr. D. Mateus Pereira  
Universidad Federal de Ouro Preto, Brasil

Dr. D. David Caldevila Domínguez  
Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. D. José María Morillos Alcázar  
Universidad de Huelva, España

Dr. D. Àlex Martín Escribà  
Universidad de Salamanca, España

## Comunicación:

Óscar Gómez  
Director El Correo de Andalucía

José Mº García  
Alumno Universidad Loyola Andalucía

Álvaro Guerrero  
Alumno Universidad Loyola Andalucía



# ÍNDICE

## COMUNICACIONES

### *Línea III: Arte y cine*

Muñoz Fernández, Horacio. *Estéticas románticas en el cine de Albert Serra* / 10

Medina Arencibia, Yavé. *Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX* / 21

Riojas Clark, Ellen; González, Daniel. *The Chicana Artist Speaks: Exploring Who I Am Adriana García* / 38

Ferreira Fernández, Myriam. *La Commedia dell'Arte de la porcelana rococó a Scaramouche (1952) / The Commedia dell'Arte from rococo porcelain to Scaramouche (1952)* / 51

Amaro Martos, Ismael. *La Fábrica Almodóvar: vestuario al servicio del cine* / 74

Uriondo Lozano, María. *La torre de los siete jorobados, de Edgar Neville: paradigma expresionista español y analogías con la vanguardia alemana* / 86

Rato Alves, Maria Raquel Paulo. *O Director de fotografia, Acácio de Almeida: Inconsistente pictural na criação da luz* / 105

Montoya, Claudia. *Las dos Fridas, imágenes y contextos complementarios en la cinematografía que aborda la vida de Frida Kahlo* / 121

Aparício, María Irene. *Cinema(s) of Memory: on Iberian landscapes, cultural heritage and art's values* / 133

Armando Duarte, Fernanda Carolina. *Artistas, pesquisadores e desenvolvedores: a arte contemporânea no escopo dos espetáculos de vídeo no Brasil* / 143

Medeiros da Rocha, Adriano. *Medeiros da Rocha, Anderson. A mulher heroína no cinema brasileiro da Retomada: o caso Central do Brasil* / 155

## Línea IV: Miscelánea

Barbosa da Silva, Erinaldo; Almeida, Samara; de Carvalho Gonçalves, Hellisson; Oliveira, Raíssa; Ian Santos, David; Tomaz Campos, Wellington; Fernanda Araujo, Carla. *O Cine Educação como ferramenta de ensino* / 173

Ribeiro, Samuel; Medeiros da Rocha, Anderson; Medeiros da Rocha, Adriano. *Técnicas e Práticas FX-Brasil* / 177

Uharte Huertas, Miren. *La primera mirada. El motivo del ojo inocente en dos películas del cine español* / 190

Breno Benedykt, Isaac. *O cinema e o possível: um encontro entre A vizinhança do Tigre e O Cavalo de Turim* / 203

Diniz Diniz, Kênia; Vieira Guimarães, Iara. *Barbie: o que essa boneca tem a ensinar para as crianças e para os adultos?* / 212

Trzeciakowska, Adrianna. *La condición de estar “entre” del film-ensayo* / 226

Gándara Fernández, Leticia. *Las lenguas artificiales en el cine* / 240

Catarina Gualda, Linda. *As potencialidades econômicas do Cinema Brasileiro: considerações sobre Minha mãe é uma peça e De pernas pro ar 2* / 249

Catarina Gualda, Linda. *Coproduções cinematográficas entre Brasil e MERCOSUL* / 258

Cuadrado Méndez, Francisco José. *Generar emociones a través del diseño de sonido* / 272

Galindo Pérez, José María. *El concepto del proceso cinematográfico en el estudio de la historia del cine* / 287

C. Mabrey, María Cristina. *Pasado y presente, guerra, odio y amor: una mirada feminista a Pa negra (Pan negro) de Agustí Villaronga* / 295

Sánchez Rodríguez, Virginia. *Psicoanálisis del villancico en el cine español del franquismo* / 305

Coeli Vieira Machado, Regina. *Estratégias Didáticas para a Formação Crítica do Aluno na área de Ciências Sociais na Modalidade a Distância (EaD) com o uso de Metodologias Ativas: O Arco de Maguerez* / 320

Santana González, Juan Antonio. *Un discurso fílmico de conciliación y concordia para la postguerra italiana: las películas de Don Camilo (1952-1965)* / 335

Claudia Rodrigues, Ana. *O Diálogo Ausente: um marco contemporâneo em “O Filho da Noiva”, de J. J. Campanella* / 348

Martínez Bogo, Enrique. *Cine e imagen escatológica: De L'Age d'Or a "las edades de Torrente"* / 359

Zanetta, María Alejandra. *Dialogismo subversivo en las Espampas de Maruja Mallo* / 372

Crespo-Vila, Raquel; Piñeiro-Naval, Valeriano. *Lo cotidiano inconcebible en Relatos Salvajes, de Damián Szifrón* / 383

Salido López, José Vicente; Salido López, Pedro Victorio. *De cine, literatura y hábito lector: una propuesta desde Roald Dahl* / 398

Guadalupe Souza Sátiro, Guadalupe; Teixeira Marques, Verônica. *Análise crítica do filme Vidas Secas como substrato necessário para a implementação das tecnologias sociais no desenvolvimento territorial do Nordeste brasileiro* / 413

Pascual Gutiérrez, Iris. *“Marginados” y “aperturos”: poder político y creación cinematográfica en México (1965-1976). El cine inspirado en Juan Rulfo como ejemplo* / 431

Fernández Guerra, Vanesa; Ruiz de Erentzun, Estibaliz. *La experiencia cinematográfica como modelo para el espectador: el espectador emancipado ante el cine documental contemporáneo* / 445

Sharpe, Peggy. *Gender and Age in Laís Bodanzky's Chega de Saudade* / 460

Hoeg, Jerry. *Nature and Nurture in Jorge Amado's Tent of Miracles* / 471

Zahedi, Farshad. *La histeria femenina en cine iraní* / 478

Bermúdez Cubas, Yaiza. *Bach desde el universo Pasoliniano: Reconstrucción hacia un nuevo discurso* / 489

Martínez Alcañiz, Violeta. *“Imágenes en movimiento. Piratería, litigios sobre patentes y otras anécdotas en la carrera por la invención del cine”* / 516

# Cinema(s) of Memory: on Iberian landscapes, cultural heritage and art's values.

Maria Irene Aparício

Investigadora e Docente - Universidade Nova de Lisboa. Fundação para a Ciência e a Tecnologia

## Resumo:

Esta comunicação consiste numa análise comparativa de sequências de dois filmes – *O Processo do Rei* (João Mário Grilo, 1989, Portugal) e *El Espíritu de la Colmena* (Victor Erice, Espanha, 1973) de um ponto de vista da mise en scène. Procura-se compreender o modo como os estilos dos cineastas configuram – ainda que de formas diferentes – uma mesma paisagem que é simultaneamente física, cultural e artística. Esta análise será mediada pelo conceito de memória, mostrando como as memórias são determinantes para a configuração de diferentes valores veiculados pelo filme e, consequentemente, para uma mudança de paradigma do valor da arte.

## Palavras-chave:

Filme, cinema, práticas artísticas, valores, memória.

## Abstract:

In this paper an attempt will be made to understand how memory - and memories -, assembled by movie pictures and noticed by spectators, become decisive to shape different values in daily life. To accomplish this task we will compare some sequences of the films *O Processo do Rei* (João Mário Grilo, 1989, Portugal) and *El Espíritu de la Colmena* (Victor Erice, Spain, 1973). Moreover, this is also a contribution to the comprehension of artistic practices – particularly film –, and its decisive influence on changing the paradigm of art's values.

## Key words:

Film, cinema, artistic practices, values, memory.

## I. Introdução: Paisagens, Artes, Memória(s), Valores

*What now is clear and pain is, that neither things to come, nor past are. [...] there are three times: a present of things past; a present of things present; and a present of things future. For these three do exist in some sort, in the soul, but elsewhere do I not see them; present of things past, memory; present of things present, sight; present of things future, expectation. (Santo Agostinho, Séc. I)*

*Beyond the appreciable facts of their life we know but little of the bees. And the closer our acquaintance becomes, the nearer is our ignorance brought to us of the depths of their real existence; but such ignorance is better than the other kind, which is unconscious, and satisfied. (Maurice Maeterlinck, 1901)*

A presente reflexão é um exercício comparativo de dois filmes – *O Processo do Rei* (João Mário Grilo, 1989, Portugal) e *El Espíritu de la Colmena* (Victor Erice, Espanha, 1973) – com vista à identificação e problematização de *dinâmicas de criação* determinadas por formas e matérias comuns, como é o caso da(s) *memória(s)*, da *história* e das *artes*. Neste contexto, pretende-se: a) identificar um quadro analítico de compreensão das imagens contemporâneas, enquanto matéria de investigação primordial para a afirmação do estatuto pro-activo das práticas artísticas, nomeadamente do cinema; b) entender o modo como, desde as últimas décadas do século XX, o cinema português e espanhol se (re)encontram numa mesma “paisagem” marcada pela encruzilhada epistemológica das Artes e das Humanidades; c) mostrar como os filmes podem contribuir para a compreensão da relevância da axiologia nos tempos modernos, nomeadamente face à (re)apresentação e reconfiguração de *valores* como o *bem*, o *belo*, a *verdade*, o *sagrado*, ou outros de ordem espiritual, que são, como se sabe, centrais para a redefinição de fronteiras, cada vez mais ténues, entre artes e humanidades na contemporaneidade.

Neste sentido, partindo de uma primeira hipótese – o *cinema* como *alegoria*, mas também como “*espaço diferente*” ou, convocando o conceito de Foucault, como *heterotopia*, neste caso das *memórias* –, veremos como algumas das *imagens contemporâneas da paisagem* no cinema, enquanto *formas específicas do filme*, são também *memórias implícitas da história e da arte* – *como marcas de um tempo passado* – que contribuem para a mudança do paradigma dos *valores*, sublinhando o valor da *tradição*, e deslocando o eixo de acção/reacção do processo estético para um “discurso” poético e *reflexivo* das imagens, que é, também, *ético*, no traçado de contornos pedagógicos essenciais e determinantes.

Convocamos então a ideia de *espaços diferentes* – imbricados –, que Michel Foucault (1926-1984) designou por *utopias e heterotopias* (“Different Spaces”, 1967)

5  
1  
0  
2  
P  
E  
C  
L  
A  
H  
I  
C

espaços esses mediados pela ideia de uma experiência à qual o filósofo atribui uma imagem: o *espelho*. Ora, os filmes que aqui nos ocupam são espelhos de uma realidade onde se entrelaçam a “*verdade*” da História, a “*verosimilhança*” dos mundos imaginados e imaginários do cinema, o “*belo*” das artes, e até mesmo o “*bem*” ou o “*sagrado*” dos mandamentos laicos ou religiosos, enquanto horizontes espirituais das estórias e narrativas; são bem as superfícies reflectoras das memórias e das vivências, quer dos seus criadores, quer dos seus espectadores, que o cinema apresenta e que Foucault (1967) invoca:

“O espelho é afinal a utopia, na medida em que é um lugar sem espaço real. Vejo-me no espelho, lá onde não estou, num espaço imaginário que se instala virtualmente para além da superfície; [...] sou uma espécie de sombra que me torna visível, que me permite ver-me num lugar do qual estou ausente – um espelho utopia. Mas [o espelho] é também uma heterotopia, no sentido em que existe realmente, e tem um efeito de retorno [da minha imagem] ao lugar que ocupo. É graças ao espelho, que me descubro ausente do lugar onde estou, uma vez que me vejo lá onde não estou.” (Foucault, p. 177-178)

Este *cinema-espelho*, ou *forma-espelho*, reversível e ambivalente, pode tornar visível o que é invisível, mas também *sedimentar*, i.e. *criar memórias* a partir das «formas que circulam entre a presciência e a vidência» (Aparício, 2013), induzindo complexas reflexões sobre o ser, o *pathos*, o tempo [heterocronias] e a eternidade. São estas memórias continuamente reconfiguradas a partir de dentro que instalam cineastas e espectadores num mesmo regime do olhar, num mesmo espaço de intersecção entre o real e o ficcional. Uma segunda conjectura releva da influência dos *contextos sócio-culturais e políticos* globais nas práticas do cinema espanhol e português, a qual permite, por sua vez, determinar algumas das consequências produtivas do cinema na circulação e transferência de memórias e narrativas – artísticas, históricas, etc. – amplificadas, antes e depois dos filmes, pelos dispositivos modernos de comunicação e comemoração.

Efectivamente, nos filmes de Erice e Grilo, são os aspectos dos contextos supracitados (e.g. culturais, políticos, etc.) que hierarquizam os três níveis específicos da *mise en scène*: a) as *paisagens físicas* (e.g. espaços interiores e exteriores, geográficos ou mentais); b) as *paisagens culturais* (e.g. referências implícitas ou explícitas à História ou às estórias); e, por último, aquelas que designaremos por c) *paisagens da arte*, que traduzem e inscrevem o(s) universo(s) particular(es) do(s) cineasta(s), através da citação ou incorporação formal de *outras imagens*, determinando, finalmente, os limites da percepção do espectador. A nossa premissa inicial inclui, portanto, três proposições: a) a criação de paisagens cinemáticas é demarcada pelas memórias, quer dos criadores, quer dos (futuros) espectadores; b) o resultado do supracitado processo criativo – voluntário

ou involuntário – determina fundamentalmente uma atitude crítica, não apenas perante o filme, mas uma valoração deste em função das múltiplas intercepções das suas formas e narrativas com o mundo; c) os *valores do filme* podem ser equacionados em função da sua eficácia sócio-política, projectando o cinema num duplo sistema de ideias, propagandístico e pedagógico. Na deliberação desta última, consideramos os sentidos originais e etimológicos dos conceitos de *propaganda* (Do lat. *propaganda*, «coisas que devem ser propagadas», ger. neut. pl. de *propagáre*, «propagar», que reenvia para a difusão de uma ideia), e *pedagogia* (Do gr. *paidagogía*, «id.», que determina uma filosofia ou ciência da educação, visando a definição dos seus fins e dos meios capazes de os realizar). Assumimos ainda, implicitamente, que *o processo criativo* é partilhado – ainda que em níveis diferentes – pelo(s) cineasta(s) e o(s) espectador(es) da(s) sua(s) obra(s), no sentido em que, o primeiro constrói um *mundo possível* que contribui para a alteração ou consolidação de um *imaginário* pessoal ou colectivo; ao segundo é dada a possibilidade de reconfigurar as suas memórias, *recriando*, em simultâneo, as estórias que alimentam a *démarche* cultural que caracteriza a sua contemporaneidade. O resultado desta intersecção entre uma ideia, as respectivas imagens do cineasta e as interpretações do espectador é, também ele, uma *imagem duplamente criativa e criadora* de sentido, cuja ambivalência pode potenciar efeitos negativos ou positivos das supracitadas dimensões propagandística e/ou pedagógica. Neste sentido, o método que perseguimos num trabalho de reflexão sobre os filmes é menos o do crítico, e mais o do teórico-espectador que, tal como o aprendiz de filósofo, indaga, ao mesmo tempo que sucumbe ao fascínio das dobras da realidade inscritas nesse véu – uma *heterotopia da memória* – que é o filme...

## 2. Paisagens físicas e projecções: lugar, representação, memória

Em primeiro lugar começemos por uma identificação de algumas paisagens físicas destes filmes. Destacamos em ambos, dois tipos de paisagens geográficas relacionadas com a *mise en scène*; no filme de Erice, as paisagens abertas da meseta castelhana, no de Grilo, o montado alentejano. São planos gerais, horizontes baixos que favorecem a percepção de uma distância que invoca o passado e o seu julgamento; espaços quase sempre minimalistas e vazios, sem sombras, mas assombrados – ou o mesmo é dizer, sem existência física mas com referentes reais –; “espelhos” que invocam memórias do deserto ou da solidão da noite, pela cor e respectivas temperaturas. A cor do mel e sépia, cálida em Erice; o azul frio da penumbra, em Grilo.

Na verdade, num como no outro, as *paisagens físicas* são pontes para as *paisagens interiores* das personagens que as moldam – a paisagem interior de Ana (Ana Torrent), o fascínio infantil e crente; ou o retrato da alma de D. Afonso VI (Carlos Daniel), desencantado e céptico, aprisionado num corpo doente e enredado nas malhas da História, na qual se joga o seu desafortunado destino. Em Erice, as sequências do filme são, na sua

maioria, construídas a partir de um olhar endógeno da personagem, mesmo quando Ana se encontra no interior do próprio plano – Ana que se olha lá, onde não está... Também em *O Processo do Rei* há um ponto de vista ambivalente, fundamentalmente poético, que não está dentro nem fora do enquadramento. Significa isto que o cinema constitui-se como operador do *discurso indirecto livre*, em que ambos os cineastas assumem, retoricamente, a posição do sujeito-personagem na diegese. Em última análise, são as suas experiências, nomeadamente as da arte e do conhecimento, que dão corpo e forma às narrativas, e às suas imagens singulares. Propondo o cinema como “língua escrita da realidade” Pier Paolo Pasolini (1922-1975) associara já essa forma de discurso a uma outra, cinematográfica, que designaremos por “poético-cinematográfica”. Para o autor,

“[...] o nascimento de uma tradição técnica da “língua da poesia” no cinema está ligado a uma forma particular do Discurso Indirecto Livre cinematográfico. § Mas antes de mais duas palavras para precisar o que entendo [ele, Pasolini] por “Discurso Indirecto Livre”. § Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e da adopção, portanto, [...] não só da sua psicologia como da língua daquela. [...]” (Pasolini, 1982, p. 144)

Não sendo um *monólogo interior* – discurso que pode traduzir as reminiscências e/ou vivências de um autor ou, em última análise, da sua geração, através da sua personagem, –, o *discurso indirecto livre*, sendo mais naturalista, considera-o Pasolini um “verdadeiro Discurso Directo sem aspas, implicando portanto, o uso da língua da personagem [...], falando talvez uma linguagem inventada, para exprimir a sua própria interpretação do mundo” (Pasolini, 1982, p. 144). Esta questão ilumina, por sua vez a problematização dos usos criativos do POV no filme; *subjectivo* (e.g. em discurso directo), *objectivo* (e.g. discurso indirecto) ou *semi-subjectivo* –, questões que fundam, como se sabe, toda a teoria de Gilles Deleuze (1925-1995) a propósito do cinema e, em particular, a *imagem-movimento*, a partir de descrições e assimilações que convocam esta e outras ideias de Pasolini, bem como as teorias de Henri Bergson (1859-1941), Sergei Eisenstein (1898-1948) e Jean Mitry (1907-1988). Nos anos 60 do século XX, Mitry posicionara-se então entre os dois pólos clássicos de argumentação da teoria do cinema: o *realista* e o *formalista*, usando *argumentos realistas* para diferenciar o cinema das outras artes (nomeadamente da pintura e da literatura), mas invocando também *argumentos formalistas* para redimir o cinema da sua suposta função de mera representação da realidade. Neste sentido, a percepção surgia apenas como uma fase necessária e preliminar na instituição da nova arte – aquela que Ricciotto Canudo (1877-1923) estabelecera como *a sétima*, logo no início do século XX – e que opera a tradução do real na sua apresentação, com evidente relação ao sistemas referenciais da linguagem e da psicologia. Mitry propõe o cinema como um regime de *semi-subjectividade*

escapando à polarização do olhar *objectivo / subjectivo*, já que para o autor o filme pode incorporar uma dupla perspectiva – psicológica e estética – sendo a percepção *quasi-natural* do cinema o que justamente o poderia diferenciar das outras formas de arte. É ainda pela dedução de construção da imagem a partir da *dialéctica olho-mente* que Mitry percebe, também, as diferenças cruciais entre a *vulgar percepção visual* e a dimensão que se pode, talvez, designar por *percepção cinematográfica*. O dispositivo cinematográfico – invenção da ciência, mas também, objecto de entretenimento, permitiria ver da mesma forma, mas também ver diferente; ver mais longe e em profundidade; ver o invisível e o informe, o homem e a alma. Deste modo, o cinema é um desafio para os espectadores confinados aos seus horizontes de familiaridade relativamente ao mundo e às suas formas. As diferenças de percepção, inauguradas pela pintura e elevadas a um expoente máximo da imaginação pelo cinema, permitem distanciá-lo de uma mera representação da experiência visual, ao mesmo tempo que redime o seu pecado original. Esta relação fundamental entre imagem fílmica, arte e percepção está, mais do que nunca, no centro do debate em torno do cinema contemporâneo, destacando-se as divergências entre os seguidores de: a) uma *perspectiva realista* [e.g. André Bazin (1918-1958) na senda de Henri Bergson e Jean-Paul Sartre (1905-1980) e, também, Siegfried Kracauer (1889-1966) que considera o cinema do ponto de vista da percepção, algo muito idêntico à realidade...], instaurado o aparelho visual como receptor privilegiado de uma imagem que existe já na realidade; b) uma *tradição formalista* tributária da *Gestalt*, que destaca a função de construção das imagens. Todas estas questões constituem as premissas essenciais para a compreensão de uma matriz estilística comum aos dois filmes em análise, na medida em que é através das diferenças entre as paisagens reais e as suas projecções nas formas e narrativas que os cineastas singularizam o processo criativo.

### 3. “Érase una vez..” um Rei..., eternidade, futuro

*El Espiritu de la Colmena* é a primeira longa-metragem de Victor Erice. Realizado em 1973, várias décadas depois da traumática *Guerra Civil Espanhola* (1936-1939), que conta entre os seus sangrentos eventos o bombardeamento de Guernica pelos falangistas apoiados por aviões italianos e alemães, o filme é, incondicionalmente, um traço das memórias, fantasmas e reminiscências do seu criador, que cresceu e viveu sob o regime do ditador Francisco Franco (1892-1975), entre 1939 e 1975. A diegese situa-se em 1940, algures na meseta castelhana, cerca de um ano depois da referida guerra, e da subida ao poder do ditador (1939). O filme inicia-se com a chegada do cinema a uma aldeia isolada, e a respectiva projecção do filme *Frankenstein* de James Whale (USA, 1931) que se institui, assim, como matriz cultural e política do filme. É preciso dizer que a aldeia onde tudo se passa, no tempo em que se passa (1940), não conhece o cinema, pelo que o “monstro” que a assola não poderia ser jamais o de Frankenstein. Esse só chegará ali pela mão de Erice e as imagens do seu filme, em 1973, forma subtil, mas eficaz que o cineasta

5  
1  
0  
2  
P  
E  
C  
L  
A  
H  
I  
C

encontra para falar de “monstros” bem mais reais... o medo, a violência, o fascismo. Erice dirá, por diversas vezes, do monstro de Whale, que é *imagem original* enquanto *experiência primeira do cinema pelo espectador*; a imagem do encontro entre a criança e o (seu) monstro, que alicerça o filme de Erice sobre dois poderosos pilares fundamentais da existência – as *feridas da vida* e as *vicissitudes da morte* – contada a partir das suas próprias pegadas e impressões. Não sendo um filme sobre a *finitude*, é no movimento de interrogação dos seus limites que se inscreve a narrativa do filme. Em *El Espiritu de la Colmena*, a câmara não instala um ponto de vista objectivo, nem tão pouco um olhar subjectivo, mas determina um trajecto *semi-subjectivo*, comprometido com os corpos, mas também com as almas, e, sem dúvida, com o “espírito da colmeia” à qual todos nós, espectadores do futuro, pertencemos... Isto significa, em última análise, que as imagens não incorporam apenas os olhares da personagens, não são, também, simples “olhares exteriores”, mas instalam o espectador num poderoso intervalo criativo, ao permitir-lhe construir, com a personagem, a sua própria paisagem interior, caminhado com ela pelos *espaços físicos* que se transmutam em *espaços* outros – utopias, heterotopias... – que invocam, por vezes, uma visão profundamente poética das paisagens da alma, mas também, uma inquietação política. Vejam-se, por exemplo, os planos do interior dos corredores, o plano perspéctico da linha de caminho de ferro com Ana a “a encarnar” a personagem de Buster Keaton, ou o plano do guerrilheiro morto – *Cristo* de Mantegna – que é, simultaneamente, a morte mas também a celebração da pintura sob o altar do cinema. Estes planos são *loci* agostinianos, restauros de um passado marcado pela História e as Artes visuais, e pelo som, através dos diálogos de Frankenstein e das melodias de outrora. A *matriz do espaço e do tempo* do filme revela-se indissociável de uma *História Universal das Artes*, num movimento de celebração, que é também julgamento da História dos Homens.

Aos *fantasmas das estórias* de Erice, numa infância dominada pelo silenciamento das vozes e o estrangulamento das diferenças culturais e políticas, o filme *O Processo do Rei*, realizado em 1989 por João Mário Grilo, opõe *os fantasmas da História*, ao invocar os seus processos cruciais de sucessão e exercício do poder. O que releva das suas imagens primorosamente construídas a partir dos registos documentais da História, mas também das subtis memórias da Arte e da Cultura, é um processo de julgamento que, paralelamente ao processo do rei, acaba por decorrer na sala de cinema. Este processo de inquirição sobre o passado diegético que o constitui, e o futuro que ele efectivamente nos legou é, na verdade, um dos contributos mais evidentes do cinema, para a cena contemporânea do tribunal popular ou erudito da arte e da cultura. Tal como Erice – que regista o contributo do cinema na criação e redefinição de imaginários individuais ou colectivos –, também Grilo inscreve *o processo do rei* num movimento bem mais vasto de pedagogia da arte, ao trazer à presença, as atmosferas e composições da vida quotidiana – os imponderáveis da História – que só a Arte pode transportar para o futuro;

as naturezas mortas, as *cenar íntimas e vulgares da vida quotidiana* – até mesmo as de um rei... –, os gestos que se perderam na formalidade da escrita dos documentos (e.g. o movimento inquietante do corpo do rei ao deslocar-se, por exemplo), a ambivalência do sentido das palavras proferidas, que negam quando os seus sujeitos pretendem afirmar... Num certo sentido, podemos talvez dizer, que tanto a fantasia (Do gr. *phantasia*, «id.», pelo lat. *phantasia*-, «aparicção; visão») realista das imagens e dos monólogos de Erice, como a ironia (Do gr. *eironeia*, «interrogação», pelo lat. *ironia*-, «ironia») dos gestos e dos diálogos de Grilo, são tributários de um horizonte histórico e cultural – um desejo de futuro –, que é comum aos dois cineastas, ou não fora a península ibérica tantas vezes impelida à resolução de alianças ou conflitos mútuos que marcaram indelevelmente o seu futuro, nosso presente.

#### 4. Paisagem artística: alma, poesia, resistência

Há, deste modo, nesta e noutras relações do cinema com a paisagem física do mundo e o espaço etéreo e espiritual da arte, uma convocação ambígua e ambivalente das viagens épicas ou trágicas da História – sejam elas a guerra civil espanhola, a ditadura franquista, o malogrado reinado de D. Afonso VI, que foi cativo no Paço de Sintra, entre 1674 e 1683, os processos inquisitórios, os jogos de poder e os da alcova, etc. –; bem como a celebração de obras e figuras reminiscentes da Arte e do Cinema, nomeadamente a “*commedia dell'arte*”, os madrigais (Sécs. XIII, XIV, XVI), os *tableaux vivants*, Josefa de Óbidos (1630-1684), Chardin (1699-1779), Tiziano (1488/1490-1576), Andrea Mantegna (1431-1506), Diego Velázquez (1599-1660), Rembrandt van Rijn (1606-1669), Johannes Vermeer (1632-1675), Francisco de Zurbarán (1598-1664), Buster Keaton (1895-1966), Stanley Kubrick (1928-1999), entre outras. Ambos os cineastas projectam, portanto, *imagens originárias*. Reflectindo sobre a utilização do segmento *Zapruder* no filme *JFK*, de Oliver Stone (USA, 1991), João Mário Grilo escreveu, posteriormente, que «não há imagens mais verdadeiras do que outras; haverá quando muito, *imagens primordiais* [...] que é preciso tomar no seu valor intrínseco, *i.e.*, como um principio de atracção de outras imagens, umas já feitas outras por fazer.» (Grilo, 2006, p. 84). Ora, é indubitável que, à semelhança das imagens do museu ideal de Aby Warburg (1866-1929) e do seu projecto *Mnemosyne-Atlas* (1924-1929), estas imagens, que atraem e são atraídas, provêm de um espaço-outro, qualquer, reflectido e abismado (heterotopia) e de um tempo fragmentado e descontínuo (heterocronia). São imagens matriciais que pertencem ao *filme da realidade, no cinema da vida*. São imagens cuja potência está menos em pertencerem a este ou àquele sistema artístico ou científico, e mais em contribuir para a transformação do olhar dos espectadores sobre a realidade própria ou dos seus antepassados. Para Erice, a imagem da origem, que se inscreve em *El Espíritu de la Colmena* é, assumidamente, a de *Frankenstein*, que o cineasta recebeu através do filme do mesmo nome de James Whale (*Frankenstein*, USA, 1931). Mas vemos, ao longo

de todo o filme, o verdadeiro rizoma de uma ideia que não sustenta apenas uma visão poética do seu autor, mas estabelece uma crítica profunda, ainda que velada, sobre os totalitarismos, a guerra, a privação de liberdade de expressão, etc., ao mesmo tempo que revela o trabalho secreto das “obreiras da colmeia” – que são aqui, literalmente, *as artes*. A *imagem maior* é a daquela acção que, individual ou colectiva, mas sempre em prole de um bem comum – isto é, ao serviço de *um humanismo* – consegue, apesar de tudo, operar a grande e desejável transformação do mundo, pela transmissão dos seus ideais – na forma de propaganda ou contra ela, mas sempre em sentido verdadeiramente pedagógico. O cinema pode ser, assim, a seu modo, uma forma de acordar as consciências adormecidas, alertando para os perigos dos “monstros” dos tempos modernos, criados e alimentados pelos homens. É, assim, sobre a resiliência do espírito humano, mas também sobre a desumanidade do homem para com o homem, que verdadeiramente *falam* os filmes de Grilo e Erice, através do já referido *discurso indirecto livre*. Neste sentido, as imagens destes filmes pertencem, simultaneamente, a uma *memória dita cultural* e às memórias individuais dos espectadores. São imagens de uma herança comum que agem sobre o pensamento. O que é relevante, neste caso, é que a suposta *memória colectiva* e as *memórias individuais* coincidam numa *imagem* que atravessa os tempos e as fronteiras geográficas. As paisagens físicas dos filmes incorporam espaços e tempos estratificados que reenviam ora para uma dimensão *realista*, ora para a *imaginação* sartreana, no sentido em que uma imagem é já uma forma de consciencialização e jamais encontraremos nela mais do que aquilo que somos capazes de conceber. É, portanto, nesse movimento de imbricação do real com a ficção que se desenham as outras imagens cinemáticas da paisagem, aquelas que realmente inscrevem o seu significado político.

## 5. Nota inconclusiva

Esta breve análise dos filmes *O Processo do Rei* (João Mário Grilo, 1989, Portugal) e *El Espíritu de la Colmena* (Victor Erice, Espanha, 1973), mediada pelos conceitos de *memória* e *paisagem*, centrada nas referências da *Arte* e da *História* não esgota a complexa problemática da relações supracitadas, e constitui o *prolegómena* de uma investigação em curso. Por questões metodológicas optou-se por introduzir os problemas segundo uma *matriz de análise própria*, deixando para trabalho posterior a eventual referência e comentário de uma interessante bibliografia existente, sobretudo no caso do filme *El Espíritu de la Colmena*. Para uma outra fase deste *work in progress* ficou ainda o alargamento de uma leitura dos filmes no contexto geral e cruzado da obra dos dois cineastas. Por agora, pretendeu-se mostrar como a arte e o conhecimento são determinantes para a singularidade das práticas contemporâneas do cinema, cada vez mais envolvidas numa complexa convocação do passado como forma de compreensão e validação do presente. Neste contexto, é evidente que a configuração de diferentes *valores* veiculados pelo(s) filme(s) decorre de um trabalho *expressivo* (do cineasta), mas também

do envolvimento *emotivo e interpretativo* (do espectador), em que ambos concorrem para uma mudança do paradigma do *valor da arte* e, em particular, do cinema. No caso de Erice e Grilo, é evidente que o rigor técnico e a sensibilidade estética das utilizações da luz e da iluminação (vejam-se os trabalhos meticulosos de Eduardo Serra em *O Processo do Rei* e Luis Cuadrado em *El Espíritu de la Colmena*), bem como as opções de enquadramento e montagem, resultam em imagens de uma beleza clássica, susceptíveis de emudecer os seus espectadores, e dar à contemplação os processos da arte, da história e da memória. Mas os retratos intimistas, marcas da alma e da poesia, moldados pelas estruturas dos espaços filmados, transformam as *paisagens culturais*, reconhecíveis e passíveis de descrição, em *paisagens interiores* que são, por definição, marcadas pelas condições que as transformam: *as emoções*, mais ou menos intensificadas pelo som – a música, por exemplo – ou a cor, e os *movimentos interiores* que convocam a razão e a reflexão. Os filmes deixam então de valer apenas pelas suas *composições e narrativas* e assumem, em pleno, a complexidade das *ligações intertextuais* que são, por definição, pro-activas e mesmo políticas.

## 6. Bibliografia

Aparício, M. I. (2013). “Forma(s) do Cinema: Das Matérias do Filme ao Espírito nas Formas” in Grilo, J. M. e Aparício, M. I. (Orgs.), *Cinema & Filosofia: Compêndio*. pp. 227-256, Lisboa: Edições Colibri / ISBN 978-989-689-342-2).

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Foucault, M. (1967). “Different Spaces” in Faubion, J. D. (Editor). *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essencial Works of Foucault 1954-1984*, Volume Two (Translated by Robert Hurley and Others), New York: The New Press, 1988, pp. 175-185. Texto apresentado numa conferência no *Architectural Studies Circle*, a 14 de Março de 1967. A primeira publicação data de 1984. Cf. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (October 1984, pp. 46- 49).

Grilo, J. M. (2006). “Um Presente Interminável” in *O Homem Imaginado. Cinema, acção, pensamento*. pp. 74-86, Lisboa: Livros Horizonte.

Mitry, J. (1963). *Esthétique et Psychologie du Cinéma* (Translated by Christopher King. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema e Semiotics and the Analysis of Film*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990).

Pasolini, P. P. (1972). «O “Cinema de Poesia”» in *Empirismo Eretico*, Garzanti Editore (Tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: *Empirismo Hereje*, pp. 137-162. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982).