

Háptico, Corpo e Paisagem em três filmes chave do cinema português

Patrícia Silveirinha CASTELLO BRANCO

Investigadora Integrada / Full Researcher
Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA), Lisboa
pscbranco@fsh.unl.pt

Resumo: Neste texto pretendo desenvolver o conceito de visualidade háptica, a partir de três filmes chave da história do cinema português: *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966) e *A Zona* (Sandro Aguilar, 2008). Iniciarei com uma introdução ao conceito de háptico, tal como foi originalmente concebido por Alois Riegl. Daqui partirei para um estudo concreto das obras acima referidas, começando por *A Dança dos Paroxismos* de Brum do Canto. Procurarei examinar a relação ímpar que Brum do Canto estabelece entre a visualidade háptica e a subversão da paisagem rural portuguesa. Continuarei com uma análise de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, à luz daquilo que considero um dos elementos estéticos principais da obra: a construção de um espaço que vive da constante passagem de relações físicas com a realidade, para relações emocionais e sociais. Terminarei com uma exploração do filme *A Zona* de Sandro Aguilar, atentando à forma como esta obra incorpora e desenvolve práticas que encerram uma visualidade háptica que aqui irei, mais uma vez, desenvolver.

Palavras-chave: Visualidade háptica, Corpo, Paisagem, Cinema Português.

Abstract: In this essay I will try and develop the concept of haptic visuality, departing from three important films of the history of Portuguese Cinema: *The Dance of the Paroxysms* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Change of Life* (Paulo Rocha, 1967) and *Uprise* (Sandro Aguilar, 2008). I will begin with an introduction to the concept of haptics, as Alois Riegl originally conceived it. Next, I will engage in a specific analysis of the above films, starting with Brum do Canto's *The Dance of the Paroxysms*. I will try and examine the unique relationship Brum do Canto establishes between haptic visuality and the subversion of Portuguese rural landscape. I will proceed with an analysis of Paulo Rocha's *Mudar de Vida*, focusing on what I consider to be the main aesthetic element of the work: the composition of a space that dwells in a continuous passage between physical relations with reality and emotional and social ones. I will conclude with a brief examination of Sandro Aguilar's *The Zone*, trying to assess how this film incorporates practices typically denoted as haptic, a concept that I will once again try and develop.

Keywords: Haptic Visuality, Body, Landscape, Portuguese Cinema.

1. Introdução.

O termo háptico deriva do grego *haptikós* que significa, literalmente, “sensível ao tato” (Houaiss, 2003: 1953). Na história das artes visuais foi utilizado pela primeira vez por Alois Riegl na viragem do século XIX para o século XX (Riegl, 1901). Na sua utilização original por Riegl, o adjetivo “háptico” não designa, no entanto e ao contrário do que se pode pensar, uma relação direta *do* ou *com* o tato, mas antes uma “forma de ver”. Com

esta ideia de “haptico”¹, Riegl quer então descrever um tipo de olhar que se distingue da visualidade óptica (absolutamente centrada no olho e no sentido da visão) e que se caracteriza por uma “forma de ver” que liga o olho ao tacto.

As reflexões que Riegl são bem conhecidas e exerceram uma influência fulcral em pensadores posteriores como Erwin Panofsky (Panofsky, 1991), Walter Benjamin (Benjamin 1936), Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1966), Gilles Deleuze (Deleuze 2003) e, mais recentemente, Vivian Sobchack (Sobchack, 2004) ou Laura Marks (Marks, 2000).

A ligação de Riegl a cada um destes autores levanta questões vastíssimas e muito complexas, a partir das quais seria possível percorrer muitos caminhos. No entanto, a tarefa de desbravar todas as variantes do uso do termo háptico levar-nos-ia para muito longe do intuito específico deste ensaio: encontrar, compreender e explorar momentos charneira do desenvolvimento da visualidade háptica no cinema português, a partir de filmes chave da sua história.

Assim, e a fim de introduzir o conceito, optei por revistar brevemente as teses originais de Riegl. Elas contêm já, e em si mesmas, todos os pontos necessários para lançar as bases da abordagem específica aos filmes que serão objecto de análise neste ensaio.

Procurei, portanto, aqui encetar uma reflexão com um duplo sentido: por um lado, parto de uma teorização sobre o háptico para compreender três objetos fílmicos marcantes na história do cinema português; por outro, parto dos objetos fílmicos a fim de aprofundar, por sua vez, a questão a visualidade háptica, procurando sempre um movimento de dupla correspondência entre a teoria e a prática, ou entre os conceitos e a sua operacionalização.

Assim sendo, antes de nos debruçarmos especificamente sobre os filmes referidos acima, revisitemos brevemente a tese de Riegl sobre o háptico.

2. A visualidade háptica.

Como é sabido, Riegl encontra uma divisão fundamental entre a arte da antiguidade e a arte moderna, assente numa oposição entre duas concepções do conhecimento, do espaço e dos objetos: uma primeira, grega e egípcia, eminentemente material, onde os objetos são tomados como entidades materiais claras e o espaço é percebido como vazio, ou seja como desprovido de materialidade; e uma segunda, já anunciada no romano tardio mas totalmente desenvolvida da renascença em diante, assente numa ideia de conhecimento subjetivo e abstracto e que tem como propósito a descrição de objetos no interior de um espaço infinito e unificado.

A maior evidência da concepção material da arte antiga encontra-se no baixo-relevo egípcio, nomeadamente naquilo Riegl considera ser a falta de preocupação dos egípcios com a profundidade. Segundo o autor, ela deriva, não da incapacidade dos egípcios em desenhar os objetos com tridimensionalidade (como é usualmente interpretado), mas do facto de o seu principal objectivo ser o de revelar os objetos externos como entidades materiais claras. E a maneira mais simples de aceder aos objetos como entidades materiais é através do sentido do tato. O tato revela a superfície dos objetos e é a melhor via para aceder a informações sobre a sua materialidade. A partir destas constatações Riegl deduz

¹ Na verdade, nesta obra e num momento inicial, Riegl refere-se a uma *arte táctil*, e não a uma *arte háptica*. É apenas um ano mais tarde, em 1902, quando responde a uma crítica de Joseph Strzygowski, que diz auto-reflexivamente que deveria ter usado a palavra háptico em vez de táctil (Riegl, 1902). Isso mostra que o conteúdo descrito como tacto, ou arte táctil na obra de 1901, pode, ou deve também ser descrito como *haptisch*, no termo alemão original e, por isso, nesta nossa análise, os dois termos serão usados como sinónimos, sendo dado no entanto preferência ao adjetivo háptico pelas razões que serão explicitadas no texto.

que arte egípcia é uma arte predominantemente táctil. Procurando o reconhecimento da individualidade material, o baixo-relevo egípcio enfatiza a conexão táctil entre as partes.

A esta visualidade háptica, Riegl opõe uma outra possibilidade de ver, a que chamou ‘óptica’ e que se ganha a sua predominância na época moderna. Aqui, a representação já não é do tipo *háptico*, mas *óptico*. A arte óptica moderna pressupõe a existência de um espaço consistente, dentro do qual as entidades assumem seus relacionamentos adequados, o mesmo espaço único aplicável a todas as situações. É um espaço independente do objeto e que funciona como um princípio organizador, abstrato e matemático.

Assim, os pontos que aqui interessam destacar para a clarificação do conceito de háptico, a partir da análise de Riegl são os seguintes: 1) Riegl usa pela primeira vez o termo táctil/háptico para descrever uma “possibilidade de ver” que tem o seu maior expoente no baixo-relevo egípcio; 2) as imagens hápticas do baixo-relevo egípcio limitam a representação à materialidade concreta dos objetos e o espaço é concebido como desprovido de materialidade; 3) a concepção do espaço como vazio distingue-se da arte óptica moderna que assume a existência de um espaço consistente, no interior do qual as entidades adquirem as suas relações; 4) na visualidade háptica o ênfase encontra-se na *materialidade* dos objetos e na visualidade óptica o foco dirige-se para *organização* das relações entre os objetos; 6) a primeira é objectiva, isto é, dirigida ao objecto, enquanto a segunda é abstracta e depende de uma percepção distante; 7) a possibilidade háptica de ver enfatiza o fechamento físico e o envolvimento perceptivo, enquanto a possibilidade óptica de ver centra-se na relação intelectual e distante com os objetos.

Apesar das inúmeras evoluções que conheceu ao longo de mais de cem anos desde a sua conceptualização inicial por Riegl o adjetivo háptico tem sido utilizado para definir um tipo de percepção que subverte a organização espacial óptica, nomeadamente a perspectiva renascentista, com as suas coordenadas lineares e com o seu ponto de vista exterior e fixo: o olhar à distância. O adjetivo háptico aplica-se à exploração do sentido do tato. Associado ao tato, isto é, ao gesto e à pele, o háptico tem sido considerado um sentido de proximidade e de empatia com o objeto. O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto direto e ressonância (Marks: 2000). A visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objecto de percepção, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado. Permite uma experiência de envolvimento que se opõe à distância, contemplação, organização e ordenação em função de factores fixos e independentes do sujeito de percepção característicos da visualidade óptica.

Um dos terrenos mais férteis da exploração das categorias do háptico é o dos novos *media* e a imagem digital, caracterizados por processos de plasticidade, fragmentação, dissolução da dicotomia sujeito/objecto, interatividade, ideias de fluxo, desorganização e exploração de um novo *sensorium* resistente à hegemonia do olho, onde a procura da percepção sinestésica (envolvendo todos os sentidos e já não só o olhar) coloca o enfoque na possibilidade habitar um espaço, um mundo, em vez de o contemplar, ou ver, à distância.²

Nesta abordagem, no entanto, pretendo explorar a forma como estas características do háptico se encontram operacionalizadas no meio clássico do cinema, partindo de três momentos chave do cinema português que percorrem mais de 70 anos da sua história. Como disse acima, é meu intuito perceber como cada um deles pode contribuir para compreendermos o alcance da visualidade háptica em toda a sua extensão nas imagens em movimento passadas e atuais.

² A este respeito ver, por exemplo, Parisi, David (2018) e Paterson, Mark (2016).

3. A Dança dos Paroxismos.

A *Dança dos Paroxismos* é a primeira obra de Jorge Brum do Canto, realizada em 1929, apenas quatro anos antes da instauração do Estado Novo em Portugal. Nos dois termos que compõem o título encontramos, desde logo, informações relevantes para percebermos o que está em causa neste filme: por um lado, *Dança*; por outro, *Paroxismos*. Ambos remetem para um envolvimento próximo e intenso: o primeiro, *dança*, evoca uma dimensão corporal e um movimento material *nas e das* imagens. O segundo, *paroxismos*³, convoca um estado de intensidade emocional, de êxtase, que cria as condições perfeitas para uma enorme envolvimento emotiva. Assim, deduzimos que Brum do Canto nos propõe uma experiência fílmica assente em sensações: sensações físicas, corporais, retiradas diretamente da *dança* e sensações emocionais intensificadas, *paroxísticas*. Os *paroxismos* tomam a forma de uma *dança* e, desta forma, as emoções adquirem, também elas, uma dimensão material e física.

A partir daqui retiramos já algumas consequências estéticas importantes para compreensão da dimensão háptica deste filme e do seu significado social e político mais alargado: por um lado, uma ideia de cinema entendido como movimento, como um corpo, como uma *dança* de imagens; por outro, a proposta de fazer um filme de sensações e de percepções, criando uma dança dos paroxismos, isto é, uma manifestação corporal *de* uma sensação emocional. Estamos claramente no domínio da afectação exacerbada dos sentidos, isto é, de algo que afecta, antes de tudo, a nossa relação perceptiva com o mundo. E que mundo é esse, aqui retratado no filme de Brum do Canto?

Inspirado num poema do líder do parmesianismo, Leconde de Lisle, intitulado *Les Elfes*, a *Dança dos Paroxismos*, mistura dois mundos: o imaginário do poema e a paisagem rural portuguesa. O protagonista é o próprio Brum do Canto (vestido de cavaleiro andante) que percorre os campos e as aldeias em busca da sua amada, num espaço e tempo absurdos e não lineares, onde se misturam atores profissionais com figurantes, faunos e princesas mágicas com saloios e onde se cruzam entidades maléficas de um imaginário claramente saxão, com camponeses e lavadeiras da paisagem do Portugal rural da época. O mundo sobre o qual dançam os paroxismos é a paisagem rural portuguesa sujeita, no entanto e talvez como em nenhum outro momento do cinema português, a fortíssimas pressões desestabilizadoras.

Como bem nos recorda Inês Sapeta num texto dedicado à reconfiguração cinematográfica da natureza no tema da paisagem, em português « a palavra paisagem é uma adaptação do francês *paysage* que como o inglês *landscape*, o holandês *landschap* ou o alemão *Landschaft*, significa, literalmente, dar uma forma à terra. » (Sapeta, 2013: 73). O termo paisagem significa, então, enquadrar, colocar em ordem, organizar e incorpora uma ideia de organização do espaço retirada de uma grelha abstracta e distante da experiência concreta e material dos objetos que a compõem em cada momento. Aplicando aqui as ideias de Riegl sobre o óptico, podemos dizer que a “paisagem” é filha do “olho” e retira da organização espacial óptica o seu sentido maior. Deduz-se assim que a paisagem é o resultado de um processo de enquadramento (uma paisagem não é a natureza toda, mas uma vista recortada sobre ela). Esse processo de enquadramento inclui a ideia de composição (criação de ligações e arranjos entre os elementos nela incluídos). A paisagem é, assim, o local privilegiado da racionalização do espaço e do olhar.

Ora, neste filme de Brum do Canto, esta ideia de paisagem encontra-se profundamente subvertida: não é uma composição organizada, nem tão pouco se apresenta como uma evidência autoexplicativa. As planícies, os rios, as lavadeiras, os moinhos, os saloios com os seus trajes típicos não constituem um fundo estável e organizado sobre o qual a ação

³ O termo paroxismo vem do grego *paroxysmós*, que quer dizer “auge”, e significa, em português, « a maior intensidade de um acesso, de uma dor, de um prazer ». *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit.

decorre. Pelo contrário: neste filme a paisagem é, ao mesmo tempo, o que está fora e o que está dentro do sujeito que vê, confundindo-se muitas vezes com o próprio olhar e, sobretudo, com as próprias emoções do protagonista. As coisas do mundo, a natureza e a ação neste filme são um prolongamento das emoções, percepções e estados de espírito das personagens, aproximando-se, neste aspecto de algumas pretensões estéticas do impressionismo francês seu contemporâneo. Daqui se deduz que a paisagem é propulsionada para outros lugares através da intensificação das percepções e das emoções. Isto é particularmente visível nos planos não realistas e absurdos do filme, onde imagens do mar invertidas, ou sequências de movimentos acelerados e totalmente desorganizados, nos remetem para a outras percepções e emoções.

Assim, a ligação usual da paisagem à visualidade óptica (com o seu olhar organizador, à distância, abstracto e resolvido) está ausente neste espaço háptico, feito de proximidades, materialidades, intensidades e energias desordenadas e criativas.

A *Dança dos Paroxismos* afirma uma liberdade criativa, desorganizada, feita de exacerbações e fluxos emocionais e sensoriais. Brum do Canto move-se no tempo da experiência concreta, da duração e do movimento dos corpos, num espaço e que não tem nada de exterior, nem de abstracto: tal como a dança. No filme português, a paisagem está liberta e encontra-se num lugar de puro caos criativo onde se misturam criaturas da mitologia nórdica e céltica com planícies Ibéricas, cavaleiros do Graal com Sanchos Paças, Wagner com Cervantes, teatro e poesia com a imagem em movimento. O título do poema que inspirou o filme, *Os Elfos* (ou silfos como é traduzido por Brum do Canto), designam divindades menores da mitologia escandinava e celta que vivem em harmonia com a natureza, em florestas ou noutros lugares naturais. Seres que vivem na imanência das coisas naturais, os Elfos materializam sentidos transcendentais, tal como a dança é uma incorporação material de algo que a transcende.

E assim, *A Dança dos Paroxismos* não reitera, nem representa a paisagem: desorganiza-a através de um regime de visualidade háptica. Brum do Canto coloca-se no ponto de viragem, dando visibilidade a uma série de intensidades e de energias criativas, paroxísticas, as mesmas que conhecerão um processo de normalização, estabilização e regularização, poucos anos depois, com a emergência de um novo regime político que instaura também um novo regime das imagens e da visualidade, do qual o próprio Brum do Canto fez parte em obras posteriores como *Canção da Terra* (1938).

O trilho que aqui proponho fazer, por isso, leva-nos diretamente para um outro momento disruptivo do panorama nacional: o Cinema Novo Português, que encontra em Paulo Rocha, quiçá, o seu maior expoente. E falar de Paulo Rocha é, também e sempre, falar de lugares e da maneira como eles incorporam uma poética dos espaços muito singular. Partiremos à redescoberta de um dos filmes mais marcantes do realizador, *Mudar de Vida* (1966), onde encontramos operacionalizada de forma única uma alternância entre imagens hápticas e imagens ópticas, imagens essas coincidem com o dispositivo estético principal do filme: o contraste entre relações físicas com a realidade e relações sociais abertas a negociação, assentes em diferentes construções da paisagem a partir de espaços físicos concretos — o mar e o rio, o pinhal e as dunas —, e espaços perceptivos e emotivos.

4. Mudar de Vida

Mudar de Vida é o segundo filme de Paulo Rocha, estreado em 1966, apenas três anos após o seminal *Os Verdes Anos* (1963). Historicamente conotado com o designado Cinema Novo Português, incorpora, no entanto, a temática que aqui nos traz de forma muito evidente. De facto, sob as opções estéticas do Cinema Novo, sem nunca as

abandonar e até reforçando-as, encontramos neste filme uma operacionalização estruturante da visualidade háptica e da visualidade óptica.

Estes dois tipos de visualidade encontram-se intimamente relacionados com algumas ideias chave da obra que começarei aqui por destacar. Em primeiro lugar, a ideia de que estamos perante um filme centrado numa estreita ligação entre uma forma de vida (a dos pescadores) e espaços físicos concretos. Depois, a noção de que essa ligação passa pelo encontro entre a materialidade dos espaços e a fisicalidade dos corpos: a monumentalidade do mar, a vastidão da areia, a violência do vento, a força e peso bruto dos barcos e que encontra um corolário direto na materialidade dos corpos dos pescadores. Ainda, a ideia que *Mudar de Vida* alterna entre o centramento na fisicalidade dos elementos naturais, dos corpos e dos objetos (dando-nos algumas das imagens hápticas mais belas do cinema português), e o foco nas relações sociais regidas por uma ordenação óptica. Ao mesmo tempo, percebemos que, neste filme, a alternância entre cada uma destas visualidades reforça o sentido de passagem de uma forma de vida em vias de extinção, ligada ao mar e à faina piscatória — magistralmente registada por Paulo Rocha na sua relação háptica com os espaços que habita—, para uma nova vida no rio dominada por uma visualidade óptica.

Assim, nesta tensão entre o háptico e o óptico operacionalizam-se também várias camadas de leitura, acompanhando a mudança do mar para o rio, a alternância entre relações físicas com o espaço e as relações sociais, passando-se da monumentalidade de uma paixão para a descoberta suave de um novo amor, saindo-se da força do coletivo para o refúgio numa procura individual. Todas estas mudanças são construídas no filme, não pelo enredo, ou não *apenas* pelo enredo, mas sobretudo pelo contraste entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica.

Mas vejamos em detalhe como isso ganha forma nesta obra de Rocha. Logo nos primeiros minutos do filme deparamo-nos com uma sequência háptica. Esta sequência corresponde ao *leitmotiv* da ação: o reencontro entre a Júlia e o Adelino, o par romântico separado pela ida do Adelino para África e posterior casamento de Júlia com outro homem. Aqui, o háptico possui uma dimensão marcadamente emocional e encontra-se operacionalizado através da passagem de planos gerais para planos progressivamente mais fechados à medida que nos aproximamos do momento do reencontro. De facto, o fechamento progressivo dos planos produz o efeito empático de fundir a nossa percepção com a das personagens, abrindo espaço para o absoluto domínio da emoção. Note-se como Paulo Rocha opta por filmar o reencontro não na praia, mas na floresta, entre pinheiros, num espaço sem horizontes e sem linhas rectas, sem pontos de referências claros. É um espaço circular e desorientador, que fecha a imagem sobre si mesma, intensificando a tensão emocional do momento, reforçada pela música magistral de Carlos Paredes, que aqui desempenha um papel fulcral.

Note-se que, tal como no filme de Brum do Canto, o efeito de intensificação das emoções e do ritmo nas imagens é obtido, não através da montagem, mas por via de planos longos, onde a câmara se torna um objecto integrante do espaço. A emoção, o clímax, o paroxismo, são alcançados limitando os cortes e a montagem.

Os cortes, aliás, correspondem, nesta obra, a verdadeiras rupturas perceptivas e são muitas vezes coincidentes com a passagem do háptico para o óptico, na medida em que um corte frequentemente introduz uma nova visualidade. Esta ideia é particularmente visível nas imagens da faina piscatória que analisaremos de seguida.

A sequência inicia-se em terra, com panorâmicas gerais da praia. Estamos no domínio do óptico, interrompido por momentos hápticos, trazidos através de imagens próximas dos bois, dos barcos e dos homens. Essa relação alternada entre o óptico e o háptico (mas onde ainda domina o óptico) inverte-se quando o barco entra no mar e somos atirados

para dentro dele, acompanhando a câmara. Estamos agora no império do háptico, interrompido por breves momentos ópticos (constituídos por planos em que a câmara fora do barco nos oferece vistas à distância). Nas imagens hápticas desta sequência (algumas das mais belas imagens que o cinema português nos ofereceu) a câmara funciona como uma verdadeira personagem dentro do barco, partilhando o esforço físico dos pescadores. Aqui, a câmara não é um mero instrumento para dar visibilidade a uma ideia abstracta, ou a uma visão subjetiva do realizador, mas torna-se num verdadeiro elemento integrante do espaço, estabelecendo uma relação de enorme proximidade com os restantes elementos materiais. Em alguns momentos, a câmara está baixa, focada nos pés dos homens, incorporando os ritmos físicos dos corpos, a força e monumentalidade dos elementos. Noutros, está mais elevada, como nas imagens que se centram no rosto do protagonista na altura do seu desmaio, no momento em que a tensão física encontra o seu correlato emocional e que culmina com mais um colapso, desta vez não de Júlia mas de Adelino, o outro vértice romântico do filme. Do auge físico, que corresponde à máxima imersão háptica, passamos pela emoção e retornamos novamente à tranquilidade das imagens ópticas, com o seu olhar à distância. Saímos mais uma vez do barco numa tomada de vista a partir da praia.

É muito evidente que, nesta sequência, a câmara háptica está *dentro* do barco e a câmara óptica está *fora* e que essa tomada de perspectiva dá visibilidade às categorias do “olhar próximo” e “olhar à distância” que constituem um dos principais polos distintivos aqui expostos.

E, assim, esta obra de Rocha levanta uma série de interrogações, não só intrínsecas ao próprio filme, mas também relativas à nossa relação cinemática mais geral com as imagens, operacionalizando a tensão fundamental entre a *observação* e a *afeção*, a mesma que ganha um sentido intensificado num outro filme radicalmente diferente e que iremos analisar de seguida: *A Zona* de Sandro Aguiar

5. A Zona

Produzido em 2008, *A Zona* é a primeira longa metragem de Sandro Aguiar. Sem uma linha narrativa clara, quase sem diálogos, sem palavras e com uma ação restringida a um mínimo de acontecimentos, o filme é recebido como um exemplar de difícil classificação pela crítica e rapidamente retirado de exibição pela fraca bilheteira.

A sua sinopse oficial reza assim:

Um homem observa o corpo do pai deitado numa cama de hospital, que apenas se mexe graças à máquina de respiração artificial que o mantém vivo. Numa ambulância, uma mulher grávida, tomada pelo pânico, agarra-se ao marido, enquanto os médicos tentam ressuscitá-lo. Num apartamento, o homem tenta familiarizar-se com o espaço desabitado onde o pai costumava viver. O cão ainda lá está, mas a sua presença não atenua de forma alguma o vazio que dali emana. No campo, vive um casal à espera de bebé. Uma noite, o marido sai e não regressa. Estes homens e mulheres parecem anestesiados pela sua dor. (Aguiar, 2008).

Independentemente do relato apresentado na sinopse, da esperada má ou desinteressada recepção do público e do epíteto de cinema experimental que exhibe e que joga de forma difícil com a sua estreia comercial numa sala de cinema convencional, longe das galerias e museus (espaços eventualmente mais talhados para esse dito cinema experimental), o que me parece interessante explorar aqui é uma evidência que surge logo após o visionamento dos primeiros minutos do filme. E essa evidência é dupla: por um

lado, percebemos que a sinopse não nos diz quase nada acerca da experiência que estamos a ter. Por outro, compreendemos que o filme está a dirigir-nos um convite muito direto e que nos coloca numa nova *zona*, numa nova relação com o objecto fílmico.

Mais do que as eventuais questões temáticas, ou de narrativa fragmentada anunciadas na insuficiente sinopse, o que se vai tornando cada vez mais claro à medida que o filme vai avançando é que as próprias materialidades e fiscalidades *na* e *da* imagem, desafiam a nossa atitude “natural” e “usual”, melhor dizendo, desafiam a nossa “atitude naturalizada” em relação ao fenómeno que chamamos “cinema” e aos objetos a que chamamos “filme”. É como se Sandro Aguilar nos convidasse a sermos *novos* espectadores. Assim, o convite para visionar *A Zona* é, simultaneamente, um convite para deslocarmos o nosso enfoque naturalizado do texto cinemático para a experiência cinemática propriamente dita. Torna-se evidente que a condição preliminar para que entremos na *Zona* é trocarmos o hábito de nos focarmos no texto cinemático, por um centramento exclusivo na experiência sensorial e perceptiva que nos é proporcionada. O filme dirige-nos um apelo direto: convida-nos a mergulhar numa percepção háptica levada ao extremo, purificada, reduzida aos seus elementos essenciais, e que assim ganha um protagonismo absoluto.

Mas o que quer dizer exatamente esta ideia de percepção háptica levada ao extremo, purificada? Filmado em 35 mm e projetado num ecrã de grandes dimensões numa sala escura, as propostas categóricas do filme revelam-se em toda a sua dimensão oferecendo-se como um objecto, antes de tudo, perceptivo e sensorial. Quase sem diálogos, sem uma narrativa linear, as observações, memórias, emoções e percepções dos personagens são-nos dadas a ver/perceber nas suas confirmações ligadas ao corpo: ao corpo dos personagens e ao corpo dos objetos dos *décors*.

Aguilar procura, assim, envolver-nos numa trama de ligações improváveis que parecem existir entre o motivo, a emoção, o pensamento e o contexto físico em que ocorrem. Esta aparentemente simples constatação, esta percepção que nos é dada ter das diversas dimensões que atravessam os objetos e os corpos físicos no filme colocam, desde logo, *A Zona* num lugar privilegiado para dar voz aquilo que Merleau-Ponty, designou de objecto cinemático, sugerindo que o cinema é uma arte fenomenológica «peculiarmente feita para tornar manifesta a união da mente e do corpo, da mente e do mundo e a expressão de um no outro» (Merleau-Ponty, 1966: 95 citado em Viegas, 2013).

Com o filme de Aguilar podemos afirmar que o cinema torna-se naquela *zona* privilegiada onde a união entre a mente e o corpo, ou entre a mente e o mundo, se transforma em algo visível. Arrisco-me mesmo a dizer que o filme torna a dinâmica da percepção visível: escolhendo os seus objetos, tal como eles existem no mundo, deslocando-se no espaço, tempo e reflexão e sempre empenhado em atribuir sentido, este “cinema em estado puro” que Sandro Aguilar aqui nos convida a experimentar é um objecto sensível, materialmente incarnado ou incorporado, no qual o significado é constituído como um processo contínuo, sensual e reflexivo que envolve o mundo e o espectador no seu gesto de existência.

O encontro neste filme de Aguilar é um encontro cujos protagonistas são o corpo fílmico e os corpos e motivos que o habitam, por um lado, e o corpo do espectador, por outro. Aproximamo-nos a passos largos de um filme onde o háptico substitui definitivamente o óptico.

É indiscutível que o filme se constrói a partir de imagens, sons e sensações. São exclusivamente estas as *afecções*, para ecoar aqui Deleuze, que constituem a espinha dorsal da obra e o seu princípio organizador. A recusa da narrativa tradicional que faz uso das palavras, a ausência de narrativa no seu sentido verbal, aproxima este filme de toda a tradição experimental do cinema focada na vertente formal e material do filme, naquilo

que as imagens, e aquelas imagens em particular, comportam de dimensão material, relação com o dispositivo, abertura de semânticas não verbais, revelação de novas visões, criação de novas percepções e que encontra algumas das suas raízes principalmente na ideia de cinema puro da primeira vanguarda francesa defendida acerrimamente por cineastas como Pierre Porté ou Henri Chomette, Germaine Dulac ou Jean Epstein entre outros. E como se propõe Aguilar conseguir isso?

Consegue-o, sobretudo, através daquilo que aqui considero ser uma *experiência visual sensualmente aumentada numa escala ampliada do real*. Esta ideia é a chave de acesso ao “cinema em estado puro” que Aguilar nos propõe em *A Zona* e constitui as bases para que o cinema possa aparecer como a possibilidade de união da mente com o corpo, e do mundo com a sua expressão — não apenas *no* filme, mas também *entre* o filme e o seu espectador.

A obra de Aguilar é feita de grandes planos, planos de pormenor, dimensões ampliadas, numa tentativa de análise quase microscópica do físico, do material, numa busca da presença de algo transcendente nos contextos físicos. Ora, no tempo do 3D, dos feitos especiais, do agenciamento sensorial dos objetos mediáticos, interrogar esse mesmo sensualismo por dentro, isto é, explorando-o, não na sua vertente espetacular mas sim microscópica, não por via de um mero estímulo mas recorrendo à ideia de *escala ampliada do real* e das suas pequenas modulações levada a cabo pelo dispositivo fílmico, é necessariamente um gesto de ruptura que abre novos campos para o cinema como um todo.

Neste sentido, a câmara de Aguilar funciona quase como um bisturi que mergulha na carne e aí tenta extrair o seu sentido. A câmara que perscruta rostos, olhos, dedos de quem foi atirado para a beira da morte não é movida por um qualquer *voyeurismo*. Antes procura, as marcas físicas da vida, do princípio vital, daquilo que anima a matéria em cada momento: a consciência, o princípio vital, a respiração, o ar, a alma, a vida animada das imagens em movimento do cinema, neste caso.

No final o que resta, no meio dos destroços da atitude automática de ver cinema, são os planos, as imagens, os sons e um novo regime de visualidade: uma visualidade háptica, onde as coisas são materiais e as percepções incorporam o sentido físico e metafísico que as atravessam.

6. Considerações finais.

Como vimos, para Riegl a passagem do háptico para o óptico corresponde a uma evolução na percepção e no conhecimento humanos: do concreto para o abstracto, do individual para o universal. Em meados do século XX, no entanto, o par opositivo foi adoptado por Walter Benjamin, mas com uma valoração inversa: a arte táctil, nomeadamente do cinema, adquire um sentido libertador com a perda da aura. Walter Benjamin percebe que a dinâmica e o movimento introduzido pela montagem cinematográfica e as novas possibilidades de manipulação imagética da imagem a todos os níveis, produzem a passagem de uma visualidade óptica para uma óptica aproximadamente táctil, numa nova relação corpo-imagem. Na tecnologia de reprodução automática da imagem e na montagem cinematográfica, Benjamin descobre um verdadeiro choque perceptivo que revoluciona o próprio conceito de recepção, de obra de arte e que possui capacidades profundamente libertadoras.

Também para autores como Merleau-Ponty e Gilles Deleuze, apesar de num sentido diferente, o háptico, surge como espaço de resistência à hegemonia da razão e do espaço óptico, em direção a um redescobrir de formas de percepção incorporadas num sujeito concreto e/ou à materialidade das coisas, desprovidas do seu enquadramento num plano

de racionalidade que atropela a imanência das coisas concretas. Sob a influência de todos estes, mais recentemente, o háptico é utilizado por Vivian Sobchack e Laura Marks para descrever imagens e/ou relações com as imagens e condensa as seguintes ideias essenciais: enfatiza envolvimento corporais mais do que envolvimento intelectuais com as imagens; defende que a experiência emerge através dos sentidos; concebe os corpos não apenas como objetos mas também como atribuidores de sentido; centra-se na exploração da experiência corporal; foca-se nas diferentes formas de “habitar” o espaço fotográfico, cinemático, electrónico e virtual; desafia a moderna divisão mente/corpo; demonstra que o processo de atribuição de sentido requer uma colaboração irreduzível entre os pensamentos e os sentidos.

Ao longo deste texto procurei explorar como as imagens hápticas de três filmes do cinema português se constroem e operacionalizam, que efeitos produzem e em que se distinguem de todas as outras. Descobrimos características comuns a estes três filmes: um foco absoluto na relação da câmara com os espaços e as paisagens que habita; a construção de uma visualidade háptica baseada, não na montagem nem na fragmentação (como é celebrado por Walter Benjamin que encontra na montagem a operacionalização da óptica aproximadamente táctil do cinema), mas através do plano sequência, apanágio talvez, de um certo cinema português, em que a câmara funciona como mais um corpo no interior de um território que é o espaço do filme construído, sobretudo, pela relação física com os corpos das personagens e com os elementos materiais da paisagem.

Vimos ainda como esse terreno comum da relação física da câmara com a paisagem ganha contornos distintos em cada um destes três filmes, e como ela constrói permanentemente passagens do emotivo para o material, abrindo brechas e ligações entre estados emocionais e estados físicos. Vimos também como essa visualidade háptica dá voz a uma série de intensidades e energias sociais e políticas onde a paisagem aparece desorganizada, como em *A Dança dos Paroxismos*, em profunda transformação na poética dos espaços de *Mudar de Vida* e amplificada como gesto de resistência à superficialidade intrínseca dos *media* na ecologia das imagens digitais atuais em *A Zona*. *Desorganizados, poetizados e amplificados*, o espaço e a imagem nestes três momentos do cinema são exemplos de um intenso diálogo entre as formas fílmicas e as percepções sociais, políticas e estéticas mais alargadas do mundo em que vivemos.

Bibliografia de referência

- Aguilar, S. (2008). Sinopse de *A Zona*. Disponível no site oficial da produtora: <http://osomeafuria.com/filmes/info/39>.
- Benjamin, W. (1991). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Écrits Français*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G., (2003). *Francis Bacon, The Logic of Sensation*. London: Continuum.
- Houaiss, Antônio e Villar, M. de S. (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Nagel.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
- Parisi, D. (2018). *Archaeologies of Touch: Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paterson, M. (2016). *Seeing with the Hands: Blindness, Vision, and Touch after Descartes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Riegl, A. (1901). *Spätromische Kunstindustrie*. Tradução para inglês: Riegl, Alois *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

- Riegl, A. (1902). Spätromisch oder orientalisches? *Allgemeine Zeitung*, München Beilage 93-94, 153-156. Tradução para inglês: Riegl, Alois. *Late Roman or Oriental?* Schiff, Gert (Ed.) (2004). *German Essays on Art History*. New York: Continuum.
- Sapeta, Inês, (2013). *Paisagem. Sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza* (283-301). Grilo, João Mário (Org.). *Cinema e Filosofia - Compêndio*. Lisboa: Edições Colibri.
- Sobchack V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Viegas, S. (2013). Maurice Merleau-Ponty. *Film and Philosophy: Mapping an Encounter*. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-maurice-merleau-ponty>.

Filmografia

- A Dança dos Paroxismos*, Jorge Brum do Canto, realizador (Mello Castello Branco, 1929) [Filme].
- A Zona*, Sandro Aguilar, realizador (O Som e a Fúria, 2008) [Filme].
- Mudar de Vida*, Paulo Rocha, realizador (Produções Cunha Telles, 1966) [Filme].