

CINEMA



TERRITÓRIO

REVISTA INTERNACIONAL DE
ARTE E ANTROPOLOGIA DAS IMAGENS

António Baía Reis, Guida Mendes,
Inês Rebanda Coelho & Teresa Norton Dias

10

VARIA

N.º 10 | 2025

ISSN 2183-7902

Cinema & Território
Revista de arte e antropologia das imagens
N.º 10 | VARIA | 2025

Propriedade
Universidade da Madeira (UMa)

Endereço
Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISSN: 2183-7902



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

DIREÇÃO & EDIÇÃO | DIRECTION & EDITION

António BAÍA REIS | Universidad de Salamanca (ES)

Guida MENDES | Universidade da Madeira-UMa | CIE-UMa

Inês Rebanda COELHO | CECC - UCP

Teresa NORTON DIAS | Universidade da Madeira-UMa | CRIA-NOVA FCSH /
IN2PAST

COMISSÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COMMITTEE

Gerald BÄR | Universidade Aberta | CECC – Centro de Estudos de Comunicação e
Cultura | Lisboa/Portugal

Denis BIGET | Université de Bretagne Occidentale | CRBC – Centre de Recherche
Bretonne et Celtique | França

Fernanda CARLOS BORGES | Universidade Federal do ABC | Corpo e educação nas
perspectivas da cognição, da justiça e do género | S. Paulo/Brasil

Gonzalo Pavés BORGES | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Romy CASTRO | Universidade Nova de Lisboa (FCSHUNL) | ICNOVA – Cultura,
Mediação e Artes (CM&A) | Lisboa Portugal

Natacha CYRULNIK | Université d’Aix-Marseille | CNRS – Centre National de la
Recherche Scientifique – Prism « perception, representations, image, sound, music »
Marselha/França

Pompeyo Perez DIAZ | Universidad de La Laguna | Canárias/Espanha

Pascal DIBIE | Université Paris VII-Denis Diderot | França

Anne Martina EMONTS | Universidade da Madeira | CECC – Centro de Estudos de
Comunicação e Cultura | Portugal

Christine ESCALLIER | Universidade da Madeira | CRIA – Centro em Rede de
Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal

Fernando Baños FIDALGO | Universidad Rey Juan Carlos | Escuela Universitaria
TAI | Madrid/Espanha

Tales FREY | CEHUM | Universidade do Minho | Braga/Portugal

Pau Pascual GALBIS | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal | The Research
Institute for Design, Media and Culture [ID+] | Portugal

Margarita LEDO ANDIÓN | Universidade de Santiago de Compostela | Grupo de
Estudos Audiovisuais | Galiza/Espanha

Vitor MAGALHÃES | Universidade da Madeira | Madeira/Portugal

Alice MARTINS | Universidade Federal de Goiás | Goiás/Brasil

Samuel MATEUS | Universidade da Madeira | LabCom.IFP-CECL | Madeira/Portugal

Carles MÉNDEZ | Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez | México

Fernando MIRANDA | Universidad de la República | Escuela Nacional de Bellas
Artes | Montevideo/Uruguay

Cristiane Pimentel NEDER | Universidade do Estado de Minas Gerais | Passos
MG/Brasil

Eduarda NEVES | Escola Superior Artística do Porto | CEAA-Centro de Estudos
Arnaldo Araújo | Porto/Portugal

Pedro NUNES | Universidade Aberta | Instituto de Etnomusicologia (INET-md) –
FCSH-UNL | Lisboa/Portugal

Cláudia Marisa SILVA DE OLIVEIRA | Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo | Instituto de Sociologia da Universidade do Porto | Porto/Portugal

José da SILVA RIBEIRO | CEMRI – Media e Mediações Culturais | Lisboa/Portugal
Filomena SILVANO | Universidade Nova de Lisboa (FCSH) | CRIA – Centro em Rede
de Investigação em Antropologia | Lisboa/Portugal
António Carlos VALENTE | Universidade da Madeira | CIERL-Centro de Estudos
Regionais e Locais | Madeira/Portugal
António Costa VALENTE | Universidade de Aveiro | Cine-Clube de Avanca; Festival
de Avanca | Aveiro/Portugal

ÍNDICE

Prefácio ----- 08-09

Cine y territorio de encierro: Imágenes del cine de Jean Genet
Carla Verdugo SALINAS----- 11-27

L'expérience vécue en Antarctique dans les films et séries du XXI^e siècle : réalisation
de soi, dimension mystique, subjectivité féminine
Aurélien GRAS & Gerusa de Alkmim RADICCHI ----- 28-47

Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) as an ideological discourse in the
management of Boko Haram insurgency in Nigeria
Azeez Akinwumi SESAN & Adewale Christopher OYEWO----- 48-64

Quando a cidade se torna imagem: o papel do cinema na construção da memória urbana
Cristiane Alves de OLIVEIRA----- 65-75

O contínuo das espécies e quando elas se encontram em *Os Banshees de Inisherin*
(2022)
Carlos Jorge FERNANDES ----- 76-92

Com Tempo para o Tempo: Pensamento Crítico e Literacia Visual em *Desde 1880*
Carla NUNES-----93-108

Alegorias bíblicas em interpolações de *Immortality* (2022)
Adriana Falqueto LEMOS & Emerson José da SILVA ----- 109-118

ENSAIO

Instalar in situ - uma experimentação concetual para se olhar através da terra
Romy CASTRO----- 120-133

ENTREVISTA

Entrevista à artista plástica Romy Castro----- 135-145
Guida MENDES & Teresa NORTON DIAS

VIII ENCONTRO INTERNACIONAL CINEMA & TERRITÓRIO

Sob o olhar de Luís Paulo de Jesus----- 147-150

Jag är döden. Espacios para la autoficción en el contínuum fílmico-literario habitado
por Ingmar Bergman
Nuria Pérez MATESANZ ----- 151-173

Entre silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60
António REBELO----- 174-193

Um fazer-da-imagem em Bergman
Romy CASTRO ----- 194-214

Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman
Grécia PAOLA ----- 215-236

Ensaio Psicanalítico do filme *Sonata de Outono*
Maria Eduarda dos SANTOS ----- 237-252

À MARGEM – RECENSÃO CRÍTICA

Carlos Manuel Nogueira Fino/O Longo Rio Dniepre
Liliana RODRIGUES ----- 254-258

EDITORIAL

O cinema é uma forma de habitar o mundo. Modela o que vemos, o que lembramos e aquilo que imaginamos sobre os espaços que nos sustentam - e inquietam. Este volume de **VARIA** reúne um conjunto de perspetivas críticas e artísticas que tratam o território não como pano de fundo, mas como força - política, afetiva e profundamente cinematográfica.

Nos textos que abrem a coletânea, o cinema surge como cartógrafo das geografias em transformação: dos lugares marcados pela clausura e pelo controlo às expansões subjetivas; das cidades que guardam memórias às cartografias emocionais inscritas no corpo. Estas reflexões mostram como o cinema não apenas retrata o mundo, mas intervém nele, desafiando os limites das fronteiras, sejam elas literais ou simbólicas.

Os contributos que se seguem alargam este campo de debate, interrogando como a história circula, como o poder se inscreve nos corpos e como a própria interpretação se torna território de disputa. A prática artística integra esta discussão enquanto experiência e gesto; reinventar o solo que pisamos é também projetar novos futuros.

O volume termina com olhares que convocam heranças estéticas, memórias e responsabilidades narrativas. Textos distintos que convergem numa mesma certeza: o cinema dá forma aos lugares que tememos, aos que desejamos e àqueles que procuramos compreender.

Convidamos, por isso, o leitor a percorrer este conjunto de textos como uma paisagem de encontros - entre corpos e histórias, entre imaginação e chão. Pensar o cinema é, afinal, pensar o território: mutável, disputado e sempre em movimento.

A Direção da C&T

* * * * *

Cinema is a way of inhabiting the world. It shapes what we see, what we remember, and how we imagine the spaces that sustain - and unsettle - us. This volume of **VARIA** brings together a range of critical and artistic perspectives that treat territory not as a backdrop, but as a force - political, affective, and profoundly cinematic.

In the essays that open the collection, cinema emerges as a cartographer of transforming geographies: from spaces marked by confinement and control to movements of subjective expansion; from cities that preserve memory to emotional cartographies inscribed upon the body. These reflections show that cinema does not merely depict the world - it intervenes in it, challenging the limits of borders, whether literal or symbolic.

The contributions that follow broaden this field of inquiry, exploring how history circulates, how power is inscribed in the body, and how interpretation itself becomes a contested terrain. Artistic practice enters this discussion as both experience and gesture; to reinvent the ground beneath our feet is also to envisage new futures.

The volume concludes with perspectives that evoke aesthetic legacies, memories, and narrative responsibilities. Distinct texts converge on a single conviction: cinema gives shape to the places we fear, those we desire, and those we strive to understand.

We therefore invite readers to traverse this collection of texts as a landscape of encounters - between bodies and histories, between imagination and ground. To think through cinema is, ultimately, to think through territory: mutable, contested, and always in motion.

C&T Editorial Board

PREFÁCIO

A presente coletânea, intitulada *VARIA*, reúne abordagens críticas e criativas que exploram o cinema como espaço de experiência, confronto e imaginação territorial. Os artigos que abrem o volume interrogam como imagens fílmicas descrevem, representam e transformam geografias do mundo contemporâneo - da clausura política às expansões subjetivas, das cidades que guardam memórias às cartografias emocionais inscritas no corpo.

Carla Verdugo discute as imagens de confinamento no cinema de Jean Genet, examinando o território de reclusão como espaço simbólico e político. A dimensão do extremo surge também, na análise de Aurélien Gras e Gersa de Alkmim Radicchi sobre a Antártida no audiovisual do século XXI, onde se cruzam autorrealização, espiritualidade e subjetividades femininas. Noutro enquadramento, Azeez Akinwumi Sesan e Adewale Christopher Oyewo refletem sobre *Nation Under Siege* (2013), de Pascal Amanfo, destacando o cinema como discurso ideológico na gestão do conflito com o Boko Haram, enquanto revelam as tensões entre nação, comunicação política e violência.

Cristiane Alves de Oliveira centra-se no papel do cinema na construção da memória urbana, observando como a cidade se torna imagem e testemunho histórico. Já Carlos Jorge Fernandes aborda *Os Banshees of Inisherin* (2022) como território de encontro - e desencontro - entre espécies, problematizando fronteiras e continuidades entre o humano e o não-humano. Seguem-se ainda, dois contributos que analisam processos de leitura e significação: Carla Nunes, ao estudar pensamento crítico e literacia visual em *Desde 1880*, e Adriana Falqueto Lemos e Emerson José da Silva, ao investigar alegorias bíblicas inscritas nas interpolações de *Immortality* (2022).

O **Ensaio Artístico** de Romy Castro apresenta uma pesquisa in situ que procura novas formas de olhar através da terra - gesto criativo que se desdobra, na **Entrevista** à artista, em reflexões sobre território, corpo e prática de instalação artística.

O **Caderno – VIII Encontro Internacional Cinema & Território** amplia o foco para a obra de Ingmar Bergman e suas ressonâncias políticas e simbólicas. Nuria Pérez Matesanz explora espaços da autoficção no contínuo fílmico-literário bergmaniano; António Rebelo examina os efeitos da censura portuguesa dos anos 60 na circulação das suas obras; Grécia Paola discute poder, doença e finitude enquanto territórios do corpo; e Maria Eduarda dos Santos propõe um ensaio psicanalítico sobre *Sonata de Outono*, onde o espaço fílmico, também se revela como lugar de trauma e vínculo afetivo.

O volume encerra, no **Caderno “À Margem”**, com a recensão crítica de Liliana Rodrigues ao livro *O longo rio Dniepre*, de Carlos Nogueira Fino, tornando evidente que revisitar os territórios da história - e a forma como são narrados - permanece um gesto de responsabilidade cultural.

Com estes contributos pretende-se construir um panorama plural sobre o cinema enquanto dispositivo territorial: uma arte que inscreve corpos no mundo, que regista memórias em transformação e que continua a desencadear novas formas de pensar o espaço que habitamos - real ou imaginado.

A Direção da C&T

PREFACE

This collection, entitled VARIA, brings together critical and creative approaches that explore cinema as a space of experience, confrontation, and territorial imagination. The opening articles of the volume question how filmic images describe, represent, and transform the geographies of the contemporary world – from political confinement to subjective expansion, from cities that preserve memories to emotional cartographies inscribed on the body.

Carla Verdugo discusses images of confinement in the cinema of Jean Genet, examining the territory of reclusion as a symbolic and political space. Extremity also emerges in the analysis by Aurélien Gras and Gerusa de Alkmim Radicchi of Antarctica in twenty-first-century audiovisual work, where self-realisation, spirituality, and feminine subjectivities intersect. In a different context, Azeez Akinwumi Sesan and Adewale Christopher Oyewo reflect on *Nation Under Siege* (2013), by Pascal Amanfo, highlighting cinema as an ideological discourse in the management of conflict with Boko Haram, while revealing tensions between nation, political communication, and violence.

Cristiane Alves de Oliveira focuses on the role of cinema in the construction of urban memory, observing how the city becomes both image and historical witness. Meanwhile, Carlos Jorge Fernandes addresses *The Banshees of Inisherin* (2022) as a territory of encounter – and disconnection – between species, problematising boundaries and continuities between the human and the non-human. The issue also includes two contributions that examine processes of reading and meaning-making: Carla Nunes, through the study of critical thinking and visual literacy in *Desde 1880*, and Adriana Falqueto Lemos with Emerson José da Silva, who investigate biblical allegories inscribed within the interpolations of *Immortality* (2022).

Romy Castro's Artistic Essay presents an in situ investigation seeking new ways of seeing through the earth – a creative gesture that unfolds, in the accompanying interview, into reflections on territory, the body, and installation art practice.

The Notebook – *VIII International Cinema & Territory Meeting* expands the focus to the work of Ingmar Bergman and its political and symbolic resonances. Nuria Pérez Matesanz explores spaces of autofiction in Bergman's filmic-literary continuum; António Rebelo examines the effects of Portuguese censorship in the 1960s on the circulation of his works; Grécia Paola discusses power, illness, and finitude as territories of the body; and Maria Eduarda dos Santos proposes a psychoanalytic essay on *Autumn Sonata*, in which filmic space is revealed as a site of trauma and affective bonds.

The volume concludes, in the "On the Margin" Notebook, with Liliana Rodrigues's critical review of *O longo rio Dniepre* by Carlos Nogueira Fino, making evident that revisiting the territories of history – and the ways in which they are narrated – remains an act of cultural responsibility.

With these contributions, we aim to construct a plural panorama of cinema as a territorial device: an art that inscribes bodies in the world, records memories in transformation, and continues to generate new ways of thinking about the spaces we inhabit – whether real or imagined.

The Editorial Board of C&T

VARIA

10

Cine y territorio de encierro: Imágenes del cine de Jean Genet¹

Carla Verdugo SALINAS²
Universidad de Valparaíso, Chile
salinas.carla@postgrado.uv.cl

Resumen: Esta propuesta tributa a la apertura interdisciplinaria ante la complejidad del cautiverio humano como régimen de existencia que se formaliza en un estatuto territorial y un repertorio de imágenes cinematográficas. Sobre la idea de encierro pesa una lógica de obliteración a nivel discursivo, simbólico y epistemológico; en gran medida se concibe a partir de la experiencia sensible del cine, cuyas pautas demagógicas de figuración sintomática lo presenta y representa como un hecho irrevocable y no como obra humana, un elemento de la historia. La inmovilidad del encierro inscribe el cuerpo al mandato de la ley y en impracticabilidad del territorio; la abundancia de la imagen representacional acota la posibilidad de pensarse a sí. Para superar esta contricción, surge el relato que deserta del orden: El lenguaje cinematográfico de Jean Genet desborda experiencia vital, intelectual, hidiosincrática y una política de uso y modelización del territorio de encierro como un *lugar global*.

Palabras clave: archipiélago carcelario, sentido de lugar, localidad, contra-racionalidad, Jean Genet

Abstract: *This proposal contributes to the interdisciplinary opening in the face of the complexity of human captivity as a regime of existence that is formalized in a territorial statute and a repertoire of cinematic images. The logic of obliteration weighs on the idea of confinement at a discursive, symbolic, and epistemological level; it is largely conceived from the sensible experience of cinema, whose demagogic patterns of symptomatic figuration present and represent it as an irrevocable fact and not as human-made, as an element of history. The immobility of confinement inscribes the body to the mandate of the law and to the impracticality of territory; the abundance of representational images limits the possibility of self-reflection. To overcome this contrition, a narrative arises that deserts from the order: The cinematic language of Jean Genet overflows with vital, intellectual, individual experience and a politics of use and modeling of the territory of confinement as a global place.*

Keywords: *carceral archipelago, sense of place, locality, counter-rationality, Jean Genet*

¹ Jean Genet (1910-1986) Francia. Escritor, activista y figura emblemática de la disidencia sexual, política y penal. Desde la niñez vivió cautiverio, de adolescente percibido como criminal adulto endurecido en escenarios cargados de privaciones, castigos, automutilaciones, muertes, violencia sistemática y prácticas de sujeción entre pares. También derroteros errantes, fugas, sobrevivencia y maña (White, 1993). En la obra (teatro, novela, ensayo, poesía, cine) el contenido es deshecho por la imperturbabilidad e inteligencia como estrategias de imaginación y resistencia ante la estructura aniquiladora. Está en el centro la sexualidad activa-no contemplativa, más tarde el activismo político complementó la anomia, la transgresión sexual y el lenguaje blasfemo.

² Becaria ANID ANID Folio: 21240850, Tesista Fondecyt Regular 1231324.

Contexto y origen de estas ideas

Este artículo surge de las primeras indagaciones del proyecto doctoral titulado Ensayo cinematográfico: Ojo Cautivo, operaciones posibles de archivo y montaje. La investigación ensaya audiovisualmente la imagen aprisionada y puesta en el cine por quienes han experimentado el cautiverio como régimen de existencia. Utiliza la escritura audiovisual y elementos de la práctica cinematográfica, procedimientos de archivo y montaje con imagen y sonido. La producción académica adyacente registra la relación entre individuos y cosas; humanos cautivos y muros, espacios delimitados, representaciones, instituciones. Participa del desarrollo de los estudios interdisciplinarios, incorporando aportes de disciplinas como antropología, ciencias sociales, geografía, historia, estética, filosofía, arte y cine, y construye nuevas metodologías para abordar manifestaciones sociales, históricas y culturales.

Desde la investigación artística llevada a la práctica en la ejecución de obra, se destaca la creación como lugar de desarrollo para las sociedades, abriendo espacios de acción y experiencia humana invaluable. Se aborda el cautiverio humano como régimen de existencia, identificando un corpus cinematográfico que agrupa obras, autores y fragmentos, denominado Ojo Cautivo. La operación interdisciplinaria hace resonar obra y conocimiento, en tanto el conocimiento mismo es también abordado como objeto.

Esta configuración permite explorar cómo han hecho cine quienes han vivido el encierro; es decir, personas que han puesto su mirada y experiencia en la imagen cinematográfica, y cómo estas imágenes pueden embridar, dismantelar o desbordar el encierro. La historicidad volcada sobre las imágenes abre modalidades donde la sociedad puede enfrentarse a un tipo de orden y orientación (vida ética) cuya validez está en permanente cuestionamiento. El método disputa las lógicas de oclusión discursiva, institucional y epistemológica, que producen una realidad social en la cual los relegados al encierro y sus experiencias son invisibilizadas.

Pensar la experiencia contemporánea en relación con la historia implica reconocer que está marcada por la exposición estética, en que las imágenes exceden los márgenes de la representación y se presentan como despliegue de pensamiento, ideas y conocimiento. Las preguntas que guían esta investigación se precipitan sobre los discursos, prácticas y aparatos conceptuales que constituyen ese estado de las cosas. En este plano, el ensayo audiovisual implica que prácticas estéticas y políticas del cine sean exploradas a través de la práctica ensayística, no confinada a la producción de obra, sino como retorno sobre el presente, en un ejercicio arqueológico que muestra y demuestra en las imágenes, interactuando como huella de la imagen. Bajo el paradigma del ensayo cinematográfico, que como archivo se sitúa en un nuevo acontecimiento.

Este texto propone tres movimientos para aproximarse a una visión operativa de conceptos geográficos que permitan entender el encierro como tejido anudado entre espacio-muros, estructura-ley, símbolos-imagen cinematográfica y cuerpo-experiencia. Primero, se examinan las imágenes del encierro como mimesis de los deslindes territoriales, configurándose como objeto histórico complejo, indiscernible en términos políticos y culturales. Segundo, se plantea una apertura discursiva hacia la experiencia del límite y la condición de posibilidad del cuerpo, en relación con el espacio de encierro como desvelamiento epistémico. Finalmente, se propone una relectura del cine como garante de experiencia y expresión del sentido global del lugar, capaz de narrar el archipiélago carcelario como figura territorial discontinua pero estructural, que suspende categorías cerradas y dismantela la noción de que cosas, objetos y hechos son elementos acabados. En esta línea, la cinematografía y la poética del espacio en las imágenes de Jean Genet despliegan una sintomática del gesto: su lenguaje fílmico desborda experiencia

vital, intelectual e idiosincrática, y manifiesta una política de uso del territorio de encierro como lugar global, donde cuerpo y espacio se reconfiguran en tensión con la ley, la norma y la representación. La pregunta central que orienta esta investigación es: ¿cómo puede el cine, en articulación con la geografía, la historia y la antropología, contribuir a pensar el encierro como fenómeno territorial y simbólico, y abrir nuevas formas de comprensión sobre los cuerpos que lo habitan y los espacios que lo configuran? Para responder a esta pregunta, se plantean tres objetivos específicos: (1) analizar *Un Chant d'amour* (1950) como hecho cinematográfico y dispositivo territoriales que condensan formas de exclusión, resistencia y desplazamiento; (2) explorar las interrelaciones entre figuras humanas y espacio, entendidas como tensiones simbólicas que definen condiciones de posibilidad o imposibilidad para los cuerpos; y (3) articular una lectura interdisciplinaria que permita comprender el cine como forma de conocimiento situada, capaz de narrar el archipiélago carcelario como constelación de lugares que, más allá de su delimitación física, configuran una geografía del encierro que afecta la experiencia, la memoria y la subjetividad.

El diseño metodológico se apoya en el cruce de disciplinas, combinando análisis del texto filmico - en sentido de práctica y los significantes - y reflexión teórica para construir una mirada crítica sobre las formas en que el cine representa, tensiona y transforma los imaginarios del encierro. Configurar un orden de discurso que se sostenga, a pesar de la complejidad del cautiverio, es posible mediante un método compositivo - o montaje - situado en un horizonte crítico, capaz de desarticular la naturalización de los encierros tanto geográficos como cognitivos. Esta metodología propone adoptar la frontera, el límite y el contorno como elementos sustanciales de la experiencia contemporánea, reconociendo en ellos zonas de colisión dentro del régimen de visibilidad. Así, el montaje no solo opera como técnica, sino como forma de pensamiento que permite interrumpir las lógicas de clausura y abrir nuevas posibilidades de lectura sobre el espacio, el cuerpo y la imagen.

Relación entre unas cosas y otras cosas. El territorio de encierro y la imagen del encierro

¿acaso no estamos obligados a encuadrar? En un programa de televisión dedicado a los detenidos con permiso penitenciario, es decir, a la cuestión de la necesidad de los permisos, una detenida explicaba su angustia, su desazón durante la media hora inicial de su primera salida. Ciertamente, en la cárcel su universo estaba limitado: un retazo de cielo, las copas de los árboles. Cuando salió, el aspecto ilimitado del mundo exterior la impresionó y la aturdió. Sus referencias visuales y sonoras zozobraron; demasiados coches, demasiadas líneas, comentó la presa. (Villain, 1997, p. 12)

Las reglas de interrelación entre figuras humanas y lugar no se rigen únicamente por la presencia física del cuerpo en un espacio delimitado, ni por su interacción con la institucionalidad normativa. Se trata también de un campo de tensiones simbólicas que configuran el carácter del espacio como campo de posibilidad o de imposibilidad para esos cuerpos. Tanto la imagen fija de la fotografía del archivo penal como la cinematografía dan cuenta de aquello han sido pensadas críticamente, forjando un corpus teórico aun contingente y de ninguna manera acabado. En sus prácticas Jean Genet se anticipa a estas conclusiones a través de trazos y restos, que son elementos fundamentales en su obra.

La unidad básica de la normatividad visual comienza con el registro prontuario, mecánica de expropiación de la imagen en una operación de autoridad, se configura un *archivo realista instrumental*, concepto desarrollado por Allan Sekula (2003) para

describir el uso histórico de la fotografía en la persecución del cuerpo criminal. Este archivo combina funciones de cámara y gabinete de archivo, formas representacionales taxonómicas y la codificación de los habitantes de prisiones y asilos.

Este corpus fotográfico no es homogéneo. Nicole Fleetwood, retoma la investigación de Bruce Jackson, quien distingue entre la fotografía policial de la penal.

“Los rostros evidencian la condición transitoria de una persona recién detenida”; su futuro es incierto porque aún no han sido condenados ni sentenciados. En cambio, “toda posibilidad está descartada en las fotografías de identificación de presos, y los rostros en ellas son casi uniformemente tranquilos. Las personas que posan para esas fotografías ya han estado en prisión, han pasado por el juicio y han sido retiradas sin ambigüedad de la vida ordinaria.”³ (Jackson, como se citó en Fleetwood, 2020, p. 94)

La producción de la imagen criminal, ampliamente incorporada a la experiencia visual contemporánea, se impone como forma de representación desde el poder y los medios de comunicación masivos. En *Cuerpo y Archivo* (2003), Sekula (2003) revela la relación inherente de la visualidad de la criminalidad con la materialidad del territorio de encierro, y afirma que “la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del otro, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales” (Sekula, 2003, p. 137). John Tagg (2005) lleva el argumento al extremo y atribuye un poder absoluto a la representación visual, insinuando que las cámaras serán sustitutas de las prisiones, frente a lo cual Allan Sekula (2003) identifica un riesgo, no se debe ignorar “la multiplicidad de los mecanismos materiales implicados (algunos de los cuales eran literalmente cemento) [...] arquitectura de prisiones y la situación espacial de las mismas en un entorno más amplio continúa siendo un tema de crucial importancia” (Sekula, 2003, pp. 187-188, n. 14). A la luz de esta advertencia se entiende la configuración del cuerpo cautivo desde dispositivos visuales y normativos vinculados con el espacio de encierro.

Tanto la crítica de Sekula (2003) al archivo instrumental, que delimita “el terreno del otro” y codifica la desviación como patología social, como la lucidez que reconoce el rasgo que caracteriza la fotografía penitenciaria en Jackson que luego incorpora Fleetwood (2020) diferencia de los rostros homogéneos y resignados, ya se encuentra en Genet - cuando se la observa desde la perspectiva de su obra y su posicionamiento político - que se reapropia de esa codificación para resignificarla. Su imagen no busca ocultar la marca del encierro, sino exhibirla como parte constitutiva, frente a la lógica clasificatoria que organiza el archivo fotográfico de la criminalidad, Genet propone un contraimagen: una que no legitima el castigo, sino que lo convierte en símbolo de autonomía, erotismo y potencia política. La fotografía de registro para Jean Genet no opera en el vacío; está situada en un contexto material de vigilancia y confinamiento, “ha clavado en la pared a los asesinos de los muros de mi celda y esas extraordinarias fotografías de guapos chavales [...] que llevan todos los signos del poder de las tinieblas” (Genet, 2016, p. 27). Al reconocer la naturaleza de este dispositivo aparece una dimensión transgresora y ofrece una entrada crítica al archivo visual de la criminalidad, encarna una paradoja: es al mismo tiempo producto del archivo penal y agente de su dislocación simbólica.

³ Traducción de la autora. Texto original: “*Faces evince the transient condition of a person just taken into custody*”; *their future is uncertain because they have not been convicted and sentenced. In contrast, “All possibility is foreclosed in prisoner identification photographs, and the faces in them are almost uniformly tranquil. The individuals sitting for those photographs have already been in jail, through trial, and unambiguously removed from ordinary life”.* (Jackson, como se citó en Fleetwood, 2020, p. 94).

Entre el territorio de encierro y la imagen cinematográfica del encierro se configura el epítome de la función mimética. Esta dimensión ontológica se articula en el par categorial cuerpo-territorio, revelándose de forma análoga al perímetro que delimita la superficie de la pantalla, estructura de clausura y línea de fuego, ciñe el territorio carcelario. El encuadre cinematográfico - entendido no solo como límite físico de la imagen -, sino también como instancia simbólica que delimita, contiene y condiciona la percepción del espacio diegético. No se trata de una técnica neutra, sino de un dispositivo de significación que organiza lo visible e impone una forma de mirar.

Existe un interés paradójico por la imagen del encarcelado: mientras su cuerpo es excluido del espacio social, su figura se vuelve objeto de exposición, vigilancia y consumo visual. Esta paradoja revela una tensión donde el cautivo es simultáneamente borrado de la vida pública y fijado en dispositivos de representación que lo codifican, clasifican y estetizan. En este contexto, Fleetwood (2020) advierte que, en el ámbito carcelario, el documental social enfrenta problemáticas específicas: la asimetría en el acceso, la movilidad del autor frente a la inmovilidad del prisionero, y la exigencia de autorización institucional para su representación. Incluso en el cine que se autoproclama crítico o de denuncia de las violencias, pueden aparecer modalidades de fetichización de la experiencia del encierro, como si se tratara de un mundo más allá de la racionalidad liberal. En su célebre proclamación en el marco de la *première* de *Agarrando pueblo*, Ospina y Mayolo (1977) denominan *porno miseria* a las prácticas de comercialización, hiperrepresentación, estetización y normalización de la violencia, que refuerzan la mirada de la otredad y la bestialización desde una posición paternalista y domesticadora.

La mirada cinematográfica sobre el espacio cerrado suele operar como una forma adicional de encierro para quienes lo habitan. La imagen proyectada sobre el prisionero inscribe una constricción de su historicidad, entendida como la posibilidad de participar en un devenir temporal significativa, la institución carcelaria, anula la multiplicidad discursiva y heterogeneidad enunciativa, se constituye como un agujero de memoria (Artières, Lascoumes, & Salle, 2004), donde las narrativas individuales y colectivas se ven suspendidas, descompuestas o fragmentadas. La colaboración entre la imagen cinematográfica del encierro y el territorio mismo contribuye a consolidar el dispositivo de cautiverio. La imagen espectacular da lugar al estereotipo, la actual performatividad de la criminalidad, que fetichiza el cuerpo cautivo, ya sea como animal enjaulado o como un otro eufórico y excitante (Fuggle, 2016). Estos procesos de representación/identificación reproducen imágenes banales que trazan cualidades aceptables para la constitución moral del sentido común que, con demasiada docilidad, adopta sistemas de persecución y estigma. W. J. T. Mitchell (2017) sitúa la estereotipia como producción de imágenes ambivalentes, suspendidas entre la ficción y la realidad tangible, que moldea la visión del mundo en dos sentidos: aturden en la inmovilidad al individuo representado y restringen al espectador que las utiliza para clasificar. Para Homi K. Bhabha la identificación del representado con su representación es un proceso de sustracción que denomina *pulsión escópica* “la problemática de ver/ser visto [...]. La pulsión que representa el placer de “ver”, que tiene a la mirada como su objeto de deseo.” (Bhabha, 2002, p. 101). En este marco, Judith Butler (2006) advierte que el derecho de representación está implicado en los procesos de deshumanización, lo que obliga a interrogar críticamente las formas en que los cuerpos son capturados, mostrados y significados en el espacio cinematográfico.

El cine proyecta la imagen de un cuerpo expuesto y castigado. Pablo Corro (2022) identifica un canon de representación cinematográfica que opera como una retórica garantizada por la “irremediable disponibilidad audiovisual de las personas en el examen audiovisual del espacio normativo, expresión de ese ontológico sentido reflejo entre la

normatividad visual de la ley y la del cine” (Corro, 2022, p. 19). Las imágenes cinematográficas, vistas como fragmentos de mundo, no operan únicamente como representaciones de acontecimientos, sino como dispositivos que participan activamente en la producción de sentido y en la configuración de relaciones de poder. Tal como señala Hito Steyerl (2014), el cine no se limita a reproducir la realidad, sino que actúa en connivencia con el dispositivo de poder, funcionando como tecnología política que excede los márgenes de la representación.

Estas ideas encuentran una resonancia particular en el cine de Jean Genet, cuya obra subvierte las convenciones del dispositivo cinematográfico para construir una estética del deseo, el encierro y la resistencia. Genet no reproduce los códigos del cine industrial. Las condiciones de producción como materialidad significativa del *film* en su dimensión ideológica permiten la constitución del filme como texto (Comolli, 2010), realidad física que parte desde la experiencia misma del encierro y el ajuste a una racionalidad específica: en este caso, la *contra-racionalidad* y la *localización*. El cineasta define el muro y el territorio del encierro como un personaje dentro de la película. Ante la necesidad de filmar un muro y una celda, lo hace en espacios que, aunque no forman parte del territorio carcelario, funcionan como su extensión y se sitúan justo en su límite. Finalmente, Genet filma la frontera: es en la línea donde se traza la imagen del deslinde.

Papatakis ofreció el espacio vacío sobre *La Rose Rouge* para construir los decorados interiores de la prisión. Las secuencias en el bosque de *Un Chant d'amour* se filmaron en el bosque de Milly, al sur de París, que fue el hogar de Cocteau, quien aparentemente asistió al rodaje. El muro de piedra que aparece al principio y al final de la película pertenecía a la antigua prisión de Genet, *La Sante*, donde escribió la novela predominantemente biográfica *Miracle de la rose*, y se filmó sin el permiso de las autoridades.”⁴ (Giles, 1991, p. 18)

El carácter clandestino de la película - que habría sido considerada pornográfica (White E., 1993) - define la contrahegemonía de su práctica. No sólo el contenido y la forma merecen atención para concluir dicha posición, sino también la interacción con el espacio y su carácter de localización. El hacer de Genet se convierte en uno de los haces de fuerza que interactúan, esta vez en oposición a la fuerza normativa. Por el contrario, su cine se sitúa en los márgenes, en una zona de indeterminación donde el cuerpo filmado se convierte en centro de difusión simbólica, tal como lo plantea Comolli: “La figura humana está en el medio. El cuerpo no es sólo una forma sino un centro, una irradiación. El cuerpo filmado nunca está solo, aun aislado en la pantalla. Entra en conjunción con todos los otros cuerpos” (Comolli, 2010, p. 111).

Relación entre el individuo y la cosa, el cuerpo y el territorio

La sujeción de los cuerpos a la superficie delimitada del espacio de reclusión, la elaboración de un régimen tecnológico-carcelario, y el paisaje de muerte y disolución de mujeres y hombres conllevan una permanente inestabilidad entre morir o sucumbir, así

⁴ Traducción de la autora. Texto original: “Papatakis also gave the empty space above *La Rose Rouge* in which to build the film’s prison sets. The woodland sequences in *Un Chant d’amour* were filmed in the forest of Milly, south of Paris, which was the home of Cocteau, who apparently came to watch the filming. The exterior stone wall seen at the very beginning and end of the film belonged to Genet’s former prison, *La Sante*, where he wrote the predominantly biographical novel, *Miracle de la rose*, and was filmed without the necessary permission of the authorities”. (Giles, 1991, p. 18).

como el desposeimiento del poder material de los cuerpos (Marín, 1996). El Estado racionaliza los espacios, generando divisiones físicas, vigilancia, disciplina y ritualidad. Se trata también de los espacios y lugares que producen y perpetúan las diferenciaciones entre gobernantes y ciudadanía gobernable, entre actores y observadores (Appadurai, 2001). El espacio de encierro, en tanto dispositivo de control y territorialización del cuerpo, constituye una de las expresiones más contundentes de la racionalidad moderna en su afán por ordenar, clasificar y disciplinar la vida. Las cárceles, los centros de detención y otras formas de confinamiento no solo operan como estructuras físicas, sino como territorios simbólicos donde se inscriben relaciones de poder, exclusión y resistencia. En este contexto, el análisis del encierro exige una mirada que desborde la arquitectura institucional y se adentre en las formas en que el espacio es producido, vivido y disputado.

Pensar el territorio de encierro en relación con la multitud de cuerpos cautivos, sin articularlo con discursos hegemónicos, implica situarlo en conflicto y antagonismo irreconciliable, como elementos constitutivos mutuamente excluyentes. Configurar un orden discursivo que se establezca a pesar de la complejidad del cautiverio es posible mediante un método compositivo - o montaje - en el horizonte crítico, que desestructure la naturalización de los encierros geográficos y cognitivos. Este método considera la frontera, el límite y el contorno como elementos sustanciales de la experiencia contemporánea y de las colisiones en el régimen de visibilidad.

Una configuración de la especificidad de los espacios de encierro todos, que, al igual que la cartografía (*fabrica mundi*), traza líneas, límites y bordes en territorios físicos, en territorios del conocimiento y del lenguaje. En este sentido, el método de frontera ampliado aporta una herramienta para comprender los límites dentro de la semántica de lo común, y no desde edificaciones políticas que se nombran como Estados nacionales (Mezzadra & Neilson, 2017). El borramiento de la experiencia, la historicidad y la total exclusión son puestas en cuestión por la geografía crítica, como señala Lauren Isach (2023):

[...] de todas formas, la vida autárquica y aislada totalmente del resto de la sociedad es ilusoria. Es cierto que se construyen fronteras materiales (altos muros, rejas, dispositivos tecnológicos de seguridad, entre otros) y simbólicas (construcción de otredad del criminal como individuo peligroso no adaptado a la sociedad; difusión de imágenes negativas asociadas a las cárceles como lugares oscuros, violentos y ocultos) que separan a las cárceles de otros entornos donde transcurre la vida diaria.” (Isach, 2023, p. 109)

Asimismo, al utilizar el concepto de frontera, se pone en acción una noción que horada dicha frontera: la *localización*, entendida como conjunción de fuerzas ejercidas sobre un *lugar*. Su carácter funcional, racional y tecnificado permite pensar más allá de la configuración geopolítica de los Estados nacionales. Milton Santos concibe la *localidad* como el lugar de síntesis entre lo local, lo nacional y lo global. Para Santos, es el punto donde el mundo se vuelve visible, un espacio de tensiones entre racionalidades del poder y las de los dueños de nada. Desde el punto de vista metodológico, el autor advierte: “No debe confundirse *localización* y *lugar*. El lugar puede ser el mismo, las localizaciones cambian. El lugar es un objeto o conjunto de objetos. La localización es un haz de fuerzas sociales ejerciéndose en un lugar.” (Santos, 1986, p. 65).

Santos rechaza la idea de un lugar aislado o meramente geográfico, y subraya su carácter relacional. Este concepto reviste especial interés para configurar estas exploraciones, ya que “en sentido estricto [...], no se refiere a acciones en el interior de la

experiencia común de la vida cotidiana en el mundo social, sino que es la expresión de un tipo *particular* de construcciones de ciertas modelizaciones específicas” (Santos, 2000, p. 226). El espacio geográfico funciona como campo de acción racional, cuyo ejercicio depende de las condiciones técnicas dadas por la materialidad. En el contexto de encierro, la acción relacional podría verse impedida, ya que, por su carácter de *acción instrumental*, que requiere el soporte de la técnica. No obstante, Santos define una acción racional posible frente a la racionalidad hegemónica:

Esas contra-racionalidades se localizan, desde un punto de vista social, entre los pobres, los migrantes, los excluidos, las minorías; desde un punto de vista económico, entre las actividades marginales, tradicional o recientemente marginalizadas; y desde un punto de vista geográfico, en las áreas menos modernas y más «opacas», convertidas en irracionales para los usos hegemónicos. Todas esas situaciones se definen por su incapacidad de subordinación completa a las racionalidades dominantes, ya que no disponen de los medios para tener acceso a la modernidad material contemporánea. Esa experiencia de la escasez es la base de una adaptación creadora a la realidad existente. (Santos, 2000, p. 262)

Estas *contra-racionalidades*, en tanto formas de resistencia y creación desde la extremidad encuentran su campo de expresión en el lugar entendido como nodo de relaciones múltiples. En este punto, se vuelve productiva la articulación con el pensamiento de Doreen Massey, quien propone una concepción del lugar como configuración abierta, procesual y relacional, atravesada por flujos globales y locales. El lugar no es una clausura ni una pertenencia fija, sino un espacio de interacción dinámica entre escalas, actores y temporalidades. En este sentido, el lugar se convierte en escenario de disputa entre racionalidades: las dominantes, que buscan imponer orden y funcionalidad, y la contra-racionales, que resisten, reconfiguran y producen sentido desde la escasez y la exclusión.

La apertura del lugar a lo global no implica su homogeneización, sino su complejización. En esa red de relaciones, las voces subalternas - los excluidos, los migrantes, los encarcelados - encuentran modos de inscribirse, de narrarse y de disputar el significado del espacio. Así, el sentido global del lugar no se define por su subordinación a lógicas hegemónicas, sino por su capacidad de albergar y articular prácticas *contra-racionales* que configuran formas antagónicas de existencia.

En esta lógica *contra-racional* pueden inscribirse múltiples prácticas. A contrapelo del absoluto mutismo en que se ubica la experiencia, existe una expresión estética y artística: rayados en muros - ya sean eróticos, conteo de días, ventanas ciegas o apuntes telegráficos que reflexionan sobre el sentido de la vida -, que van desde la candidez hasta la hostilidad y el resentimiento. En la literatura, se encuentran novelas, tratados políticos y filosóficos. En este marco, la subsistencia de un relato en primera persona - no en sentido gramatical, sino como experiencia vivida - adopta formas variables y variadas: *tropos*, tópicos, opacidades y luces devenidas del vivir en cautiverio. Este relato escapa del argumento de denuncia descriptiva y se sitúa más allá de la historia negada que se ha promulgado. Configura una línea directa con una verdad, comprendida dentro de otra verdad más amplia: una verdad que emerge del procedimiento de crear. Individuos que, sin superar el carácter problemático de su realidad, habitándolo, establecen una relación entre el autor, el territorio y la materialidad del encierro.

Por otra parte, Doreen Massey (Albet & Benach, 2012) pone el acento en la multiplicidad interna del lugar y en su carácter abierto y procesual. Privilegia su dimensión como nodo de interacciones globales, desarrolla importantes aportes a la

geografía de las relaciones culturales políticas y económicas, desarticula las nociones de *lugar* como nueva clausura y sistema de exclusión, e inclusive le dispensa de la idea de *lugar* (y territorialidad) atada a la de *comunidad*, en cambio, despliega una interpretación de *sentido de lugar* integrando lo global y lo local en una escala de relaciones cuyo contenido no se encuentran en segundo plano y que sobrepasa al sitio mismo.

No puede haber procesos espaciales sin contenido social, ni puede haber causas, leyes, interacciones o relaciones, exclusivamente espaciales. Se decía que, en realidad, lo que se estaba planteando versaba sobre la forma espacial que adoptaban las causas, las leyes, las interacciones y las relaciones sociales. «Lo espacial», se dijo entonces y bastante correctamente, «no existe como una esfera separada. El espacio es una construcción social» (Albet & Benach, 2012, p. 99)

La productividad de estos conceptos radica en descentrar las fronteras nacionales, el principio de soberanía y las estructuras normativas, para poner en su lugar, una perspectiva de territorio que no apela a la indexación en sistema alguno de aprobación, categorización ni mapeo como tal. Se trata de un territorio superpuesto, producido a partir de la relación de sujeción, que permite el análisis crítico de las manifestaciones estéticas pensadas desde esta misma área problemática.

Joy James conceptualiza el estado carcelario como un “paisaje penal que atraviesa la nación”⁵ (James, 2007, p. 4), subrayando su carácter omnipresente en la vida social contemporánea. No obstante, advierte sobre los riesgos de esta generalización: afirmar que la prisión está en todas partes no debe servir como justificación para que quienes no han sido encarcelados despojen a las personas privadas de libertad de la capacidad de articular sus propias experiencias. Esto incluye los significados y relatos que construyen en torno a su confinamiento, sus formas de resistencia frente a la represión, y las narrativas que dan sentido a sus vidas.

La articulación entre lo local y lo global en la noción de *lugar* ya se encuentra presente en *El archipiélago Gulag, 1918–1956* de Aleksandr Solzhenitsyn (2002). En esta obra, el autor presenta una aguda sistematización de su propia experiencia, y la de otros cientos que dieron su testimonio, en el sistema de campos de prisioneros soviéticos como una red dispersa territorialmente, pero unificada simbólicamente bajo la figura del “archipiélago”. Aunque geográficamente fragmentado, este entramado carcelario se configura como un espacio psicológico y político coherente, un “país invisible” habitado por quienes cuya existencia está marcada por el confinamiento sistemático. El mismo autor ofrece una definición:

[...] dentro de otro país, impregnando sus ciudades, flotando sobre sus calles. A pesar de ello, quienes no formaban parte de él no podían advertir su presencia. Y si bien eran bastantes los que tenían de él aunque fuera una vaga referencia, sólo lo conocían bien quienes lo habían visitado. (Solzhenitsyn, 2002, p. 6)

La reflexión sobre los espacios de encierro, abordada desde una perspectiva crítica que articula la frontera, la localización y las racionalidades en conflicto, permite desnaturalizar las formas en que el poder configura y delimita el territorio carcelario. Al integrar los aportes de Milton Santos y Doreen Massey, se revela que el lugar no es una entidad cerrada ni estática, sino un nodo de relaciones múltiples, atravesado por tensiones entre lo local y lo global, entre lo visible y lo oculto, entre lo normativo y lo beligerante.

⁵ Traducción de la autora. Texto original: “*The penal landscape that is passing for a homeland*”. (James, 2007, p. 4).

En este marco, la noción de *archipiélago carcelario* adquiere una potencia conceptual que excede su contexto histórico. El archipiélago no solo representa una red dispersa de espacios de confinamiento, sino también una configuración simbólica y política. Esta imagen permite pensar el encierro como un sistema territorial fragmentado pero coherente, donde cada “isla” carcelaria se conecta con otras a través de lógicas de control, exclusión y disciplinamiento, pero también de resistencia y producción de sentido.

Las *contra-racionalidades*, lejos de ser meras reacciones, constituyen formas creativas de disputa y resistencia que reconfiguran el sentido del lugar, lo abren a lo global sin perder su especificidad, y lo convierten en escenario de producción simbólica, estética y política. En este sentido, el espacio carcelario deja de ser únicamente un dispositivo de control para devenir también en territorio de expresión, donde los cuerpos cautivos articulan relatos, prácticas y formas de vida.

Relación entre espacio e imagen. El encierro abierto en la imagen de Jean Genet

*Una cosa es sagrada para mí—elijo la palabra sagrada con cuidado—y es el tiempo. El espacio no cuenta. Un espacio puede extenderse o encogerse enormemente, pero eso no importa mucho. Sin embargo, en cuanto al tiempo, tuve la impresión, aún la tengo, de que se me dio una cierta cantidad de tiempo para vivir cuando nací.*⁶ (Genet, 2004, p. 189)

La prolífica obra escénica, poética y literaria de Genet consta de enorme potencia estética, histórica y política, compone textos densos, de gran visualidad, Derrida vincula “con una mimética que no se refiere a un sonido real, a un contenido pleno sino, por el contrario, como la trasposición lo pone de manifiesto, a unas estructuras rítmicas relacionales sin ningún contenido invariante, sin ningún elemento último” (2015, p. 178). En relación a la narrativa, *Un chant d’amour* fluye sobre un tiempo lineal, que parte con el guardia que llega al corredor con acceso a las celdas y finaliza con su salida, que se ve interrumpida por las fantasías del prisionero mayor y las del guardia. Además de la riqueza que ofrece el montaje oculto de los planos, la fuerza expresiva y dramática de la interpretación actoral, y la importante carga simbólica e imaginativa; en que se despliega aquel lenguaje opaco y complejo que le es propio.

La exigua producción cinematográfica adquiere protagonismo para nuestro propósito en los trazos que se puede reconocer *restos*, como aquello que elude el aprisionamiento definitivo en el lenguaje y los conceptos (Agamben G. , 2010; Derrida J. , 1998), pero que persisten en la relación con el espacio. Una enunciación que se produce adherida a la relación problemática con la línea de fuego-muro-límite, donde se construye la imagen cinematográfica: la mirada de este individuo a fuerza de relacionarse jerárquicamente con muros y límites, que a veces incluyen otros cuerpos - legales, morales - y repertorios de visibilidad. Genet, despliega una mirada que más allá de ser una perspectiva o un punto de vista, es material filmico por sí mismo, inscribe experiencia vital, idiosincrática y política en la forma, configurando/se *lugar global*, desde el régimen sensible del cautiverio. El espacio cinematográfico/carcelario como eco de los espacios carcelarios mismos.

El acceso a la inmensidad de la distancia está guillotinado por el muro perimetral, impide el modelo de la producción visual perspectivo, para Déotte, esta perspectiva

⁶ Traducción de la autora. Texto original: “One thing is sacred for me – and I knowingly use the word sacred– time is sacred. Space doesn’t matter. A space can be reduced or enlarged enormously, it has little importance. But time – I have had the impression, and still do, that a certain amount of time was given to me at birth”. (Genet, 2004, p. 189).

permite la constitución del sujeto moderno - y de la modernidad occidental toda - (Dèotte, 2013) el predominio de la representación proyectiva y la temporalidad del instante. Si seguimos las ideas de Déotte se da a pensar que el individuo cautivo persiste lo no moderno, a la inmaterialidad moderna se opone la inscripción en el cuerpo humano.

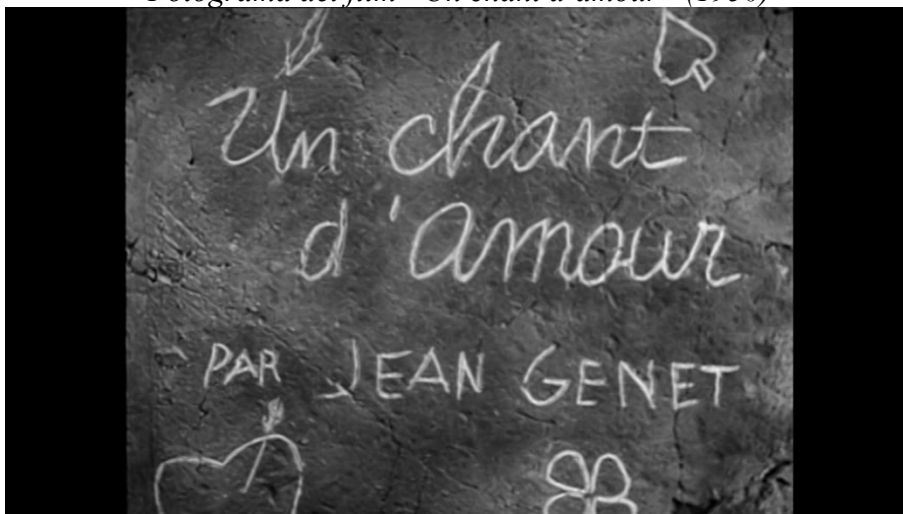
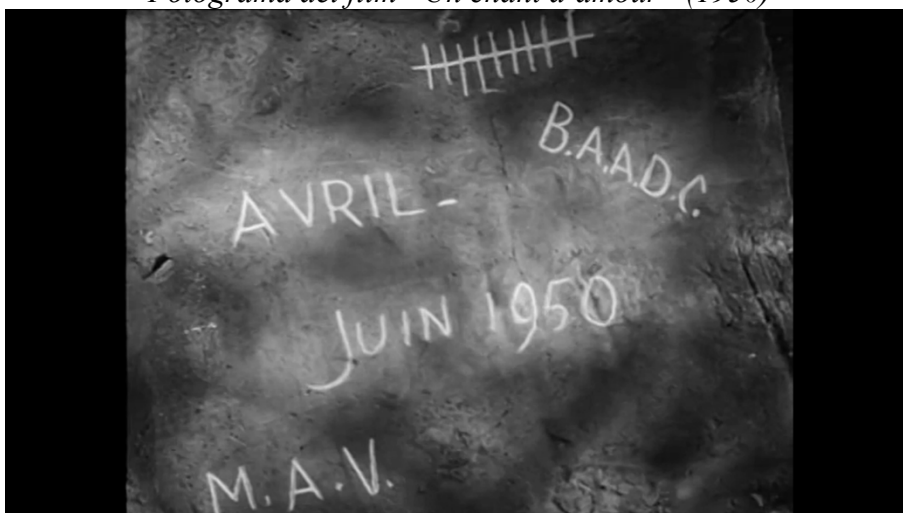
De allí deviene una condición de salvaje, transformación/reformación, en un ser natural que habita un segundo orden del mundo de la proyección. Su inscripción es incierta, y su aprehensión del mundo parcializado no se encuentra dentro de la sensibilidad definida por la racionalidad hegemónica. Advierte el propio Genet su adhesión a un espacio maleable, ejerce una contra-racionalidad a lo que Didier Eribon (2004) designa *comunidad confesada*, una forma radicalmente distinta a la de sociabilidad. Genet la resume en la aguda y definitiva sentencia: “ningún hombre era mi hermano: cada hombre era yo mismo” (1988, pág. 22). Genet apunta a una perspectiva restringida que puede ser visión de mundo y de época, implicando también un desplazamiento del espacio hacia el *sentido global de lugar*, tal como lo define Doreen Massey. “El narrador de *Miracle* vuelve constantemente sobre esa escisión y habla incluso de una oposición entre el mundo de los jóvenes detenidos y el «mundo de los vivos»”. (Eribon, 2004, p. 7).

En *Un chant d'amour* (1950), primer y último cuadro son los únicos elementos textuales de la película, las únicas palabras - secuencia de títulos y créditos - están trazadas por erosión en la superficie del muro (fig. 1 y 2), el texto es son adornado con dibujos simples y figuras canónicas de la cuenta de los días. Hay también en las paredes de la celda otros rayados inespecíficos entre los que surge el falo erecto delineado con claridad (fig. 4).

El entorno cuasi-privado de las celdas es transitorio, en ocasiones estacional. Así, todo rayado invoca a la pluralidad de habitantes que pudiera tener una celda, corresponde a la comunidad iconográfica de los lugares de encierro (Figuerola, 2019), experiencia común que permanece en sombría frente a la sociedad moderna. El trazo no es una escritura referencial, es un grafismo performativo, una práctica de lugar “focalización enunciativa, [...] indicaciones en la organización de la memoria” (Certeau, 1990, p. 142), una retención sobre el espacio que repara el tiempo propio y la memoria. Comunicación textual y simbólica, caracterizada por su carácter indirecto y diferido entre los individuos (fig. 1 y 2).

Acabo de leer los garabatos amorosos en la pared de la celda de castigo. [...] me gustaría proclamar mi amor por Bulkaen en todas las paredes, y si los leo, o si alguien los lee en voz alta, escucho a la pared diciéndome de mi amor por él. Las piedras me hablan. Y fue en medio de corazones y flores que la inscripción “M.A.V.” de repente me devolvió a mi celda en Petite Roquette, donde, a la edad de quince años, vi esas misteriosas iniciales. Desde hace tiempo—desde que aprendí su significado exacto - había dejado de sentirme afectado por el siniestro *glamour* de las letras talladas: “M.A.V.”, “B.A.A.D.M.”, “V.L.F.” Cuando las leo, simplemente leo “*Mort aux vaches*” (muerte a los policías), “*Bonjour aux amis du malheur*” (saludos a los amigos en apuros).⁷ (Genet, 1946, p. 69)

⁷ Traducción de la autora. Texto original: « Je viens de lire les graffiti amoureux, [...] je voudrais écrire mon amour pour Bulkaen sur tous les murs et, si je lis ou si on les lit à haute voix, j'entends le mur me dire mon amour pour lui. Les pierres me parlent. Et c'est au milieu des coeurs et des pensées que l'inscription «M. A. V» m'a remis tout à coup dans ma cellule de la Petite-Roquette, où je vis ces initiales mystérieuses à quinze ans. Il y avait longtemps, dès que je fus au courant de leur sens exact, que je n'étais plus touché par le prestige ténébreux des lettres gravées; «M. A. V.», «B. A. A. D. M.», «V. L. F.». En les lisant, je ne lis plus que «Mort aux vaches », « Bonjour aux amis du malheur » ». (Genet, 1946, p. 69).

Figura 1*Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 0:06***Figura 2***Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 21:13*

Junto a la inscripción del muro Genet revela la inscripción sobre la piel - el tatuaje - las de marcas atávicas del cuerpo primitivo. La piel es la frontera última que nos separa de la exterioridad, luego de aduanas, bardas, rejas y cercos; la última división entre lo que consideramos adentro y lo que consideramos afuera suele ser la piel. El trazo indeleble y doloroso configura cuerpo que detenta y forja su propia representación (Sekula, 2003). El prisionero toca su tatuaje con devoción (fig. 3), asume una distancia como la que se tiene con un objeto ajeno, el *gesto* de orgullo cuando observa su hombro es vehículo expresivo que moviliza el drama y bosqueja el temple vanidoso y desafectado del prisionero, es una gestualidad que se repite en la narrativa de Genet “Todo el azul haciendo muecas sobre una piel blanca reviste de un prestigio oscuro pero poderoso [...] como una columna indiferente y pura se torna sagrada bajo las hendiduras de los jeroglíficos. Como un poste tótem.” (2016, p. 140). La operación funciona en dos movimientos solidarios entre sí, “El graffiti en la pared de la celda es, como la piel tatuada, una sublimación de la energía sexual y la erotización de un límite.” (Giles, 1991, p. 60).

Figura 3*Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 1:56***Figura 4***Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)**Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 5:48*

En las secuencias en que el precario equilibrio entre los elementos de la película, Genet emplea una fragmentación visual que descompone el espacio, el cuerpo masculino y convenciones axiomáticas. A través de primeros planos, encuadres cerrados y cortes abruptos, el cuerpo se convierte en objeto de contemplación, intensifica la sensación de claustrofobia y, al mismo tiempo, erotiza el espacio, fusionando cuerpo y arquitectura de encierro y violencia, en una misma textura visual. El prisionero mayor apoya su rostro a la pared en un gesto extasiado, performance del cuerpo no orientado por una voluntad (fig. 5). Así mismo, la violencia del guardia que somete al prisionero mayor, quien debe satisfacerle a través por medio de una felación, esta acción funciona como disparador de dos configuraciones del ensueño. Por una parte, la fantasía idílica del prisionero, contrapunto en el que predomina la aventura y el juego romántico y cuyo escenario es el entorno natural y libre. En segundo término, la del guardia, secuencia de cuerpos erotizados que pasan de una acción sexual a otra y cuya imagen se recorta sobre un reservado fondo negro. Como corolario del abuso, el centinela vuelve a la celda para

penetrar la boca del prisionero con su arma de servicio (fig. 6), mientras que el prisionero le mira a los ojos con expresión de entrega y placer, que no se condice con la frustración que había demostrado, rompe estructuralmente la unidad armónica y funcional en que el tema y la trama avanzan en el mismo sentido, a través de la *negación causal* y posterior inversión *cualitativa* de las circunstancias (Revueltas, 1965).

Figura 5

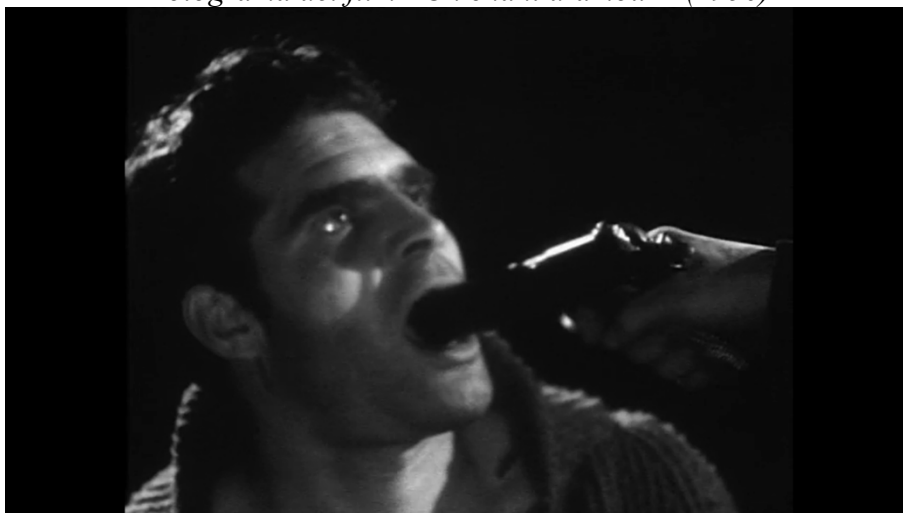
Fotograma del film “Un chant d’amour” (1950)



Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 11:22

Figura 6

Fotograma del film “Un chant d’amou”r (1950)



Nota: Un chant d’amour (1950) - minuto 24:50

Conclusiones

En el cine, las secuencias de abuso de poder y la disponibilidad del cuerpo encarcelado son parte de la retórica más usual, tampoco las escrituras en muro carcelario son mayor novedad y los tatuajes carcelarios han sido entendidos desde fines del siglo XIX como parte de la estética criminal.

Lo realmente novedoso en el film, y lo que ofrece este artículo en tanto parte de una investigación más amplia acerca de la posibilidad de la experiencia de encierro volcada en el cine, es que observamos a *Un chant d'amour* como hecho cinematográfico - no representativo, no institucional, no proyectivo, no moderno - que despliega una práctica espacial de *lugar local*.

Está claro que no es posible describir llanamente un fenómeno al que le es esencial ser oscurecido, bagatelizado o reprimido - y eso constituye su verdad. Jean Genet se da a la tarea de corregir ese oscurecimiento y exagerar por exceso el perfil, tanto como este se halle habitualmente simplificado por defecto. Sin autocomplacencias ni perdón de sí, sin aspirar a un lugar de aceptación normalizadora.

En otras palabras: si es tan difícil hablar sobre nuestro objeto no es sólo porque sea una *terra incognita*, sino también porque se mantiene sistemáticamente in incognito; porque los oídos, para los que se trata de hablar sobre él, ensordecen incluso en el momento en que tan sólo se alude al objeto. Y si hay alguna posibilidad de llegar al oído del otro, sólo es agudizando el discurso con tanta estridencia como sea posible. (Anders, 2011, p. 214)

La figura humana que se espeja en la arquitectura del encierro como una hipótesis visual, que desborda como *resto* de experiencia. La disolución de las fronteras entre el cuerpo y el espacio, entre el cuerpo y los cuerpos se sintetizan en la afirmación de William Haver: “la discriminación absoluta de la singularidad abyecta y la no menos absoluta no-discriminación de la multiplicidad son exactamente la misma cosa. Singularidad anónima, multiplicidad promiscua, esta es la lógica de un crucero desencantado”⁸ (Haver, 2004, párrafo 23). Se trata de una paradoja de inclusión/exclusión, una ligadura total entre texto/contexto, vida/obra, existencia/forma estética.

La particularidad de Genet se inscribe en una tradición de excepciones en que la obra está en relación de dependencia del régimen de existencia de cautiverio, al tiempo que lo transgrede. La creación es fragmento de la realidad que se desborda como un nuevo fragmento, una forma no representativa sino de la confrontación contra/en el territorio del conflicto. Ya no como fuerza que interviene en el lugar, sino como imagen cinematográfica no referencial, entendida como el lugar mismo, tan familiar como distante del sitio de cerramiento.

En lugar de interrogarse sobre su “ser” se interroga sobre su lugar ¿Dónde estoy? [...] Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos - estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto - (Kristeva, 2004, p. 13)

Giorgio Agamben (2005) otorga al arte un valor ontológico y político fundamental, para posibilitar esta experiencia espacio-temporal del “estar en la historia”, plantea la necesidad de pensar el arte como una tarea o exigencia ética, orientada a la apertura de nuevas formas de temporalidad y existencia. Esa estridencia se hace posible a través del *gesto* como posibilidad de hacer. El *gesto*, “es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (Agamben, 2002, p. 46). Para el ser humano - despojado de una naturaleza esencial - el *gesto* se convierte en su único destino

⁸ Traducción de la autora. Texto original: “Absolute discrimination of abject singularity and the no less absolute non- discrimination of multiplicity are exactly the same thing. Anonymous singularity, promiscuous multiplicity, this is the logic of a disenchanted”. (Haver, 2004, párrafo 23).

posible. En consecuencia, el gesto no es simplemente una acción dentro de la película, sino que se constituye como un acontecimiento en sí mismo. *Gesto* es entonces el nombre de la protección contra la destrucción de la condición de posibilidad, y el cine es el espacio estético donde esa protección puede ser posible (Taccetta, 2012). La película es *gesto* intraducible por un modo de experiencia que no sea aquella que configura y es configurada en el universo de cautiverio.

A partir de este modo estridente en *Un chant d'amour*, la *contra-racionalidad* deja de ser una metáfora para convertirse en una inscripción en la historia: la apertura formal de una condición de posibilidad en el encierro que habita el lugar de conflicto, sino que se sitúa justo en él y en oposición al aparato teórico, simbólico y moral de la sociedad integrada. Los conceptos geográficos de *sentido global de lugar*, la *localización* y el *archipiélago carcelario*, se definen en la maniobra de presencia en el sitio dominado por el muro. Más aún, para la producción es furtiva y clandestina, su sola existencia disputa lo político e institucional del aparato normativo que al cristalizar cada unidad de reclusión como un mundo fuera del mundo-sociabilidad y aislado de cualquier otro mundo posible, niega el quehacer y la historicidad de los hombres y mujeres en cautiverio.

Referencias

- Agamben, G. (2002). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Ediciones Áltera.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pre-Textos.
- Albet, A. & Benach, N. (2012). *Doreen Massey: Un sentido global del lugar*. Icaria editorial, s. a.
- Anders, G. (2011). *Günther Anders - La obsolescencia del hombre vol I - Sobre la destrucción del alma en la época de la tercera revolución industrial*. Pre-Textos.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Fondo de cultura económica.
- Artières, P., Lascoumes, P. & Salle, G. (2004). Prison et résistances politiques. Le grondement de la bataille. *Cultures & Conflits*, 55.
<https://doi.org/10.4000/conflits.1555>
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano, Artes de hacer*. Gallimard.
- Comolli, J-L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971 - 1972*. Manantial.
- Corro, P. (2022). Elementos para una poética de la cárcel en el documental chileno contemporáneo. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*. Obtenido de <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.3227>
- Dèotte, J-L. (2013). *La Época de los aparatos*. Adriana Hidalgo editora.
- Derrida, J-L. (1998). *Espectros de Marx*. (J. M. Alarcón, & C. de Peretti, Trans.) Trotta.
- Derrida, J. (2015). *Glas*. Oficina de Arte y Ediciones.
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Anagrama.
- Figueroa, F. (2019). El grafiti carcelario: causas y procesos funcionales a la sombra de Lombroso. *Veguet. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia 19*, 151-180
<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/VEGUETA/article/view/5229>
- Fleetwood, N. (2020). *Marking time, Arts in the age of mass incarceration*. Harvard University Press.

- Fuggle, S. (2016). Absence of Images and Images of Absence: Framing the Carceral Space in *Sur les Toits*. *Sur les Toits: A Symposium on the Prison Protests in Early 1970s France*. https://antipodeonline.org/wp-content/uploads/2016/06/2_sophie-fuggle.pdf
- Genet, J. (Director). (1950). *Un chant d'amour* [Película].
- Genet, J. (1946). *Miracle de la Rose*. Gallimard.
- Genet, J. (1988). *Lo que queda de un Rembrandt desgarrado en cuatro pedazos iguales y tirado por el inodoro*. Hanuman Books.
- Genet, J. (2004). *The declared enemy: Texts and interviews*. Stanford University Press.
- Genet, J. (2016). *Santa María de las Flores*. Titivilius.
- Giles, J. (1991). *The cinema of Jean Genet Un Chan d'amour*. Artforum International Magazine.
- Haver, W. (2004). The Ontological Priority of Violence. *Polylog: Foro de Filosofía Intercultural*(5). <http://them.polylog.org/5/fhw-en.htm>
- Isach, L. (2023). Cárcel. En A. Benedetti (Ed.), *Palabras clave para el estudio de las fronteras* (págs. 107-119). CONICET.
- James, J. (2007). Preface: The American Archipelago. En J. James (Ed.), *Warfare in the American homeland: Policing and prison in a penal democracy* (pp. xi - xviii). Duke University Press.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Marín, J. C. (1996). Conversaciones sobre el poder. Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- Mezzadra, S. & Neilson, B. (2017). *La frontera como método*. Traficantes de Sueños.
- Mitchell, J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.
- Ospina, L. & Mayolo, C. (1977). *¿Qué es la pornomiseria?, premiere de Agarrando Pueblo*. Action République.
- Revueltas, J. (1965). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. UNAM.
- Santos, M. (1986). Espacio y método. *Revista Geocrítica da Universida de Barcelona* 65. ISSN: 0210-0754. <https://www.ub.edu/geocrit/geo65.htm>
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Editorial Ariel.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta & G. Picazo Calvo (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, (pp. 133-200). Editorial Gustavo Gili.
- Solzhenitsyn, A. (2002). *El archipiélago Gulag, 1918-1956*. Tusquets Editores.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editores.
- Taccetta, N. (2012). *Subjetividad y temporalidad : configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/47>
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Paidós.
- White, E. (1993). *Genet: A biography*. Random House.

L'expérience vécue en Antarctique dans les films et séries du XXI^e siècle : réalisation de soi, dimension mystique, subjectivité féminine

Aurélien GRAS

Jeune docteur associé à l'Institut ACTE
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Aurelien.Gras@univ-paris1.fr

Gerusa de Alkmim RADICCHI¹

Center for Valorization and Technology Transfer (CVTT)
University Institute of Lisbon
gerusaradicchi@hotmail.com

Résumé : L'Antarctique au cinéma est un objet de recherche qui a, jusque-là, été peu étudié. Cet article adopte une approche phénoménologique qui vise à montrer que l'expérience vécue sur ce territoire, telle que présentée dans les films (de fiction, mais surtout documentaires) et séries du XXI^e siècle, est structurée par trois axes principaux. Le premier est la réalisation personnelle. Il peut s'agir de relever un défi propre à se dessaisir des verdicts blessant l'ego et à recouvrer une pleine confiance en soi, d'édifier une éthique réglant la conduite de sa vie, ou encore de trouver de quoi vivifier son art. Mais, second axe, l'expérience contemporaine du Continent blanc connaît également un versant mystique. A ce titre, l'expérience dans les productions audiovisuelles étudiées peut être davantage méditative, cosmique, sur un mode immanent, ou plutôt commandée par des affects religieux ; des formes de miracle peuvent également éclore. Enfin, le dernier point du présent article concerne l'expérience féminine. Le genre influence sensiblement le vécu en Antarctique. Certains films analysés peuvent travailler, sur le plan fictionnel, à l'émancipation d'une femme, tandis que d'autres documentent l'évolution, encourageante, de l'expérience féminine sur ce territoire. Des questions afférentes sont traitées, notamment la maternité et le harcèlement sexuel.

Mots-clés : Antarctique, cinéma contemporain, cinéma documentaire, phénoménologie, territoire

Abstract: Antarctica in cinema is a research topic that has, until now, been little studied. This article adopts a phenomenological approach that aims to show that the lived experience of this territory, as presented in films (fiction, but mainly documentaries) and series of the XXI century, is structured by three main axes. The first is personal fulfilment. It can involve taking up a challenge to free oneself from verdicts that hurt the ego and regain full self-confidence, to build an ethic governing the conduct of one's life, or even to find something to enliven one's art. But, second axis, the contemporary experience of the White Continent also has a mystical side. As such, the experience in the audiovisual productions studied can be more meditative, cosmic, in an immanent mode, or rather commanded by religious affects; forms of miracle can also emerge. Finally, the last point of this article concerns the female experience. Gender significantly influences

¹ The researcher received funding from the Marie Skłodowska-Curie Actions (MSCA) under the Horizon Europe programme (Grant Agreement No. 101153220).

experiences in Antarctica. Some of the films analyzed may fictionally address the emancipation of a woman, while others document the encouraging evolution of the female experience in this territory. Related issues are addressed, including motherhood and sexual harassment.

Keywords: *Antarctica, contemporary cinema, documentary cinema, phenomenology, territory*

Introduction

La représentation cinématographique de l'Antarctique a, jusque-là, été peu étudiée. Il faut d'abord se demander et quelles sont les motivations de la présence humaine en dans cette partie de la planète. On prendra dès lors une acception large de l'Antarctique, confirmée par les définitions de l'article VI du Traité sur l'Antarctique (1959), qui stipule qu'il s'applique à la région située au sud du 60° parallèle sud et comprenant toutes les îles et plaques de glace. Bien sûr, ce n'est qu'une abstraction. Pour les eaux, les animaux migrateurs et les personnes qui voyagent en Antarctique, cet écosystème fait partie d'un écosystème bien plus vaste et interconnecté.

La présence humaine dans la région, après l'entrée en vigueur du Traité Antarctique, dans la seconde moitié du XX^e siècle, se caractérise principalement par une forte orientation vers la recherche scientifique et la conservation de l'environnement. Les activités humaines y sont alors régulées pour préserver ce continent exceptionnel, avec une réduction des impacts directs des populations humaines grâce à un contrôle strict des infrastructures et des stations de recherche. En plus de la science, de nouvelles dimensions culturelles et sociales émergent, notamment à travers l'étude des relations entre les visiteurs et le milieu naturel, ainsi que par l'intégration progressive des sciences humaines et sociales dans la compréhension de l'Antarctique (Kelman, 2022, p. 284). Il faut aussi dire que c'est l'image récurrente de l'Antarctique comme « dernière grande frontière » ou un lieu hors de l'Anthropocène, reflétant des idéaux utopiques liés à la pureté naturelle et à la science, contrastant avec le fait que plusieurs zones présentent déjà des impacts humains et une histoire d'exploration et sont de plus en plus accessibles (Zarankin et al., 2022, p. 1).

Pour en venir à la question de la présence cinématographique de l'Antarctique, quelques travaux scientifiques existent, comme l'article d'Elizabeth Holland (review article) intitulé « Alien Continent : Representations of Antarctica in Film », qui est un bref panorama de la représentation du Continent blanc dans une dizaine de films, un chapitre d'ouvrage « The logic of oil and ice. Re-imagining documentary cinema in the Capitolocene era » (Lisa E. Bloom), un autre intitulé « Antarctica and Siegfried Kracauer's Extraterrestrial Film Theory » par Jennifer Fay ; d'autres travaux se concentrent davantage sur le classique *The Thing* (John Carpenter, 1982), notamment le livre *Aesthetica Antarctica. The Thing* de John Carpenter de Sophie Lécole Solnychkine (angle esthétique). Force est de constater que parmi ces travaux, une grande partie s'intéresse surtout à des questions écologiques. S'il appert que les préoccupations environnementales extrêmement urgentes de notre époque le justifient, il n'en est pas moins possible de s'attacher à d'autres aspects de la représentation et de la figuration de l'Antarctique au cinéma.

Nous souhaitons, en fait, apporter notre pierre à l'édifice des études cinématographiques (et audiovisuelles) sur l'Antarctique en adoptant une approche plus

phénoménologique. Selon Salerno, la phénoménologie propose une approche qui remet en question les divisions traditionnelles entre esprit et corps, sujet et objet, soulignant la relation dynamique entre ces éléments dans la construction de l'identité et de l'ego. De ce point de vue, l'ego n'est pas une entité fixe ou isolée, mais se forme et se transforme à travers l'expérience corporelle et l'interaction avec le monde et les autres, privilégiant une conception plus intégrée et relationnelle de l'être (Salerno, 2001, pp. 100-101). Il s'agit d'examiner comment est-ce que le « Continent blanc » dans les films et séries télévisées, de fiction ou documentaires, est vécu et perçu dans l'expérience humaine, hommes ou femmes². Or, c'est bien ce que la phénoménologie (du moins une partie de celle-ci) vise. Nous soulignons que c'est la façon dont l'espace et le lieu sont vécus qui nous intéresse, et jamais cet espace et ce lieu en soi : une phénoménologie de la perception. Pour ce faire, c'est avant tout l'expérience vécue des personnages, incluant donc le « personnage documentaire », qui nous requerra. Plus précisément, le personnage en tant qu'il est « une figure humaine dont l'existence à l'image est ostensiblement celle d'être être en train d'éprouver le monde comme tissu de phénomènes sensibles » (Thomas, 2022, p. 9). On adjoindra également l'expérience des animaux, en tant que personnage à part entière. Pour autant, on ne négligera pas également celle du ou de la cinéaste de documentaire lorsqu'il nous semblera de première importance.

Il faut maintenant préciser notre choix de corpus. On l'a dit, il comprend à la fois de la fiction et du documentaire – un film et deux séries de fiction³. Ces deux formes de cinéma sont en vérité moins opposées que le sens commun pourrait croire : « Tout film fait exister simultanément des temporalités (et des espaces) qui sont en réalité incompatibles [...] le cinéma de réalité doit être considéré comme une variante du récit cinématographique dominant, comme une autre forme de fiction » (Kilborne, 2022, p. 25). En outre, *de facto*, documentaires et fictions partagent la monstration de personnages/personnes, dont l'expérience de vie existe toujours à l'intérieur des paramètres de la diégèse – de l'univers du film. Autrement dit, si une différence ontologique existe entre personnage fictionnel et personnage documentaire, il est tout à fait possible, à nos yeux, d'étudier leur vécu dans le temps filmique, et en l'occurrence sur un territoire donné. La construction imaginaire et la réalité d'une personne filmée n'épousent pas les mêmes contours, mais leur traitement dans une même étude nous permettra d'établir de façon plus vaste et intéressante notre problématique de la perception de l'Antarctique.

Par ailleurs, notre corpus présente des films et des séries d'aires géographiques et culturelles assez hétérogènes. En effet, l'épluchage de productions artistiques audiovisuelles se déroulant sur le Continent blanc et la construction de notre problématique nous ont conduit à penser que l'intéressant n'était pas tant d'unifier le corpus en fonction d'une cinématographie nationale ou même continentale, mais bien de l'édifier à l'aune des constantes et des divergentes opératoires heuristiquement quant au vécu humain dans cet espace au cinéma – ou dans des séries. L'apport que nous souhaitons amener concerne donc, précisément, cette phénoménologie expérientielle plutôt que l'unité culturelle ou nationale des productions. Bien sûr, les distinctions nécessaires à cet égard seront effectuées le cas échéant.

Au total, une petite quinzaine d'œuvres sera traité, de façon plus ou moins approfondie en fonction des axes abordés. La plupart sont occidentales, toutefois il y a aussi une série

² Ce travail a néanmoins été fait concernant l'art photographique (Yusoff, 2007).

³ Le film *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), et les séries *Antarctica : la série* et *The Head*.

japonaise (*Antarctica : la série*) et une espagnole (*The Head*)⁴. En revanche, sur le plan temporel, notre corpus est assez unifié, et cela sciemment. Nous aborderons uniquement des œuvres datant du XXI^e siècle, d'une part parce qu'on a observé qu'il en existe autrement plus qu'avant cette période, et d'autre part en ce que cette focalisation fait sens, du fait d'enjeux dans l'ensemble plus saillants à notre époque. Notre corpus va de 2006 (*Rencontres au bout du monde*) à 2024 (*Polheim*). Ajoutons que si ce corpus est d'une telle taille, c'est avant tout, encore une fois, pour satisfaire à l'exploration de notre problématique, qui requiert notamment l'analyse comparative dans la variété et l'intensité de l'expérience vécue des personnages en Antarctique. Autre point important : la compréhension de l'expérience vécue des personnages ne pourra se contenter, dans notre approche, du pur phénomène sans la médiation spectatorielle, laquelle se révèle indispensable pour tenter de comprendre ce qui se joue vraiment dans cette phénoménologie cinématographique en Antarctique. C'est dire que le recours à l'interprétation, notamment en termes métaphoriques, sera opéré.

Ainsi, cet article s'attachera à l'analyse de l'Antarctique en tant qu'il est un territoire de trois ordres dans l'expérience vécue de personnages cinématographiques ou sériels. En premier lieu, c'est en termes de réalisation personnelle que peut se penser l'expérience de personnages sur le Continent blanc. Il s'agira ensuite d'étudier la composante mystique ou spirituelle qui traverse le vécu de certains personnages en Antarctique. Enfin, il importera d'examiner comment est-ce que l'expérience des femmes est représentée et figurée dans les productions de notre corpus. Ces trois axes apparaissent comme des thèmes que l'on peut qualifier d'émergents, plus prolifiques dans les productions cinématographiques actuelles en Antarctique et, surtout, reflétant les enjeux qui préoccupent la société du XXI^e siècle.

L'Antarctique comme territoire de réalisation personnelle

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'Antarctique fut le théâtre de grandes épopées héroïques : des courses audacieuses vers l'inconnu, des récits de bravoure et la conquête du pôle Sud. Aujourd'hui encore, ce continent glacé reste un lieu d'épreuve, mais les défis qu'il inspire ont pris une dimension plus intime. Ce sont désormais des « courses » personnelles : des athlètes en quête de records, des groupes de femmes – comme les *Ice Maidens*, expédition entièrement féminine de l'armée britannique en 2017 – qui refont les parcours jadis réservés aux hommes dans le passé. L'Antarctique constitue ainsi un miroir extrême de l'anxiété humaine, entre dépassement de soi et quête de sens.

Dans *Project Iceman* (Ammar Kandil, 2022), le protagoniste, danois, Anders Hofman, trouve dans l'Antarctique le lieu de possibilité de réalisation de son rêve : accomplir un exploit sportif, en l'occurrence un Ironman, soit une manière de triathlon. De fait, l'Antarctique est le seul continent où aucun Ironman n'a été réalisé. L'exploit est de taille, puisqu'il s'agit de nager environ 4 kilomètres dans l'eau glacée, avant de rouler pendant 180 kilomètres à vélo sur la neige et la glace, pour terminer par une course à pied d'environ 42 kilomètres. Et si une entreprise aussi difficile (et périlleuse) est opérée par ce jeune homme, c'est sans doute pour prendre une « revanche sur la vie », puisque comme il le répète tout au long du documentaire, les adultes, lorsqu'il était enfant (et adolescent) trop souvent n'ont pas cru en lui, lui ont fait comprendre qu'il n'avait pas les

⁴ Il y a en tout sept nationalités différentes, mais huit des treize films traités sont des productions étatsuniennes (en partie du moins), et un seul est français. Par ailleurs, les films sont des long-métrages, à l'exception de deux moyen-métrages : *Objectif pôle Sud* et *Polheim*.

capacités pour atteindre tel ou tel but. Notamment en football, sport où il voulait (et souhaite toujours d'ailleurs) devenir professionnel, mais son entraîneur ne l'a jamais sorti du banc de remplaçant. Il le déclare explicitement, son premier objectif à travers cet Ironman en Antarctique, c'est de délivrer ce message que personne ne peut prétendre vous dire ce que vous pouvez faire, quelles sont vos limites. Disons-le d'ores et déjà : cette quête de réussite face à l'adversité est de nos jours tout à fait banale. Il s'inscrit dans une quête de bonheur (toute libérale) obtenue au prix d'incommensurables efforts. C'est que « le bonheur est devenu à la fois le critère d'une vie réussie [...] : il faut pour l'atteindre s'être efforcé de s'améliorer, avoir lutté, s'être « aidé soi-même », avoir su transformer les obstacles en chance à saisir » (Cabanas et Illouz, 2018, p. 151). Soit l'idée de la résilience. « Alimentée par une tradition d'individualisme, cette éthique du pouvoir de l'esprit revient souvent dans les livres de *self help* et de développement personnel. » (Karaki, 2023, p. 18)

Transformer les obstacles en outils d'atteinte de ses objectifs de bien-être : c'est bien ce que montre le film tout du long de sa dramaturgie. Car si une réalisation personnelle peut se produire chez Anders, c'est parce que l'Antarctique représente pour lui, naturellement, ses propres limites. Autrement dit, l'impondérable peut à tout moment surgir qui déjouerait ses plans... voire sa (sur)vie ! C'est que les conditions météorologiques sont à tout le moins extrêmes sur la Péninsule antarctique, plus que sur n'importe quel endroit de la planète. L'accomplissement final par le franchissement de la ligne d'arrivée est opéré par une mise en scène signifiante. En effet, la succession des plans d'ensemble, trois, permet de rendre compte de l'importance de cet environnement (hostile mais beau) dans cette réalisation de soi, mais le resserrement scalaire permet précisément de faire le pont, d'articuler entre le continent blanc et la réussite personnelle. Ainsi, on assiste alors à des plans moyens, avant, juste après la ligne d'arrivée franchie, un brusque zoom avant sur Anders qui prend son frère dans les bras. Après quelques plans en flash-back intercalés, une autre accolade est filmée, cette fois avec un autre membre de l'équipe, et surtout cadrée avec un travelling circulaire, la caméra tournoyant autour des deux hommes. Cette sorte d'esthétisation, en tout cas de soulignement émotionnel, donne toute sa force d'évocation à ce moment tout particulier, qui permet de rendre Anders à sa confiance en lui et, d'une certaine façon, de se réaliser personnellement.

Cette forme de climax émotionnel est, du reste, encadré par un plan d'Anders et un de son frère qui convergent absolument en reconduisant le discours monolithique du film : rien n'importe tant que de croire en soi et d'*empuissanter* ses capacités personnelles, propres qu'elles sont à déjouer (une revanche sur la vie et les médisant-e-s) les verdicts péjoratifs qui jusqu'alors nous circonvenaient. L'individu n'a pas de limite, si ce n'est des chimères réduisant et silenciant ses infinies possibilités. En conséquence, l'expérience vécu d'Anders en Antarctique reste en quelque sorte cloisonnée, limitée par ses objectifs très précis et sa quête de bonheur arrimée à la volonté de dédire les personnes qui avaient miné sa confiance en lui-même. Partant, il est possible de voir dans cette expérience du Continent blanc (certes de quelques semaines seulement) sinon un ratage du moins une substantielle limitation au regard des possibilités offertes par ce territoire. Bien sûr, que le film se soit présenté comme hors du conformisme rampant au début du film, en tout cas dans la trajectoire d'Anders, a de quoi faire sourire, puisqu'il s'agit d'un récit de développement parfaitement conforme aux standards psychologiques du développement personnel dominant aujourd'hui. On peut dire que le film s'inscrit en quelque sorte dans le « male transformation narratives », sous-genre du film en Antarctique selon Elizabeth Leane (Leane, 2012, p. 139).

Moins intéressant, car autrement moins riche est le cas du documentaire *No Man's Land : Expedition Antarctica* (Matthias Mayr, 2018). Disons-en cependant un mot. En

effet, ce film relève aussi du « *challenge movie* », où deux amis sportifs, skieurs, décident de partir en Antarctique pour y faire du ski et surtout pour être les premiers à le faire. Ce qui relie, par surcroît, ce film à *Project Icedman*, c'est que le geste sportif n'y est même pas montré dans toute sa puissance phénoménologique, et notamment dans la perception subjective par l'athlète du « flow », c'est-à-dire « un état de conscience modifiée, lié à une profonde concentration dans une pratique, à des sensations de fluidité dans le contrôle du mouvement et à des niveaux élevés de performance ou de plaisir. » (Visioli & Petiot, 2023, p. 47). *No Man's Land* est bien le plus critiquable à cet égard : tout en lui semble mû par la volonté de montrer combien l'exploit est grand d'avoir bravé tous ces dangers, et en fait d'avoir survécu alors que tout était là pour empêcher cela ! Certes, on peut admirer le talent des skieurs qui dévalent les pentes du Continent blanc. Mais jamais l'expérience, la phénoménologie de ces moments de glisse ne sont vraiment donnés à voir et/ou à sentir.

Néanmoins, le sport n'est pas la seule voie ou le seul moyen par quoi peuvent se produire des réalisations personnelles dans les films qui se déroulent en Antarctique. La science peut également y pourvoir, comme c'est le cas, pensons-nous, dans le documentaire *The Lake at the Bottom of the World* (Katty Kasic, 2022). L'objectif de l'expédition est d'explorer un lac sous glaciaire enfoui sous une épaisse couche de glace en Antarctique, encore jamais échantillonnée auparavant. Les scientifiques cherchent à comprendre comment la vie peut survivre dans des conditions extrêmes et à recueillir des indices sur le passé climatique de la Terre. Le voyage commence à la station des États-Unis McMurdo, la base de recherche la plus peuplée en Antarctique, située sur la côte de la mer de Ross. Puis l'équipe se rend dans l'intérieur reculé du continent, vers une région où se trouve le lac subglaciaire, enfoui à plus de mille mètres sous la surface glacée. Celui-ci révèle un éthos de chercheur-se-s dont l'expérience est animée par la réalisation d'eux-mêmes, pour atteindre pour la première fois un lac qui était resté complètement caché pendant tant d'années. Le succès de l'expédition et une conquête de chacun des deux impliqués, indissociable de la recherche de la connaissance scientifique.

Il est vrai que les scientifiques consacrent leur cœur et leur âme à la découverte du monde, et il est tout à fait légitime qu'ils pensent ainsi. Toutefois, du point de vue de l'immensité de l'histoire naturelle de la Terre, les découvertes scientifiques ne sont qu'une petite pièce d'un vaste puzzle. En réalité existe d'autres motivations à prendre en compte et objectifs à poursuivre concernant les expéditions scientifiques en Antarctique une foi que chaque personne apporte ses propres désirs de croissance personnelle et professionnelle. Ce que montrent les discours dans des œuvres de fiction comme la série *The Head* (Àlex Pastor, David Pastor & David Troncoso, 2020-2025). Dans la première saison, Dr Arthur Wilde, biologiste et microbiologiste environnemental renommé, a découvert une bactérie qui se nourrit de CO₂, une avancée potentielle dans la lutte contre le changement climatique. Bien qu'il ne soit pas commandant de la base, Arthur est le scientifique en chef de la station de recherche fictive Polaris VI en Antarctique. Son autorité scientifique lui confère une influence considérable sur l'équipe. Les découvertes scientifiques peuvent-elles provoquer un changement extraordinaire dans l'histoire de la planète, comme la découverte d'un remède au réchauffement climatique ? Nous n'en avons pas encore la preuve, peut-être parce que cela dépend davantage d'un changement de paradigme éthique que de l'innovation. Aucune recherche d'Arthur et de son équipe n'a de plus grand objectif que la reconnaissance et l'enrichissement. Le fait est que, surtout, les « courses » d'endurance des athlètes en Antarctique et les expéditions scientifiques ont un aspect commun : la réalisation de projets de vie individuelle.

La réalisation individuelle est tout autant au cœur du documentaire *Objectif pôle Sud* (Aurélié Miquel, 2021). À seulement 26 ans, Matthieu Tordeur a entrepris une expédition

de 1150 km en skiant de la côte de l'Antarctique jusqu'au pôle Sud, seul et sans ravitaillement. Il est le plus jeune explorateur à réussir une entreprise aussi difficile. La monstration d'épreuves y relève d'un perfectionnisme aux accents tout contemporains, cependant que le film s'interroge également sur le rôle éthique et le « moi » derrière son voyage en Antarctique. Mais commençons par les obstacles grâce auxquels un perfectionnement individuel pourra s'opérer. À ce titre, le jeu sur la couleur, en particulier le blanc, la blancheur de la neige, est probant, qui informe clairement la dramaturgie. À la dix-huitième minute, la blancheur de l'image est ainsi mise quelque peu en déroute par la gauche de l'image, avec l'entrée dans le plan du protagoniste Mathieu Tordeur. À ce moment-là, celui-ci se plaint des conditions météorologiques, dont il prétend qu'elles sont dirigées contre lui. Et de se demander : « comment ils ont fait les pionniers de l'Antarctique pour supporter ça ? » (Miquel, 2021).

La pénibilité, la rudesse inhérente au climat, trouveront un autre point de cristallisation plastique juste après la demi-heure. Après le mitan du film donc, soit une bonne stratégie dramaturgique, un plan fixe laisse le protagoniste s'emparer de la partie gauche du cadre, avant de s'évanouir sous le coup de la neige et de la tempête. C'est une façon très visuelle de donner prise au discours qu'il tient à ce moment-là : « qu'est-ce que je suis venu faire ici ? » (Miquel, 2021). Le protagoniste nage alors en plein doute, scepticisme parfaitement pris en charge par le travail formel, la disparition de la figure dans un entre-deux assez indistinct renvoyant subtilement à ce sentiment compliqué. Bien que restant ouvert, il est loisible de désigner ce dernier comme point de quête existentielle tournée davantage vers le moi, l'ego que vers un dépassement transcendantal. À la trente-neuvième minute, un début de réponse est donné : Matthieu Tordeur déclare apprécier cette solitude en Antarctique, *a fortiori* parce qu'elle se distingue dans un monde où nous sommes constamment entourés des autres, du moins en Occident et dans un contexte urbain, elle en devient même « un luxe » dont il « profite » pour reprendre ses mots.

Cinq minutes plus tard dans le récit, nonobstant, Matthieu Tordeur concède s'être trompé, dans la mesure où la solitude n'a finalement pas été l'expérience déterminante de son excursion, loin s'en faut même, la nécessité de survivre, et d'avancer dans son parcours et les objectifs de kilométrage afférents, ayant pris le dessus – voire toute la place. C'est en fait un *revenir-à-l'essentiel* qui a ici été atteint par le protagoniste, autrement dit, comme il le dit lui-même : « manger. Dormir. Mettre un pied devant l'autre. Respirer. » (Miquel, 2021). On le voit, ce qui constitue la base même de l'existence est reçue de façon méliorative, et acquiert même le bénéfice de l'assomption. Le parcours du jeune homme peut, de fait, se comprendre comme celui pour qui importait d'abord l'abatage de nouveaux records, à celui que seule la vie, dans son essence minimale, ravit. C'est une morale soustractive, ou de la modération, du bonheur pris aux choses qui permettent seulement la survie. Nous sommes, encore dans une fois, dans un « male transformation narrative ». Au tout début du film, en effet, Matthieu Tordeur se présente comme un aventurier et un explorateur, qui dans la vie n'aime rien tant que « vibrer », et pour ce faire se « lance des défis difficiles qui [lui] permettent de [se] dépasser ». (Miquel, 2021).

La quarantaine de secondes du plan où Tordeur nous transmet ces informations est un plan long, qui renforce cette idée de soustraction, la lenteur allant de pair avec cette idée en l'occurrence. Mais surtout, le fait de placer ce plan et ces mots de voix off à ce moment-là, juste avant l'arrivée au pôle Sud, le franchissement de la ligne d'arrivée, permet de suggérer finement que l'important n'est pas tant, au fond, l'accomplissement de l'exploit sportif, la petite gloire qui en découle, que la réalisation de son moi – sur un autre versant donc. Compte avant tout, in fine, de s'être forgé une forme de sagesse pour soi qui outrepassse toute gloriole à laquelle la société serait plus encline à souscrire, et à apprécier.

C'est en particulier, sur un versant artistique que la réalisation de soi va s'opérer chez le chanteur/protagoniste hollandais Ruben Hein, de *Sounds of the South* (Hubert Neufeld, 2022), film documentaire. En un sens du moins : c'est une source d'inspiration pour sa création musicale, et un lieu de ressourcement plus général semble-t-il, avec une progression dans la conscience écologique de surcroît. Ainsi, lorsqu'un glacier s'effondre, un son strident se fait entendre, auquel est raccordé un plan d'oiseaux qui s'envolent. Comme une « destruction créatrice » pour employer en la détournant l'expression notionnelle de l'économiste Schumpeter. Il s'agit ici de laisser abdiquer quelque chose en soi pour mieux renaître. Abdiquer sur quoi ici ? « Je ne suis plus ce garçon de huit ans qui va observer les oiseaux avec sa mère, et que la vie m'a rattrapé » (Neufeld 2022) confie Ruben Hein en gros plan, avec une mélancolie toute palpable. Le glacier qui s'effondre est comme cette enfance qu'il s'agit de laisser derrière soi, pour mieux acquérir cette liberté, pour mieux s'émanciper comme le métaphorisent les oiseaux que l'on voit alors voler. Succèdent à cela les analogies entre musique et nature, en particulier celle de l'Antarctique : « L'euphorie que je ressens après un concert est la même que je ressens quand je suis à quelques pas d'un albatros hurleur regardant fixement vers moi. Le canal Lemaire de l'Antarctique me fait pleurer de la même manière que la façon dont la chanson de Randy Newman *Old man* peut me faire pleurer. Une tempête ici, c'est comme du free jazz et un concert de rock. Les icebergs sont des violoncelles, des contrebasses, synthés profonds. La vie que j'ai vue lors de ce voyage est un joyeux piano-bar. » (Neufeld 2022). Un moment plus tard, des ralentis sur la nature majestueuse de l'Antarctique, lorsqu'il parle de la façon dont celle-ci inspire sa création musicale, peuvent être justiciables d'une lecture allégorique : c'est l'idée du flow qui se produit alors. En effet, il s'agit de « l'une des composantes de l'expérience de *Flow : la transformation du rapport au temps*. » (Visioli & Petiot, 2023, p. 58)

De plus, l'Antarctique semble avoir quelque chose de paradisiaque pour Ruben Hein, d'après la chanson qui résonne à ce moment-là. Comme s'il ne croyait pas à l'existence du paradis, avant d'en actualiser la possibilité à la faveur de l'expérience de vie dans cette région de la planète. À la fin du film, Hein chante une autre chanson, probablement inspirée par son voyage, dont le début du refrain est : « Je suis la plus petite roue. / dans cette machine sauvage. » (Neufeld 2022). Le montage devient ensuite alterné, puisque le film passe des images de l'Antarctique à des plans sur le chanteur qui compose dans son studio hollandais. Ce montage alterné peut signifier l'inspiration permise par l'Antarctique vis-à-vis de sa création musicale. Le message donné dans le refrain se rapproche alors d'un sentiment spirituel ou mystique, en tout cas d'une communication avec la nature aux accents cosmiques.

Figure 1

L'Antarctique comme territoire inspirant la composition musicale



Notes: Screenshot of *Sounds of the South* (Hubert Neufeld, 2022), production: HTN Films, avec Ruben Hein

L'expérience mystique

Le contenu sémantique n'est pas indispensable et nécessairement constitutif de l'expérience mystique. Dans la série documentaire *Continent 7 : Antarctica* (Kelley, 2016), le deuxième épisode, présente un moment suspendu, presque poétique du silence, avant de proposer un ralenti sur les bruits de l'Antarctique. Le biologiste spécialiste des baleines et orques (accompagné d'une autre personne) fait alors face à une immense baleine. Il dit (rétrospectivement, en voix off) : « J'adore ces moments où il n'y a plus aucune pollution sonore d'origine humaine. Ce silence ... est palpable. C'est primitif. Les craquements de la glace. Le grondement des glaciers. Le cri des phoques. » (Kelley 2016). Si le personnage n'exprime alors, du moins explicitement, aucune portée mystique ou spirituelle de ce moment, la mise en scène nous porte pourtant à s'y laisser prendre. De fait, tout du long la vitesse de défilement est en ralenti. Les sons n'en sont que plus perceptibles. Et le silence, du moins l'« absence » des sons humains, de sécréter sa propre puissance, aux accents mystiques en ce que tout se passe comme si ces hommes étaient à ce moment-là, l'espace d'un instant certes fugace, traversés par une transcendance, quelque chose d'ineffable qui semble en tout cas connecté à la Nature. Car hormis les plans sur ces deux hommes, ce sont bien les animaux, phoques ou léopards de mer, et ces paysages de glace majestueux, glaciers splendides, qui ravissent nos yeux de spectateurices.

Figure 2

L'Antarctique qui offre des moments de suspension poétique



Notes: Screenshot of *Continent 7: Antarctica* (Kelley, 2016), production : National Geographic Studios

On pourrait ajouter que l'adjectif même « primitif » ici utilisé peut renvoyer à la chose la plus importante que chaque être expérimente, qui est d'être en vie, quels que soient les rôles sociaux complexes et les défis que nous vivons. Il est loisible de rattacher cette expérience à une expérience intérieure telle que définie et pensée par Georges Bataille (2023) : « J'entends par expérience intérieure ce que d'habitude on nomme expérience mystique : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotions méditée. Mais je songe moins à l'expérience confessionnelle qu'à une expérience nue, libre d'attaches ». (Bataille, 2023, p. 15).

L'expérience mystique peut aussi être liée au sentiment d'une transcendance cosmique ou de l'appartenance de son être à quelque chose d'immense qui nous traverse, nous

absorbe et nous meut tout à la fois. Dans *Objectif pôle Sud*, si quelque chose de cet ordre apparaît ponctuellement, c'est d'abord en tant que le sujet s'éprouve d'être dépassé ou subsumé dans un grand Tout. Comme l'écrit Antoine Gaudin (2015),

le cinéma permet ainsi à son spectateur, selon Merleau-Ponty, de saisir d'emblée ce que signifie « être au monde » : non pas simplement être dans le monde comme un objet inanimé, ni au-dessus du monde comme un dieu [...], mais au monde comme un corps-sujet. (Gaudin, 2015, p. 58)

Cela vaut d'autant plus que les plans durent. Par exemple, le plan long où le corps de Tordeur s'évanouit au fond de l'image, dure presque 35 secondes. Or, sur le plan phénoménologique, « l'enjeu le plus important du plan long [...] [se trouve] dans la constitution d'un espace filmique dont l'empreinte serait aussi celle de sa durée – [...] cette durée est la condition pour faire surgir certaines choses de cet espace. » (Gaudin, 2015, p. 58). L'espace de l'Antarctique prend dès lors d'autant plus d'ampleur, de relief, et qu'est-ce qui surgit alors ici ? Nous pouvons dire l'expérience de l'espace vécu, empreint de mystique car vivifié par un sentiment ineffable qui touche pourtant clairement à une totalité transcendant le moi. Le fait que le personnage disparaisse en fond de plan plutôt qu'en sorte de champ contribue bien sûr à cette impression, comme si nous spectateur-riche-s faisons de même, comme si nous nous engouffrons dans ce trou noir, cette béance dont l'expérience de l'Antarctique pourrait également être constitutive.

Dans *Polheim* (Waterhouse & Whiteman, 2024), apparaît aussi une dimension mystique. Ce moyen-métrage documentaire de 59 minutes suit deux jeunes exploratrices (Laura et Marthe) et deux explorateurs (dont un vétéran habitué) qui participent à l'Inspiring Explorers Expedition, expédition qui permet de fêter les 150 ans de Roald Amundsen. Il s'agit de parcourir en ski près de 1000 km en Antarctique, de la côte jusqu'au Pôle Sud. Le tropisme mystique apparaît dès l'ouverture du film faite de plans longs. En effet, si trois plans en quarante secondes ne correspondent pas forcément à une bien longue durée, l'effet de fondu-enchaîné avec des plans qui se ressemblent beaucoup tend à leur confusion, et le peu d'informations narratives qui sont alors données pousse à les percevoir comme des plans longs. Ce sont de vastes étendues de neige et de glace du Continent blanc qui nous sont alors présentées. De ces premières images propres à sédimenter dans notre esprit, les instants plus ouvertement et clairement mystiques ou spirituels vont prendre toute une ampleur, un relief assez saisissant. Des paroles des « personnages » en éprouvent des balbutiements, comme lorsqu'à leur arrivée sur le Continent blanc, Laura s'enthousiasme : « tout ce qui est ici est tellement immense et massif ! Les êtres humains sont tout petits à côté. » (Waterhouse & Whiteman, 2024).

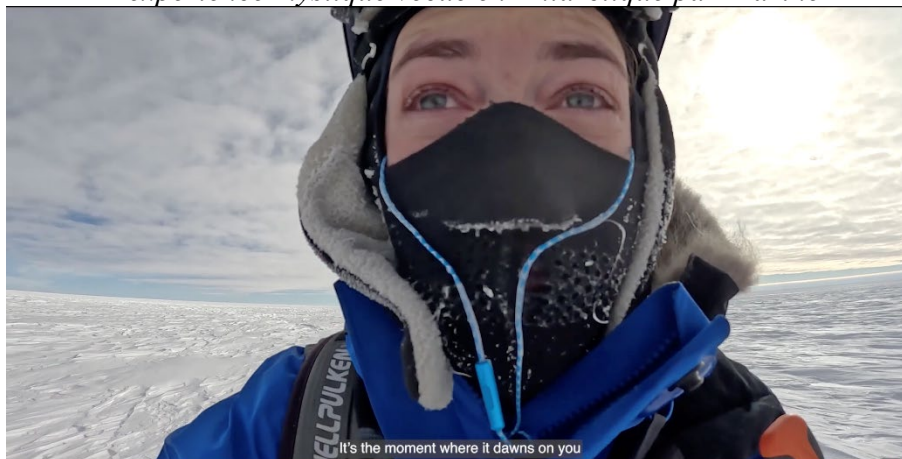
En fait tout le film, d'une certaine façon, semble construit autour du hapax que constitue un moment d'expérience mystique, placé au tout début (après les plans sus-décrits) puis vers la fin du documentaire. Marthe pleure non pas sous le coup de la difficulté et de la pénibilité, mais bien du bouleversement existentiel aux accents mystiques : « C'est donc le premier jour dans cette nouvelle direction. Et vous savez, c'est le moment où vous réalisez que vous marchez vers le pôle Sud ! Et c'est une sensation incroyablement grande. C'était vraiment bouleversant quand j'ai réalisé ça⁵. ». (Waterhouse & Whiteman, 2024). Une musique apparaît, à ce moment-là, ce sont des violons aux accents mystiques. Le raccord sur un plan d'ensemble, proche du plan général, très large autrement dit, permet alors d'inscrire cette expérience personnelle dans

⁵ Nous traduisons. “So it's the first day in the new direction. And you know, it's the moment when it dawns on you. That you're actually walking towards the South Pole! And it feels so incredibly big. And it's just really overwhelming when it dawns on me.” (Waterhouse & Whiteman, 2024).

quelque chose d'autrement plus grand, et de cristalliser du même coup la puissance cosmique qui enveloppe ce moment. Comme pour dire que cette expérience du bouleversement relève bien d'une saisie d'appartenance au monde dans le grand Tout. C'est une sorte de paroxysme émotionnel et transcendantal.

Figure 3

L'expérience mystique vécue en Antarctique par Marthe



Notes: Screenshot of *Polheim* (Simon Waterhouse & Liddy Whiteman, 2024), production : Resonate Ltd pour Antarctic Heritage Trust

La durée du plan le signale du reste : une quarantaine de secondes pour un plan rapproché, cadré par Marthe elle-même (en selfie), où tout le discours se cristallise autour des affects extrêmement puissants qui s'emparent soudainement d'elle, qui la traversent comme un éclair et secrètent une force d'ordre cosmique. Quelque chose qui confine au sentiment océanique du monde, concept développé par Romain Rolland, et que le philosophe français André Comte-Sponville (2006) décrit comme tel : « Au fond, c'est ce que Freud décrit comme "un sentiment d'union indissoluble avec le grand Tout, et d'appartenance à l'universel." [...] il arrive que ce soit une expérience, et bouleversante [...] Expérience de quoi ? Expérience de l'unité. » (Compte-Sponville, 2006, p. 9) Moment qui rappelle passablement une des expériences ainsi mystiques qu'a vécu ce philosophe : « La première fois, c'était dans une forêt du nord de la France. [...] une joie sans sujet, sans objet [...] c'était une expérience, c'était un silence, c'était une harmonie. » (pp. 155-167) On peut conjecturer que se produit alors, dans *Polheim*, un « effacement plus ou moins complet de la frontière séparant l'intérieur de l'extérieur [...] l'intérieur paraît se dissoudre dans l'extérieur. Le Moi se sent éparpillé à l'infini dans les choses extérieures, tout en maintenant, paradoxalement, une conscience indivise de lui-même. » (Hulin, 2014, p. 49) Or, Marthe est bien dans une telle situation, en ce qu'elle se voit prise dans un devenir-éparse dans le paysage et le cosmos. Expérience proprement mystique ; « quelque chose advient qui n'a été ni recherché, ni prévu, ni même pressenti. » (Hulin, 2014, p. 59).

Cet affect océanique peut au demeurant se retrouver, d'une autre façon, sous les espèces de la pensée de Plotin avec le « principe de connaturalité qui ordonne l'univers : il n'est pas un être ou une chose qui ne soit lié en quelque point de l'espace ou du temps au reste de l'univers. » (Vancheri, 2023, p. 315) Peut-être est-ce excessif de relier cela à l'expérience mystique, mais ce que vit l'autre personnage féminin, Laura, dans *Polheim*, semble pourtant en être voisin, et ressortit sans doute au sentiment du sublime. On y voit le personnage pleurer de joie devant la beauté de la neige, puis d'ajouter une comparaison poétique qui confine ici au registre cosmique-spirituel : « comme skier dans le ciel

nocturne, comme si tu étais dans une mer d'étoiles. » (Waterhouse & Whiteman, 2024). C'est en tout cas une expérience du sublime : « Si le sublime doit exister quelque part, l'Antarctique est assurément l'endroit idéal pour en faire l'expérience. L'environnement hostile, les hautes montagnes enneigées, la côte bordée de falaises de glace, [...] semblent être le lieu idéal pour évoquer le sublime. » (Summerson Bishop, 2011, p. 228).

Toujours dans le cinéma documentaire, mais cette fois dans un long-métrage qui peut également être catégorisé comme film-essai en termes de genre filmique, *Encounters at the End of the World* (Herzog, 2008). La différence aussi étant que l'expérience mystique est vécue avant tout par le cinéaste, documentariste, lui-même. C'est que « Herzog n'a passé que quelques semaines en Antarctique, et son documentaire se concentre autant sur lui-même en tant qu'auteur que sur l'essence (perçue) du lieu. » (Nielson, 2020, p. 229). Comme l'a dit Herzog dans un livre d'entretiens, « il y a quelque chose dont le cinéma peut vous offrir l'expérience [...] : vous touchez alors une vérité plus profonde. Ça n'arrive pas très souvent, ça arrive en poésie. [...] en lisant Rimbaud [...]. Vous êtes immédiatement illuminé ». (Herzog, 2008, p. 81).

On trouve plusieurs moments ressortissants ces illuminations dans le film. Ce sont des moments de connexion intime avec l'espace, les sons et les autres êtres qui les libèrent de la connexion avec leur propre perception et ce qu'ils sont et font là-bas. On peut penser par exemple à ces sons que font résonner les phoques, et qu'une biologiste décrit comme tel : « vous pouvez entendre les phoques appeler, et ce sont les sons les plus incroyables qu'ils font, des sons vraiment inorganiques. C'est comme, je ne sais pas, Pink Floyd ou quelque chose comme ça. Ils ne ressemblent pas à des mammifères, ils ne ressemblent pas à des animaux. » (Herzog, 2008). Une sonorité psychédélique apparaît effectivement ici, et ravit nos oreilles autant qu'elle nous étonne comme une illumination, en ce que de l'inconnu surgit tout à coup qui défie toute idée préconçue. On subodore que Herzog lui-même a vécu une expérience similaire, augmentée d'ailleurs sans doute de ce que ces sons lui sont apparus réellement plutôt que médiés par un film. En outre, ce rapport à l'animal tient d'une expérience mystique, car « L'unité du Cosmos apparaît chez Herzog au niveau des faire anthropomorphes, au niveau actantiel. Les hommes, les animaux, les objets animés ou les paysages sont des actants. Une âme secrète paraît leur être insufflée ». (Gabrea, 1986, 179).

L'expérience mystique en lien avec la chrétienté apparaît également dans *Els records glaçats* (Solé, 2013). Josefina Castellví est une océanographe et scientifique espagnole de renom, pionnière de la recherche polaire. Dans ce documentaire, elle retourne en Antarctique après 25 ans. Elle redécouvre la station Juan Carlos I sur l'île Livingston, dans les îles Shetland du Sud, station qu'elle a contribué à reconstruire dans les années 1980. Castellví revit tout cela comme un ultime adieu. Une scène voit Castellví confier qu'elle n'a jamais su trouver de solution quant aux contradictions entre la science et la religion, excepté, d'une certaine façon, chez Gaudí. Car, ajoute-t-elle, le célèbre architecte espagnol est parvenu à transmettre l'idée, dans son art, d'une unité de la nature dont la compréhension ne pourrait être disséminée en disciplines scientifiques distinctes. Or, Castellví déclare cela à l'intérieur de la cathédrale de la Sagrada Família de Gaudí. Le plan montre alors le toit et les arches de la cathédrale, avant d'être raccordé sur les arches produites par les icebergs lorsqu'ils fondent. Serait-ce une allusion aux vérités transcendantes (aux accents tout chrétiens ici) présentes en Antarctique ? La métaphore visuelle est en tout cas assez claire à travers ce raccord. Si bien que l'expérience mystique vécue en Antarctique n'est, pas, ici, le fait d'un surgissement, d'un déchirement soudain dans la trame de sa perception existentielle, mais quelque chose de plus étale, déployée dans le temps. Notons au demeurant qu'à la dernière scène du film, Castellví sent le vent fort et s'enthousiasme de la beauté du jour et de la puissance infinie qui peut en émaner.

Dans *Antarctica : la série* (Yoshihiro, 2011) (titre original : Nankyoku Tairiku), une certaine dimension mystique peut apparaître aussi dans l'expérience de certains personnages, qui prend parfois les atours, comme dans le film précédent cité, du religieux. En 1956, au Japon, le géologue Takeshi Kuramochi (Takuya Kimura) organise une expédition en Antarctique – notamment pour l'honneur du pays à la suite de la guerre. Il s'y rend (à la base Showa, en Antarctique orientale) par le navire Sôya, accompagné de collègues, dont des scientifiques, ainsi que de 22 huskies de Sakhaline. Dès le premier épisode, Kuramochi évoque le fait que son père lui confiait que l'Antarctique était le territoire où vivait Dieu. Et une fois arrivée sur ce continent, effectivement cette dimension, quoique relativement discrète, apparaît. Le fait même que les enfants, pour la plupart élèves de sa belle-sœur (institutrice donc), se mettent soudainement à donner massivement de leur argent de poche pour financer l'expédition en Antarctique, est assez troublant. Or, cette manière de « miracle » apparaît juste après l'explicitation de la dimension spirituelle intense associée au Continent blanc.

Autre élément justiciable d'une lecture mystique : les chiens de traîneau. Tandis que le protagoniste Takeshi Kuramochi peine à « dresser » les chiens sélectionnés pour l'expédition polaire, soudainement, après quelques très gros plans sur le regard du chien Rikki, à l'origine non-mobilisé pour le voyage en Antarctique, comme un éclair zébrant tout à coup l'espace, fendant l'air, tout à coup ledit chien accourt pour retrouver les autres de son espèce. Une manière de miracle encore : tandis que l'expédition semblait bien compromise par l'échec à utiliser comme voulu les chiens choisis, la solution jaillit. Comme si Rikki avait répondu à l'appel mystique de l'Antarctique. Kuramochi et son comparse-poulain vivent/expérimentent alors ce moment miraculeux aux accents spirituels. Et le ralenti de rendre la charge mystique à son intensité foncière.

Dans l'épisode 7, cette forme de mystique touchant aux animaux trouvera un point paroxystique. Quelque chose de spirituel se déploie dans la relation entre Kuramochi et les chiens, en tant que celle-ci s'est cristallisée dans ce continent. Car si Rikki parvient à se défaire de son collier, tout se passe comme si c'était à la faveur d'un montage alterné avec Kuramochi, comme si c'était lui qui impulsait ce « miracle » – et tous les chiens de parvenir finalement à se libérer un à un. Ce montage fonctionne comme suit : Kuramochi crie le nom d'un ou de plusieurs des huskys, puis un plan de celui ou de ceux-ci apparaît qui montre la libération vis-à-vis du collier, pourtant serré très fort, à nouveau juste avant le départ de l'équipage. Le cri ne peut bien sûr être entendu par ces chiens, la distance étant trop importante, cependant que l'expérience mystique telle que vécue par Kuramochi (et les chiens eux-mêmes) en Antarctique et en lien avec celui-ci plus généralement, cette expérience est pourvoyeuse d'événements qui outrepassent l'entendement et la rationalité.

Ce n'est sans doute pas que les chiens entendent le cri implorant de Kuramochi, mais plutôt qu'une sorte d'onde jaillit en eux qui ne vient pas de nulle part, procédant bien de l'expérience mystique que traversent ces personnages – animaux compris donc. Le montage est dès lors gros de cette force mystique, d'où qu'il dispense cette charge symbolique puissante, en tout cas évocatrice dans l'expérience spectatorielle. Qui plus est, un raccord par bégaiement, faisant se succéder deux fois la même action diégétique, en l'occurrence avec deux valeurs de plan distinctes, génère un effet de soulignement qui contribue à la dimension pleinement événementielle de cet instant filmique. Il faut bien montrer deux fois un tel miracle pour que nos yeux finissent par y croire. Bien sûr, toute une scénographie de l'excès, ici ressortissant au genre mélodramatique, est déployée : Kuramochi court dans le couloir pour se rendre à l'extérieur et s'époumonner de toutes ses forces, le climat est spectaculaire, le vent et la neige orchestrés par une forme de tempête, tout se déchaîne puisque le rationnel et ses limitations n'ont plus lieu d'être. La

contre-plongée sur le héros du récit offre aussi un écrin propre à spectaculariser-dramatiser, mais encore « *mysticiser* » et « *miraculiser* » l'offrande de l'instant.

C'est que le continent est tout empreint, dans la série, d'une composante mystique. L'arrivée elle-même sur le continent, dans le troisième épisode, en porte la marque, et apparaît notamment explicitement dans les paroles de Kuramochi : « il respire. L'Antarctique : il pourrait être vivant. » (Yoshihiro 2011). Puis lorsque le sol s'ouvre sous leurs pieds. Hoshino, le deuxième professeur particulièrement souriant, reconduit cette vision en intuitant que « l'Antarctique est une entité vivante ». (Yoshihiro 2011). Appert ici une forme de mysticisme attribuant une « âme », en quelque sorte, à ce territoire, comme si c'était un être vivant à part entière.

L'expérience féminine vécue en Antarctique

Le thème de l'expérience féminine en Antarctique est essentiel, car après avoir été considéré pendant de nombreuses années comme un lieu réservé aux « hommes », la présence des femmes augmente, renforçant la représentation de l'Antarctique comme un lieu désormais conquis par les femmes. Ici notre approche s'inscrit principalement dans le féminisme phénoménologique, surtout celui d'Iris Marion Young et celui de Camille Froideveaux-Metterie (2021) qui s'inscrit dans le prolongement de cette dernière. Pour la première, « aussi restreints que soient les choix disponibles et aussi pesantes les entraves, chaque femme agit à sa manière propre, dans l'appropriation ou la résistance [...] les rapports de pouvoir genrés ne sont pas que subis, ils sont aussi vécus » (Froideveaux- p. 99). Nous croyons également qu'« être femme » n'est pas une expérience universelle, mais qu'elle est intimement liée à l'ethnicité, à la culture, à la classe sociale et à l'histoire. Car « l'incarnation est culturellement et historiquement associée à la matérialité, et désignée comme un ensemble limité de discriminations. Un corps est toujours également un corps qualifié. » (Sobchack, 2025, p. 64).

Dans *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), le préquelle du film éponyme de Carpenter, au début du récit se présentent plusieurs échanges tendus entre les chercheur-se-s Kate (Mary Elizabeth Winstead) et le professeur Sander (Ulrich Thomsen). On constate que Kate n'a pas encore assez de hardiesse pour s'imposer face à un « supérieur hiérarchique » (symboliquement) comme le professeur Sander, un ponte biologiste renommé. D'où son langage corporel rigide, et surtout hésitant voire maladroit. Comme Marion Iris Young l'écrit,

Si le corps est une transcendance en tant qu'action rayonnant vers le monde et ouverture à ses possibilités, alors il s'agit pour les femmes d'une transcendance ambiguë, c'est-à-dire d'une transcendance « alourdie par l'immanence ». Les femmes doutant de leur corps, elles l'éprouvent [...] comme une charge simultanément lourde et fragile. [...] Leur corps est bien ce par quoi elles visent un but ou accomplissent une tâche, mais il demeure toujours raide, encombré de gestes inutiles et freiné par des tâtonnements. [...] si le corps unifie le milieu et le sujet, [...] il s'agit pour les femmes d'une unité discontinue. Les gestes non orientés et inutiles traduisent chez elles un défaut d'unité corporelle, l'absence de lien entre le but et sa réalisation introduit de la discontinuité entre un « ici » et un « là-bas ». (Froideveaux-Metterie, 2021, p. 131)

Plus tard, le professeur Sander veut effectuer un prélèvement sur le vaisseau spatial (extra-terrestre), mais Kate fait immédiatement part de sa circonspection Le Professeur, lui, reste campé sur ses positions avec un aplomb sans faille. Il ne la regarde même pas,

comme si l'avis féminin était secondaire, voire qu'il n'avait pas de pertinence en soi. On peut d'ailleurs interpréter cette opposition voire cette confrontation de vues de façon écoféministe : si on suit l'idée d' Elizabeth Leane (2012) la Chose peut être perçue comme une métaphore de l'Antarctique lui-même (Leane, 2012, p. 77), or dans cette perspective on peut dire que Kate refuse de donner dans l'extractivisme, de se servir de ressources sans l'autorisation de l'éventuel possesseur ou utilisateur de celles-ci, tandis que l'homme, lui, n'hésite pas à extraire ce qu'il veut, son désir prenant clairement le pas sur ce qui l'entoure.

De surcroît, lors de la scène suivante, Sander vient la prendre à parti pour l'intimer de ne pas jamais la contredire devant les autres personnes de l'équipage. Elle tente alors de répondre à cette attaque, mais à peine a-t-elle le temps d'esquisser « j'ai pensé que », que le Professeur lui coupe la parole, en ayant l'outrecuidance de rétorquer : « on ne vous demande pas de penser. » (van Heijningen Jr, 2011). Les choses paraissent ici assez claires : la femme, bien que scientifique, chercheuse tout comme l'homme en question, ne saurait être assez intelligente pour pouvoir véritablement penser. La domination masculine s'exprime ici sans équivoque. Kate vit à ce moment-là, on le pressent, cette expérience de façon douloureuse, elle se sent rabaissée et péjorée par un homme qui est pourtant censé être son collègue.

À la demi-heure de film, l'autre femme présente dans cette expédition en Antarctique, Juliette, pleure consécutivement à la mort d'Enrik, première personne tuée par la Chose à ce moment-là. Elle rappelle qu'Enrik avait deux enfants, cependant que Kate elle ne pipe mot, elle reste muette et croise les bras dans une position toute fermée. On a comme deux visions des femmes : la femme « traditionnelle », très sensible, encline aux larmes, préoccupée par les enfants ; de l'autre la femme moderne, émancipée, peut-être plus « dure », en tout cas qui montre moins ses émotions. De même, quelques minutes plus tard, après avoir dépecé et découpé pour l'examen la Créature, visiblement Juliette se sent mal, comme s'en inquiète un autre membre de l'équipage. Elle part vomir ou déféquer semble-t-il puisqu'elle se met soudainement à courir ... Or, Kate était quant à elle aux « avant-postes », si on peut dire dans l'examen de la créature/Chose, puisqu'elle aidait le Professeur à l'ouverture du corps. On a encore une fois deux femmes aux antipodes, comme deux figures féminines différenciées voire opposées : d'un côté, la femme trop « sensible » pour être capable de tenir le choc de la vision d'organes vivant, d'un corps ouvert ; de l'autre une femme que n'effraie guère une telle opération, et qui même en est actrice. La figure de la femme d'intérieur, qui doit demeurer à l'abri de l'effrayant monde extérieur hostile, et celle de la femme intrépide, dans son agentivité, qui ne recule point devant la crudité des corps, du monde, de la vie.

Le fait pour Kate de tuer la créature sous les apparences de Juliette peut dès lors être compris de façon métaphorique : il s'agit pour la femme de poursuivre son processus émancipatoire, en se déprenant de la part de féminité traditionnelle et/ou assujettie. Enfin, à la fin du film, le moment où elle tue le dernier « homme-créature », est le paroxysme de ce processus de relative émancipation de Kate : elle est sur le point de s'effondrer en larmes et d'abdiquer dans l'usage du lance-flammes pour tuer l'homme-créature, mais finalement elle parvient à maîtriser ses émotions et à actualiser son acte. On ajoutera que quoique de statut hybride à cet égard, Kate peut être considérée comme un personnage de « femme d'action » – femme « de tête » prise dans ce devenir. Or, il faut souligner ici combien ce personnage, pour l'époque, est féministe, puisqu'en 2010, « le pouvoir des femmes d'action, même quand elles sont personnage principal, est souvent limité par le rappel de leur vulnérabilité, de leur disponibilité sexuelle ou de l'instinct maternel » (Moine, 2010, p. 101). Rien de tout cela chez Kate, dont l'expérience vécue en Antarctique reste marquée par l'émancipation et l'agentivité.

Figure 4

L'Antarctique comme lieu d'émancipation féminine : parvenir à la maîtrise de ses émotions



Notes: Screenshot of *The Thing* (Matthijs van Heijningen Jr, 2011), production : Morgan Creek Productions et Strike Entertainment

De façon certes très différente, l'océanographe Josefina Castellví de *Els records glaçats* présente l'expérience vécue d'une femme en Antarctique qui a joué un rôle important dans la recherche scientifique. Elle fut l'une des premières femmes espagnoles à diriger des équipes scientifiques en Antarctique (années 1980). Castellví est fière d'être la première femme espagnole à la tête d'un projet en Antarctique. Mais son expérience en tant que femme sur le Continent blanc est contrastée. Certes, sa relation avec son superviseur, Antoni Ballester, qui est un homme, a été très bonne, sans domination masculine appuyée, du moins à ses yeux. Toutefois les choses sont plus complexes qu'elles n'en ont l'air à cet égard. Castellví explique que prendre la direction de la recherche en Antarctique n'était pas prévu et ne s'est pas fait naturellement : c'était la conséquence d'un accident de santé survenu avec Antoni Ballester.

Ce qui est certain, c'est que si aujourd'hui les programmes Antarctica en Antarctique commencent à intégrer des mesures d'inclusion des genres, ce n'était certainement pas le cas dans les années 80. Dortoirs mixtes, défis quotidiens liés à l'effort physique, aux machines, à la rigueur aux postes de commandement, Castellví a vécu tout cela. Elle a eu des difficultés dans la vie quotidienne avec la gent masculine, par exemple dans l'expérience du sommeil. Elle confie qu'elle devait parfois dormir dans la cuisine, à même le sol (!), à cause des hommes qui ronflaient dans les dortoirs. Plus fondamentalement, elle nous dit que comme elle était une dirigeante exigeante, parfois dure, certains l'appelaient sorcière. Or, on sait combien ce syntagme est devenu tout un symbole pour les féministes⁶. Dans une perspective féministe radicale, on pourrait même avancer que lors de l'épisode du nouvel an, et plus précisément lorsque Castellví fait sonner les cloches et que des hommes la qualifient alors de « reine », il y a comme une façon de la réassigner à son genre, bien qu'elle ait occupé tant de positions importantes.

Une scène montre Castellví se maquiller chez elle en Espagne devant le miroir avant de quitter sa maison. Dans une autre scène, elle brode, une activité historiquement et traditionnellement considérée dans la société occidentale comme une activité féminine (et principalement domestique). Néanmoins l'insistance sur la grammaire

⁶ « Envisageant la chasse aux sorcières comme un phénomène mondial à la fin de Caliban et la sorcière (2004) et commentant les chasses aux sorcières des années 1980 et 1990 en Afrique et dans d'autres régions du monde, je m'inquiétais du peu d'écho que ces persécutions rencontraient en Europe et aux États-Unis. Aujourd'hui, les publications sur le retour de la chasse aux sorcières se sont multipliées » (Federici, 2021, p. 97).

cinématographique dans ces scènes vise probablement à signaler quelque chose d'important. Une coupe centrale nous fait passer d'un plan à mi-corps à un gros plan, la scène dure près d'une minute. Du même coup, on peut d'autant plus se demander : pourquoi l'aspect (traditionnellement) « féminin » de Castellví apparaît-il uniquement hors de l'Antarctique ? Cela suggère-t-il que cette possibilité n'a pas facilement sa place en Antarctique ? C'est très vrai que Castellví manifeste son inconfort face à l'inégalité entre hommes et femmes, et elle en témoigne lorsqu'elle affirme admirer les manchots pour leur partage équitable des tâches. Peut-être fait-elle implicitement référence, ici, au fait que chez de nombreuses espèces de manchots, les mâles et les femelles s'occupent de leurs petits. Il est possible d'interpréter cette observation de la chercheuse comme une manière de souligner ce qu'elle apprécie chez ces animaux de l'Antarctique, car elle-même n'a pas vécu (du moins complètement) cette même égalité (vécue, ressentie) entre les sexes dans sa vie. Une tension reste par conséquent à l'œuvre, et le « tabou » de l'expression de la féminité en Antarctique, comme le montre bien, plus précisément encore sans doute, un autre film documentaire : *The Lake at the Bottom of the World*. Vers le début de celui-ci, on peut voir une femme scientifique dans un manteau rose très flashy. Plus qu'à l'époque de Castellví, les femmes en Antarctique sont désormais un peu plus à l'aise pour exprimer leur « féminité ».

Mais il existe d'autres expériences des femmes en Antarctique qui sont taboues, comme la maternité. C'est le début de *The Lake at the Bottom of the World* : une chercheuse déclare enthousiaste que le continent blanc est sa « deuxième maison » (Kasic 2022), cependant qu'elle en confie une certaine forme de culpabilité à l'égard de son fils, comme si elle trahissait celui-ci en établissant l'idée d'un autre chez-soi. Il est loisible d'imputer cette culpabilité de mère à ce que Froideveaux-Metterie nomme la « condition duale » des femmes : les femmes « ont vécu leur émancipation sur le mode de l'accumulation : à leurs traditionnelles obligations domestiques, elles ont surajouté leurs nouvelles occupations sociales pour découvrir une condition duale qui fait d'elles des sujets publics » (Froideveaux-Metterie, 2021, p. 121). On retrouve cela aussi dans *The Head*. Une biologiste et un chef de station en Antarctique sont les protagonistes du premier épisode et sont mariés ; le mari dit au revoir à sa femme (Johan Berg et le Dr Annika Lundqvist), puis celle-ci lui annonce sa décision d'avoir des enfants. Cela illustre le conflit entre carrière scientifique et maternité que vivent les femmes scientifiques. La société et les institutions rendent ces deux aspects presque incompatibles⁷. D'autant plus que Annika Lundqvist paraît avoir plus de 40 ans : ce serait une maternité tardive.

Si l'expérience vécue par des femmes en Antarctique est, dans ces films, contrainte par la domination masculine, elle s'avère sensiblement plus douloureuse lorsque le harcèlement sexiste et sexuel apparaît au sein des groupes de travail scientifiques, comme les cas décrits dans le documentaire *Picture a Scientist* (Shattuck & Cheney 2020). Mais développons plutôt un autre exemple plus insidieux. Le harcèlement sexuel subi par les femmes en Antarctique est aussi décrit dans la saison 1 de *The Head* – du moins de manière fictive. Dans le premier épisode, Erik Osterland, qui sera le nouveau chef de station cet hiver, est apparemment ivre et impatient de danser. Il invite Ebba Ullman (une fonctionnaire de la station Polaris VI) à danser. Elle décline poliment et dit qu'elle ira se chercher un hamburger. Ebba finit par céder. Elle ne semble pas en colère, mais manifestement mal à l'aise. Elle ne précise pas explicitement qu'il s'agit de harcèlement et ne porte donc pas plainte contre Erik. Au fil de la saison 1, on apprend qu'Ebba et Erik sont amants, et Erik fait une série d'avances indiscretes à Ebba, qui semble, à chaque instant, ne pas avoir choisi Erik par amour, mais plutôt avoir cédé à son harcèlement à un

⁷ On retrouve cela dans le témoignage d'une des chercheuses de *The Leadership*.

moment donné durant le long hiver qu'ils ont passé ensemble. Cela touche au point critique de l'absence de consentement implicite, c'est-à-dire des mécanismes subtils, normalisés et souvent invisibles d'imposition du pouvoir et du contrôle sur les corps et les subjectivités des femmes, même lorsqu'il n'y a pas de violence explicite ou déclarée.

Le patriarcat frappe également les femmes dans le film documentaire *The Leadership* (Illi Baré, 2020). Ce long-métrage relate une expédition de leadership innovante en Antarctique. En 2016, 76 femmes scientifiques du monde entier ont embarqué pour un voyage de 20 jours en Antarctique à bord d'un bateau, sous la conduite de Fabian Dattner, PDG et experte en leadership, cofondatrice du programme Homeward Bound. La mission : cultiver un nouveau modèle de leadership, collaboratif, inclusif et porteur de changements mondiaux significatifs, tout en mettant en lumière les obstacles systémiques auxquels les femmes sont confrontées dans les domaines des sciences. Cependant, tout au long du développement du film, certaines femmes montrent un manque de synergie entre elles et avec la proposition de formation du projet. Au fur et à mesure que le film se développait, c'était comme si le projet avait beaucoup d'attrait médiatique mais manquait de profondeur pour traiter de questions extrêmement sensibles impliquant l'inégalité des genres. Cela nous incite à penser que le féminisme en question correspond au (pseudo-) féminisme blanc, libéral et bourgeois qui a été fustigé par un certain nombre de chercheur-se-s, au premier rang desquels bell hooks⁸, féministe noire connue notamment pour ses travaux relatifs au féminisme intersectionnel. Meredith Nash, une sociologue du groupe de femmes à bord dans le film *The Leadership*, mal à l'aise, tente à plusieurs reprises dans le film d'expliquer à Fabian qu'il n'est pas possible de s'attaquer aux inégalités de genre sans aborder leur rapport à l'ethnicité. En fait, comme elle l'explique bien, le problème avec ce type de projet de management et de leadership, est que les structures sociales ne sont pas vraiment interrogées.

Conclusion

À travers ces réflexions, nous comprenons que l'Antarctique est la toile de fond des idiosyncrasies de la société du XXI^e siècle. L'expérience personnelle, sur le mode de la réalisation de soi, est très courante et procède sans doute pour partie de la mode du développement personnel. L'expérience vécue sur un plan mystique ou spirituelle a également une réelle importance ici, et prend tantôt les atours chrétiens, tantôt peut être rattachée au désir pour les gens d'obvier à la et tantôt elle prend des caractéristiques chrétiennes, tantôt elle peut être liée au désir des gens d'éviter les religions traditionnelles et de rechercher un substitut que constitue la spiritualité immanente, plus individuelle. Enfin, l'expérience vécue en tant que femme s'avère cruciale, en ce que selon son genre, la perception du Continent blanc diffère considérablement, oscillant entre oppression et malversations subies d'une part, et agentivité émancipatoire d'autre part. Soulignons que cette expérience vécue au cinéma par des personnage n'est pas sans percoler pour atteindre le spectateur ou la spectatrice. En effet,

Ceux que l'esthétique et la phénoménologie inquiètent se rassureront peut-être en apprenant que, sur le strict plan du fonctionnement neuronal, des scientifiques ont identifié des mécanismes impliquant ce qu'ils nomment des « neurones miroirs ». Ils montrent, précisément, que dans le cerveau d'un observateur voyant seulement un geste effectué par un autre, sont sollicitées les exactes mêmes zones qu'il solliciterait

⁸ Par exemple dans bell hooks, *La volonté de changer*, Divergences, 2021.

s'il effectuait lui-même un geste similaire. [...] [Cela permet de] conforter encore un peu plus le postulat d'une capacité des images à faire migrer des affects de corps (représentés) dans un autre corps. (Thomas, 2015, pp. 103-104)

On peut dès lors interroger la limitation de notre étude à des films très récents, sortis à partir de 2006. Il existe un bon nombre d'œuvres audiovisuelles précédant le XXI^e siècle, mais si on devait procéder à un bref répertoire, on verrait clairement que dans l'ensemble les films deviennent de plus en plus nombreux qui représentent l'Antarctique de façon déterminante dans leur déroulé. Par exemple, si on se fie à la célèbre base de données sur le cinéma IMDB, 79 films parmi les 120 qui se déroulent en Antarctique sont sortis au XXI^e siècle. On peut remarquer, du reste, que 22 de ces films sont sortis entre les années 50 et les années 90, et seulement 15 pour la première décennie du XX^e siècle.

Il est également intéressant de noter à cet égard que les enjeux autour du genre bien sûr, mais aussi de la réalisation personnelle et de la quête mystique, semblent (assez) nettement plus importants dans ces films très contemporains, du XXI^e siècle mettons, que dans les périodes précédentes. Il paraît évident qu'une partie de l'explication tient au fait que les films reflètent en partie le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent, mais peut-être y a-t-il plus. C'est que la dimension mystique importante de ces films, qui nous paraît à première vue plus présente dans les œuvres audiovisuelles du XXI^e siècle, ne semble pas aussi corrélée à l'époque que les autres aspects traités dans notre article. Comme si cette dimension associée à l'expérience vécue (humaine) en Antarctique procédait, de fait, d'une compréhension ou d'une projection d'éléments afférents. Autrement dit, tout se passe comme si à travers le cinéma et les séries, on se rendait compte aujourd'hui qu'une forme de mystique, religieuse ou non, pouvait apparaître dans l'expérience de l'Antarctique. En cela, si tant est que notre hypothèse soit fondée, le cinéma aura permis de mieux voir quelque chose jusque-là non-perçu, ou du moins avec une moindre ampleur. Il n'est qu'à comparer la série japonaise *Antarctica : la série* avec les deux autres œuvres audiovisuelles traitant du même sujet pour s'en convaincre – en partie. Effectivement, qu'il s'agisse du film japonais *Antarctica* (Koreyoshi Kurahara, 1983) ou de son « remake » Disney très différent *Eight Below* (Frank Marshall, 2006), la part mystique était quasi-inexistante. Là où la série japonaise la thématise certes par moment seulement, mais avec une intensité et un soubassement sur sa longueur, qui en font toute l'importance. On finira en disant que cette étude gagnerait à être prolongée par l'étude d'autres productions audiovisuelles se déroulant en Antarctique, la production étant à cet égard, on l'a vu, assez profuse.

Références

- Bataille, G. (2023) [1943]. *L'expérience intérieure*. Gallimard.
- Bloom, L. (2022). *Climate change and the new polar aesthetics: Artists reimagine the Arctic and Antarctic*. Duke University press.
- Cabanas, E. & Illouz, E. (2018). *Happycratie : comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*. Premier parallèle.
- Comte-Sponville, A. (2006). *L'esprit de l'athéisme : introduction à une spiritualité sans dieu*. Albin Michel.
- Daubresse, L. (2024). *Silence(s) dans le cinéma contemporain : histoire et esthétique*. Presses universitaires du septentrion.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma I. L'image-mouvement*. Minuit.
- Federici, S. (2021). *Une guerre mondiale contre les femmes*. La Fabrique éditions.

- Froideveaux-Metterie, C. (2021). *Un corps à soi*. Seuil.
- Gabrea, R. (1986). *Werner Herzog et la mystique rhénane*. L'âge d'homme.
- Herzog, W. (2008). *Manuel de survie : entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*. Capricci.
- hooks, b. (2021). *La volonté de changer*. Divergences.
- Gaudin, A. (2015). *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Armand Colin.
- Holland, E. (2009). *Alien Continent: Representations of Antarctica in Film*. In Gateway Antarctica: Literature Reviews. <http://hdl.handle.net/10092/13925>
- Hulin, M. (2014) (1993). *La mystique sauvage : aux antipodes de l'esprit*. PUF.
- Kelman, I. (dir.) (2022). *Antarcticness: Inspirations and imaginaries*. UCL Press.
- Kilborne, Y. (2022). *L'analyse du film documentaire*. Armand Colin.
- Leane, E. (2012). *Antarctica in fiction: Imaginative narrative of the far South*. Cambridge university press. (version Kindle)
- Lecole Solnychkine, S. (2019). *Aesthetica Antartica : The Thing de John Carpenter*. Rouge profond.
- Moine, R. (2010). *Les femmes d'action au cinéma*. Armand Colin.
- Nielsone, H. (2020). Identifying with Antarctica in the ecocultural imaginary. Milstein, T & Castro-Sotomayor, J. (Dir.). *Routledge Handbook of geocultural identity* (pp. 225-239). Routledge international handbooks.
- Salerno, M. (2011) *Persona y cuerpo-vestido en la modernidad: Un enfoque arqueológico* (Doctoral dissertation). Universidad de Buenos Aires.
- Sobchack, V. (2025). *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*. Les presses du réel.
- Summerson, R. & Bishop, I. (2011). Aesthetic value in Antarctica: beautiful or sublime? *The Polar Journal*. 1(2), 225-250.
- Thomas, B. (2015). *Faire corps avec le monde : de l'espace cinématographique comme milieu*. Circé.
- Thomas, B. (2022). *Sujets sensibles : une esthétique des personnages de cinéma*. La Lettre volée.
- Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Armand Colin.
- Vancheri, L. (2023). Le vocabulaire mystique de Bruno Dumont. Le Bihan, L. & Deville, V. (Dir.). *Penser les formes filmiques contemporaines*. UGA éditions.
- Visioli, J. & Petiot, O. (2023). Quand l'art et le sport sont sublimés : l'expérience du Flow au cinéma. Bauer, T., de la Croi, L. & Gerville-Réache, H (Dir.). *Sport et cinéma : La technique à l'épreuve du réel* (pp. 47-63). Pulim.
- Yusoff, K. (2007). Antarctic exposures: Archives of the feeling body. *Cultural Geographies*. 14(2), 211-233.
- Zarankin, A., Pearson, M. & Salerno, M. A. (2022). Introduction. *Archaeology in Antarctica* (pp. 1-8). Routledge.

Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) as an ideological discourse in the management of Boko Haram Insurgence in Nigeria

Azeez Akinwumi SESAN

Osun State University
azeez.sesan@uniosun.edu.ng

Adewale Christopher OYEWO

Osun State University
adewale.oyewo@uniosun.edu.ng

Abstract: The persistence of violence in Nigeria's socio-political space has called for critical interventions of government and other stakeholders with a view to finding solutions from ideological and combative fronts. Nollywood filmmakers have been consistently intervening in national discourses aimed at ushering in peace and national cohesion through the subject matter and themes of their films. Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) is one of the Nollywood films that have intervened in ideological discourse aimed at sustainable peace in Nigeria. With the tenets of psychoanalysis, the article critiques the film's focus on Boko Haram insurgents. With content analysis, the article found that the film highlights the operative strategies of the insurgents and the ineptitude of the government in the fight against them. The film, however, upholds the view that ideological warfare should also be engaged in the fight against the insurgents as underlined in the characterisation and role of Lina, a prostitute in the film. With the topicality and relevance of the film to ideological discourse, Nollywood has come of age considering the quality of its story and boldness to take risk in the face of state censorship.

Keywords: Nollywood and Boko Haram scourge, Nigeria's security challenges, *Nation Under Siege*

Résumé : La persistance de la violence dans l'espace sociopolitique nigérian a nécessité des interventions pertinentes du gouvernement et des autres parties prenantes afin de trouver des solutions idéologiques et combatives. Les cinéastes de Nollywood interviennent régulièrement dans les discours nationaux pour promouvoir la paix et la cohésion nationale, à travers les sujets et les thèmes de leurs films. Pascal Amanfo *Nation Under Siege* (2013) est l'un des films de Nollywood qui ont influencé le discours idéologique visant une paix durable au Nigéria. S'appuyant sur les principes de la psychanalyse, l'article critique l'accent mis par le film sur les insurgés de Boko Haram. L'analyse de contenu révèle que le film met en lumière les stratégies opérationnelles des insurgés et l'incompétence du gouvernement dans la lutte contre eux. Le film défend cependant l'idée que la guerre idéologique doit également être engagée dans la lutte contre les insurgés, comme le soulignent la caractérisation et le rôle de Lina, une prostituée. Grâce à l'actualité et à la pertinence du film pour le discours idéologique, Nollywood a atteint sa maturité, compte tenu de la qualité de son récit et de son audace à prendre des risques face à la censure d'État.

Mots-clés : Nollywood et le fléau de Boko Haram, défis sécuritaires du Nigéria, *Nation Under Siege*

Introduction

Nigeria, an erstwhile British colony, has been facing series of socio-political and economic violence since the attainment of political independence on October 1, 1960. At the wake of political independence, the country was plunged into political rivalry among nationalist leaders of the pre-independence decades and unfortunately, the new post-colonial entity could not manage the ensued socio-political crises premised on different ideological orientations and political affiliations of the actors. Sadly, the difference in ideological orientations engender varied political machinations with ethnic interests which have caused endemic arson, wanton destruction of lives and property as well as absolute insecurity across the country's geo-political zones. The ideological differences among the nationalists precipitated systemic socio-political bigotry which hampers nationalism and collective consciousness towards the attainment of sustainable Nigerian project. This is because ideology has the tendency to 'rupture' collectivism and communalism thereby replacing such with the individuation of self-will (Terry Eagleton, 1990; Michael Foucault, 1980).

The individuation of self-will heralded country's agitation for political independence as evident in the political activities of nationalist leaders such as Obafemi Awolowo, Samuel Ladoke Akintola, Abubakar Tafawa Balewa, Aminu Kano, Nnamdi Azikiwe and Herbert Macaulay¹. The ideological differences of these nationalist leaders led to 'ethnic political party formations' with dire effects on national cohesion as seen in 1963 Western Region political crises, January 15, 1966, military coup, the countercoup of July 25, 1966, as well as the Nigerian Civil War that nearly destroyed the country. At the end of the political turmoil and the civil war, a pessimistic feeling began to dominate the consciousness of majority of Nigerian about the sustainable national cohesion of the country. This view aligns with Osofisan's (1998 that:

From those moments, it seems, we signed our covenant with anomy. The primitive shedding of blood, which we applauded – foolishly now, in retrospect – was to be the opening prologue to a series of catastrophic events which would after usher in the Age of Terror, which has now set upon us, and from which there seems to be no immediate possibility of reprieve. Certainly, since that red dawn, violence, callousness and a rampant and predatory cannibalism have become our common, defining traits. (Osofisan, 1998, p. 12)

Following Osofisan's view, one can say that Nigeria has been thrown to the state of anarchy since the First Republic. This anarchy manifests itself in various forms – political riots, religious crises, strikes, police brutality, kidnapping, broad-daylight robbery, and intra-and-inter-party rivalries (Sesan, 2009, p. 171). At a broader scale, this state of anarchy in the country has been aggravated to situations of insurgence, militancy, terrorism and guerilla warfare thereby further threatening the country's fragile unity and national cohesion.

The history and sociology of Nigeria's political independence have been represented in creative arts such as drama and film. In this light and prior to the popularity of Nollywood films as media of social and national consciousness, Nigerian playwrights such as Wole Soyinka have also expressed scepticism about the 'unripe' political independence of the country. Soyinka expressed doubt about Nigeria's political

¹ These names represent nationalist leaders from Yoruba, Hausa and Igbo ethnic groups respectively. These nationalist leaders expressed different dates and years for the country's readiness for political independence. This situation hindered the decolonization process of the country till October 1, 1960.

independence as revealed in the subject matter and thematic foci of his play, *A Dance of the Forests*². He foresees violence, socio-economic and political failure in the new postcolonial entity, Nigeria. His characterization of half-child and the plot on the gathering of the tribes suggest that Nigeria was not ripe for political independence as at the time it was granted on October 1, 1960. The testimonies of Soyinka's predictions in *A Dance of the Forests* are seen in the pockets of political and socio-economic violence that have become perennial in the country. The country has not come out of the trauma caused by the first major political crisis code-named *wet e* (literally mean that pour petrol on your victim before setting it ablaze) in the Western region of the country. This crisis, among other reasons, prompted the military to take over the power in an unpopular coup of January 15, 1966. This coup and the countercoup of July 25, 1966, culminated in the Nigerian Civil War whose memory still haunts the country's peaceful co-existence. After the suspension of the Nigerian Civil War, the contemporary worry of the country is how to curtail Niger Delta militants, Boko Haram terrorists and bandits with kinetic and non-kinetic strategies. Among the non-kinetic approaches to the curtailment of Boko Haram terrorists is the use of Nollywood films.

The ideological differences that caused deformed foundation for political independence and federation of Nigeria has been represented in some Nollywood films such as Kunle Afolayan's *October 1* and *'76*. These two films offer different sociological explanations for differing nationalism among Nigerians across different ethno-cultural backgrounds. Although the two films present historical and sociological experiences of Nigeria as they happened decades apart, they offer prognostic analysis of the unfolding crises following unresolved ethnic issues which precipitated the military coups of 1966 and 1976. The very genesis of the political crises and the eventual military coups can be traced to the activities of the nationalists (from the three major ethnic groups) who did not trust one another and, consequently, they all struggled for positions at the centre. This ethnic mistrust among the nationalist leaders is one of the sad realities that Nigeria currently lives with as evident in the series of ethnic and regional crises such as militancy in the South-South region of the country, banditry and Boko Haram terrorism in the Northern region of the country as well as herders-farmers crises in the South-West region of the country.

Since the upsurge in the Boko Haram attacks in the country, government and other stakeholders have been harmonizing resources to put an end to it. Among the stakeholders in the fight against Boko Haram scourge are Nollywood actors, directors and producers who have put their resources together to make movies aimed at national re-orientation and informed ideological orientation about national interest. Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) is a representation of Nollywood's intervention in the quest for sustainable peace in Nigeria. The thematic focus and subject matter of the film attempt to offer ideological discourse on how to find sustainable solution to Boko Haram scourge in the country.

The name 'Boko Haram' was drawn from the fundamental teachings of Muhammad Yusuf in the early 2000s, where he taught his followers in the city of Maiduguri, the capital of Borno State and some parts of Yobe State and attributed the decadence in the society to Western Civilisation (Adebayo, 2017). Nigerian government did not take Yusuf's teachings seriously until the whole situation degenerated to chaos and breach of public peace. Instead of taking proactive step against the activities of Muhammad Yusuf, the state government of Borno State, at that time, enlisted some of Yusuf's followers in

² Wole Soyinka was commissioned to write and perform a play for the celebration of country's independence on October 1, 1960. The title of the play he prepared for the celebration was *A Dance of the Forests*. The play was later published in 1963 with Oxford University Press.

the government's cabinet until the two parties – the state government and the leadership of the sect – had serious misunderstanding. On the commentary on the trend of Boko Haram insurgency, Adebayo writes further that “it was after the death of Muhammad Yusuf in 2009 that the sect gained the attention of the nation which can be attributed to the weak approaches the Federal Government adopted to combat the sect whose strength was earlier underestimated.” (Adebayo, 2017, p. 135). Adebayo's submission reveals the lackadaisical attitude of Nigerian government to some of the critical sociological and political problems that usually cause much physical and psychological damage in the country. Also, most insurgent groups often take advantage of government ineptitude to foment troubles.

Cracks within, State Violence³ and the Art

Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) was first released in 2013 as artistic representation of the insecurity and breach of peace facing Nigeria, a sub-Sahara African country owing to the scourge of Boko Haram attacks in the Northeastern part of the country.

Image 1

The cover image of Pascal Amanfo's "Nation Under Siege" (2013)



Notes: From Wikipedia, the free encyclopedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Movie_poster_for_Nation_Under_Siege.jpg

The plot of the film presents the story of a newly recruited suicide bomber, Amid, into the fold of Rama Boko terrorists. Amid is to bomb 5000 people attending end of the year and award-giving ceremony of a school. The state is putting efforts in place to stop the scourge of Rama Boko terrorists but with no success because of the internal cracks in the

³ State violence is taken from two ideological perspectives: i. the reaction of the government towards artistic creation in literature and film, ii. The government's [in] actions which have caused and sustained violence in the country. In artistic production such as films, the reactionary measures taken by the government is always punitive to deal with the artists and their arts using the state apparatuses of law.

government circle. Fate connects Amid with a prostitute few days to his suicide mission. From their discussion, Amid is confused whether he should carry on with his suicide mission or abort it. With his current state of mind, he can no longer understand the essence and ideological orientation of Rama Boko terrorists. He, consequently, has a rethink on the need for national interest. Eventually, Amid aborts his mission of bombing the participants at the event and transfers the focus of his terrorism on Jamal (the overall leader of Rama Boko terrorists).

Unfortunately, the film was subjected to state violence at its first release in 2013 as it was prohibited to be screened in Nigeria and Ghana cinemas and the producer/director was fined 2,000 dollars. The film was subjected to the state violence, perhaps, for national interest and security. The state's violence against the film is a replica of Nigerian government's attitude towards committed arts. On this situation, Femi Osofisan (2001, p. 92) interrogates the attitude of state towards artists and their arts. While commenting on the state terrorism against artists, Osofisan writes thus:

Indeed, the artist who is merely truthful cannot but reflect in his/her work, the appalling situation of social and political injustice, but when that happens, the artist treads on the open sore of the rulers, and the latter's response is, predictably, one of repression and persecution. It is at such moments that the quest for relevance is met with terrorism; and the agents of the state become, for the writer, potential executioners. (Osofisan, 2001, p. 92)

In line with Osofisan's submission, the director/producer of *Nation Under Siege* (2013) suffers from economic loss and psychological trauma sequel to series of censorship that the film faced upon release to the market. This reflects state violence against artists and their arts. With this, it can be said that the fate of the film is sealed from the very first day of its release. This is because the film does not gain any popularity just as the other Nollywood films such as Desmond Ovbiagele's *The Milk Maid* on the same subject matter of Boko Haram.

The reason for the difference in the state reception of *Nation Under Siege* (2013) and *The Milk Maid* (2020) might be the gap of seven (7) years in their year of production. *Nation Under Siege* (2013) was produced in the period that Nigerian government had not had 'concrete' solution towards abating the scourge of Boko Haram terrorism. By 2020 that *The Milk Maid* was produced, Nigerian government has been overcoming the menace of Boko Haram terrorism. Also, *Nation Under Siege* (2013) adopted a radical approach by exposing lack of political will and corruption in the government circles as parts of the problems militating against sustained fights against Boko Haram terrorism. *The Milk Maid*, on the other hand, subtly presents how Boko Haram activities affect the peasants and rural dwellers without making any overt reference to the government. Thus, *Nation Under Siege* (2013) is subjected to state violence because it is a committed art which speaks directly to the consciousness of the power. The thematic thrust and the overall subject matter of the film is, therefore, consistent with Oluwole Coker's view that "the postcolonial condition is at the centre-stage of the dramaturgic concern of African dramatists" (Coker, 2021, p. 155). Consequently, the dramaturgic concerns of African dramatists are often met with government resentment with absolute violence. Thus, the position here is that most of the postcolonial government in Africa and Nigeria specifically are often sensitive and reactive to the contents of committed expressive and performing arts.

Image 2

The cover image of Desmond Ovbiagele's "The Milk Maid"



Notes: From Wikipedia, the free encyclopedia.
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Milkmaid_(film))

From a critical perspective, however, the state violence against *Nation Under Siege* (2013) and its producer/director is unnecessary because ideological orientation of the film has the potential to ensure sustainable peace in the face of Boko Haram scourge in Nigeria without tampering with national interest and security. Sadly, this is not the first time that Nigerian/Nollywood films are subjected to state violence of banishment, prohibition and unwarranted censorship. Other Nigerian movies that had faced one form of state violence or the other are the film adaptation of Chinua Achebe's *Things Fall Apart* which was later released under the title, *Bullfrog in the Sun* and Chimamanda Adichie's *Half of the Yellow Sun* adapted to film of the same title but with almost different contents. With the state violence against *Nation Under Siege* (2013) and other films, the fundamental ideological orientations of these films are lost. With this situation, one is, therefore, tempted to ask, "is government afraid of naked truth and filmic representation of the lack of political will to solve myriad of political, socio-economic and security challenges facing the country?" Sesan's (2016, p. 164) view on the functionality of arts (literature and film) in ideal republic roughly responds to the question that:

In an ideal republic, literary and film texts are expected to interrogate the vices in the society for practicable solutions. Thus, literary and film texts in the contemporary Nigerian society reveals the problems of corruption, maladministration, injustice and bad governance that confront the country as their thematic concern. There are two critical issues here: (i) the subaltern read these texts with admiration and fascination without having the political and economic might to right the wrong in the corridor of power because they are helpless to help their situations within the matrix of events in the country; (ii) the texts do not get to the privileged that hold the belief that they are at their promethean height. Even when the texts get to them, they feign ignorance of the corruption and injustice projected in the texts. In this regard, the privileged and the oppressor become threatened by the power of literary and film texts. (ibidem)

Sesan's view is consistent with the fate that befell *Nation Under Siege* (2013) at its release. The people at the corridors of power do feel uncomfortable when an artistic production focuses on the lingering sociological and political challenges such as insurgence and social unrest confronting the nation. As at the time of the release of the film, Boko Haram terrorism was among the major internal socio-political problems exposing Nigeria to global embarrassment. The situation debased the country's sovereignty with many countries avoiding bilateral/multilateral economic and diplomatic relationships with the country. Thus, the Nigerian government would not want any publicity of Boko Haram menace through the veracity of Nollywood films such as *Nation Under Siege* (2013) which exposes the complicity of state actors in the management of the terrorism.

The brilliance of the film as an ideological discourse to the quest for sustainable peace in the face of Boko Haram scourge in Nigeria is seen in its characterization, plot and the overall thematic focus. The film underlines the fact that the Boko Haram scourge should not only be tackled from religious fronts, but it should also be seen from ideological fronts with critical attention paid to the psychology of the actors, the government and the victims of the terrorist acts. The present article makes a case for ideological fronts because ideology is about working on mindset towards achieving set goals. Thus, "ideology is a product of a particular period, and is a set of social relations" (Akoh, 2023, p. 15). Based on this, the success of ideology in each society depends on the manipulation of the psychic structure – id, ego and superego – of individual and group relations in a society. As established in the film, *Nation Under Siege* (2013), the leaders of Rama Boko group usually recruit new members by working on their psychic structure of id and ego for subjective ideological formation against Nigerian government.

The dialogue between Baba (one of the leaders of Rama Boko) and recruiting agent while recruiting Amid into the fold of Rama Boko reveals thus:

Baba: I like him. I like the fire I see in him. But now, we must put the same fire in his heart.

Agent: He is ready, Baba.

Baba: There is one thing to be ready. There is another thing to be prepared.

Agent: By the books, I have taught him everything he needs to know.

Baba: Granted. What of things he must not know.

Amid: I am ready. I can do whatever you want me to do (*stabs the agent to death*).

The dialogue reflects the mind game which takes place during the recruitment into Rama Boko sect as presented in the film. The impact of the dialogue on Amid's psyche is a disconnect between id and ego. Amid's id overrides his ego with the manifestation of destructive tendency upon his recruitment into the fold of Rama Boko. This situation in the film is consistent with Ann Dobie's (2009) description of id that:

Obviously, the id can be a socially destructive force. Unrestrained, it will aggressively seek to gratify its desires without any concern for law, customs, or values. It can even be self-destructive in its drive to have what it wants. In many ways, it resembles the devil figure that appears in some theological and literary texts, because it offers strong temptation to take what we want without heeding normal restraints, taboos, or consequences. (Dobbie, 2009, p. 53)

Amid's id becomes untamed after the first killing and he also ruthlessly pursues Rama Boko's course until she meets a prostitute. Id, therefore, is a catalyst for human untamed

action springing from unconscious state of mind. This is not to say that it can be equated with stage of innocence as it is usually the manifestation of personae and prototype self as influenced by the remote or immediate stimuli. A critical stimulus which further immersed Amid into the fold of Rama Boko ideology is Baba's indoctrination as he addressed Amid that "you are only a mark, and you always have a target/aside that you don't exist" (*Nation Under Siege*, 2013).

Image 3

The scene showing the ideological indoctrination of Amid by Baba and the recruitment agent – Baba is at the left, Amid is at the centre while the recruitment agent is at the right. This is the scene where Amid kills the agent to demonstrate his readiness and preparedness to join Rama Boko sect



Notes: From Nation Under Siege (2013)

Baba's discussion with Amid is also consistent with Carl Jung's idea of shadow which usually presents the dark and unattractive aspect of self. In the light of this, Baba wants Amid to believe that he is only living to advance the course of Rama Boko and that all other objects are the targets to be eliminated. This ideological proposition to Amid is antithetical to humanistic understanding of collective responsibilities towards rewarding living.

Rama Boko's brutality in the execution of its ideology creates tensed situations in the country thereby affecting the nation's collective consciousness but with varying degrees. It can, therefore, be said that the government and other stakeholders in the fight against Rama Boko in *Nation Under Siege* (2013) base their actions on different ideological foundations. This is a major problem militating against putting an end to its menace. Also, the difference in ideological orientations of the government and its agents underline apparent cracks in the efforts towards crushing Rama Boko terrorists. Consequently, the cracks have caused absence of political will to achieve common goals of sustainable peace. The situation becomes more compounded with the series of corruption that mar the success of goal-driven operations against the sect. Consequently, "the emerging evidence relating to the magnitude and severity of corruption is mind-boggling, to the extent that some believe that the problem tends more towards national insanity" (Ariyo, 2012, p. 575).

With the corruption and lack of political will, the country has been living in the fear of Rama Boko sects as presented in the film. Lack of political will in the fight against the insurgence is premised on different ideologies of successive governments in Nigeria.

Consequently, ideological differences of successive governments rob the country of the opportunities of continuity in governance. A further deduction from the tensed situation between Rama Boko sect and the government, as found in the film text, is that there is a manifestation of what Jacques Lacan describes as the “dialectical of recognition” which usually interfaces between the imaginary and the real. The political and sociological imaginary of the sect is that the government is deploying the repressive state apparatus to sustainably keep the populace in the abyss of lack and the endemic corruption. Sadly, the Rama Boko’s ideology is antithetical to the socio-political ideology of the country that is in search of unity-in-diversity. Even, Rama Boko’s ideology does not align with Althusser’s (1972, p. 162) conception of ideology that it represents ‘the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.’ To this end, the plot of the film and the characterization of Amid reveals that the sect members live in the illusion of reality caused by religious fanaticism. Also, the film comments on the political ideology of the government. It shows that the government plays politics with the matters of insecurity which has been seen as a political tool to gain public sympathy for re-election. This deduction from the film further shows the lack of political will by Nigeria’s successive governments to address sociological and political problems confronting the country owing to ethno-religious sentiments by political elites. This view is consistent with Prah’s (2009) that:

The African post-colonial elites have consistently failed to provide the sort of leadership which is needed to improve the quality of life of the teeming masses of African humanity. Contestation for resources and recourse to ethnic mobilisation instead of clear ideological positioning reduces politics to egoistical grandstanding and philosophically barren personality rivalries. (Prah, 2009, p. 13)

In the light of Prah’s view, African [Nigerian] successive governments have been subjectively handling socio-political problems confronting the existence of the country. Thus, the following dialogues reveal the situation in the film.

1st Politician: It is important to remember that this is a political problem that requires political solution. His Excellency is abreast with the situation, and he is deeply concerned. And to raise alarm over the state of insecurity in the nation

2nd Politician: And to blow the situation is to play into the hands of the opposition in the forthcoming election.

CSO: And in the meantime?

1st Politician: We do exactly what we have been doing

2nd Politician: And intensify security at all levels.

1st Politician: Dialogue with all ethnic nationalities.

2nd Politician: Roll an intensive media campaign against the face of terrorism.

1st Politician: And by so doing, the President will play his politics right. Whatever happens gentlemen, that election must be won.

The above dialogues reveal the psychology of Nigeria’s leaders and the psychodynamics of leadership in the country. The dialogues are also archetypal representation of the common beliefs of Nigerian government that their mandate should not be compromised for anything. This political mindset of the government does not align with the populist ideology of collective dividends in governance.

Image 4

A scene in the film where two politicians and the security adviser to the President are discussing how to win forthcoming election despite the problem of Rama Boko sect



Notes: From Nation Under Siege (2013)

Consequently, this political ideology of political leaders/government has long-term effects on good governance at all levels of administration. In the light of this, there are ideological conflicts between the government and the masses with consequence upon the internal cohesion of the country. Also, there is ambivalence in the actualisation of ideology of the government in a complex political matrix which breeds insecurity such as Rama Boko/Boko Haram scourge. Based on this, the present article aligns its view with Bercovitch's (1986) that:

There is no escape from ideology; that so long as human beings remain political animals they will always be bounded in some degree by consensus and so long, they are symbol-making animals they will always seek in some way to persuade themselves (and others) that *their* symbology is the last, best hope of mankind. (Bercovitch, 1986, p. 636)

Going by the symbology of Rama Boko sect, they are of the opinion that their activities are the best for mankind on this earth and in the life after. This is evident in the indoctrination of Amid and other sect members who kill people with impunity and conviction that they are carrying out the will of God. The Rama Boko's symbology, however, negates the general understanding of people's religious ethics about lives and living. It is this negation which aligns with people's collective consciousness of insecurity and government's lack of political will to combat the insecurity.

To this end, the ideological relationship between the government and the Rama Boko sect in the film is antagonistic as found in different patterns of violence and killing across the land. The politicians in the dialogues reveal that the government is only ready to engage in a subtle approach to the fight against Rama Boko sect to avoid political scandal which could affect its victory at the polls. Thus, the ideological warfare against the sect is the deployment of media as a tool of propaganda. What is evident, at the level of empirical analysis of Boko Haram activities in Nigeria's real-life experience, is that successive Nigerian governments have been fighting Boko Haram insurgents on the pages

of newspapers and via other conventional media as well as social media. This situation is represented in the film through the dialogue of the 2nd politician that the government will deploy intensive media campaign as a diversionary mechanism. This is evident in real-life situations because Nigerian media have been saturated with claims and counterclaims by Nigerian armed forces and Boko Haram insurgents. Egwuemi and Akoje do the overview of the media propaganda in the fight against Boko Haram insurgents in the country. In their review, they aver that:

According to *Premium Times* of 3 August 2018, at least two officers and 43 soldiers have been killed in Boko Haram attacks on military targets between 13 and 26 July 2018 despite the presence of military special force tagged 'Operation Lafiya Dole'. While the soldiers blamed the incidence on lack of equipment, Chief of Army Staff, Lieutenant General Tukur Buratai, accused them of being cowardly. (Egwuemi & Akoje, 2019, p. 11)

Some subjectivity can be deduced from claims by the soldiers and their boss. This shows that the cracks within the armed forces and the entire government have been militating against the attainment of sustainable peace which has been threatened by Boko Haram insurgency and other militant agitations in the country. This situation is also represented in the film with the misunderstanding that occurs between Officer Jane and her superiors especially in the fight against terrorist acts of Rama Boko sects.

Also, the film indicts the country's immigration service of complicity in the persistence of terrorism by Rama Boko sect. As presented in the film, the immigration service fails to have a proper record and monitoring of the land, the sea and the air borders of the country. For instance, Jama, the leader of the Rama Boko sect made several visits to the country for seven times without a proper check at the land, sea and airports. The underlined message here is that the fight against Boko Haram insurgents in Nigeria can be won if the government is sincere and demonstrate strong political will to secure the country's borders as suggested in the film text. Besides, the film also indicts the government that the country does not have effective data base to track crimes and criminals. The state security service in the film finds it difficult to gather information on Jama and his cohorts because the officers are unable to access information on the country's data base. Jane, the lead investigator of Rama Boko insurgents, is proactive in the investigation by requesting the tapes and secret intelligent reports on Jama and his group. The intent behind this is to understand some salient features of the activities of Rama Boko insurgents. She eventually gathers information that the sect (Rama Boko) targets seven regions in the country as deduced from the suspect's statement and a senator's statement that the crises in the country are brewing like the rainbow in the sky.

A reflective evaluation of the government's ambivalent attitude towards the management of the insurgency and the tenacity of Rama Boko terrorists indicate that there cannot be homogeneous ideology in a polity. In the process, one ideology interrogates another ideology in a bid to gain dominance. This is just the case in the confrontation between Rama Boko and the government, as presented in the film and the country. In any conflict situation, an ideology with legitimacy, no matter the systemic error, usually gains popular sympathy and acceptability of the masses just as in the case of Nigerian government. Rama Boko's ideology does not have popular sympathy and acceptability, and this explains why state apparatuses are set after the terrorists. Despite all the efforts of the government to deploy kinetic approach of force to deflate Rama Boko's ideology and apprehend both the leaders and the members, members of the sect are waxing stronger in their act of terrorism. The non-kinetic approach of ideological manoeuvring, on the

other hand, brings the expected result by bringing Jama, the overall leader of the sect to a fatal end. This ideological weaponry is a speculative dialecticism (Ryan, 2019; Derrida, 1978; Sartre, 1976) which prompts variegated responses from every facet of the society – the state security services, lowly-placed individuals such as the prostitute, the highly-placed individuals, the presidency and generality of masses – to combine efforts in bringing the menace of Rama Boko to an end.

The Insurgents and the Making of a Hero [ine]

The film text, *Nation Under Siege* (2013), suggests critical issues in the fight against Boko Haram insurgents in the real-life situations of the country. Among the critical issues raised in the film is that the fight against Boko Haram should be ideological/ philosophical involving everybody irrespective of ethnic and political affiliations as well as social status. This position may not be the actual intention of the filmmaker, this paper, however, reads the film from ideological perspective that the filmmaker's message is that we should look outside of the box of religion and state bureaucracy in the fight against the menace of Boko Haram insurgence. Arguing in this direction, this paper, therefore, upholds Adeoti's (2015) observation on the role of a literary critic (and by extension, a film critic) that:

While the writer is free to think and write what he/she thinks is right in the most suitable language and style according to his/her judgement, the literary critic who is part of the consuming audience is well positioned, by virtue of his knowledge and experience of literary aesthetics, to dissect the inter-relations of all the constituents of a literary product. The critic not only attempts an interpretation of the work but also a statement of assessment of its quality. (Adeoti, 2015, p. 34)

As deduced from the film, major state arsenals used in the fight against Rama Boko insurgents are force (kinetic approach) and propaganda (non-kinetic approach). This paper is not arguing against these arsenals. The major problem is that the government has not been critical in the deployment of these arsenals to restore peace in the troubled zones. The force is misdirected and aimless as represented in the film text. The top military and intelligent officers refuse to be critical of Jane's observation that the Rama Boko insurgents target the seven geo-political zones of the country drawing her inference from the repeated use of rainbow by those who are [in] directly connected with the activities of Rama Boko insurgents. These individuals who are fighting against the insurgents also fail to understand that these people [the insurgents] easily "take to arms when occasion demands without considering the consequences of the extremism on humanity and the integrity of the religion, they purport to be holding its tenets" (Sesan & Adenigba, 2016, p. 1024).

The film suggests that the state arsenals of force and propaganda have failed the country in the fight against insurgents. The film, however, offers ideological discourse in the fight against insurgents. This discourse underlines the need for the country to provide social welfare package for all the citizenry and make available the platforms for religious harmony among all the religious groups in the country. This is because Boko Haram insurgence is beyond religious warfare. It is, perhaps, a war aimed as a form of angst against the government and some political class in the country.

Image 5

Jamal, the leader of Rama Boko, expressing his anger against the government



Notes: From Nation Under Siege (2013)

The bitterness of the Rama Boko leader (Jamal) who is in self-imposed exile relates to the unresponsiveness and recklessness of the government in handling some political and economic challenges confronting the country. Jamal can sustain his activities because the government is not proactive in the deployment of ideological arsenals of conflict management in tackling the menace. One can, therefore, deduce that Rama Boko insurgents, as represented in the film, do not have confidence in the co-existence and survival of the nation as represented in the ideological orientation of Kajal, one of the Rama Boko patrons arrested by the police.

Kajal: I know my rights. My rights are to believe what I believe. Yours are to believe what you believe. And what do you believe? You believe in this nation, its leaders, its people, its destiny.

Officer Jane: That and even more. I believe that your kind has no place here.

Kajal: My kind is everywhere. All around you, closer than you can even imagine. And no matter how hard you try, you people cannot stop what is coming...

Kajal's dialogue represents the overall mindset of Rama Boko insurgents that the government is incapacitated by corruption and complacency in the fight against the group. The end of the film upholds his view that the government cannot stop what is coming despite all efforts put in place by Officer Jane Jacky Bantu and her team of anti-terrorism squad. This is because Hamid, a Rama Boko recruit would have blown up his targets if he had not been influenced by the memory of conversations he had with Lina, a prostitute. Another ideological orientation of Rama Boko insurgents, as highlighted in the film is that the recruits, the patrons and all members of the squad see themselves as heroes for killing people as well as for destruction of private and public properties. This is consistent with Lacanian conceptualisation of Real Order which is "the final phase of psychic development, beyond language, resisting symbolization" (Dobie, 2009 p. 66). This view, therefore, redirects this paper's argument towards the search for heroism in the text of the film. As a very quick contribution to the quest for heroism in the film, the present article opts for the ideal of collective heroism because every individual has a role to play at all levels of socio-political interactions. This opinion, however, does not foreclose the fact that some individuals can take a lead or show a way towards the sustainable fight against the insurgents as found in the characterization of Officer Jane and Lina, the prostitute.

Image 6

Kajal undergoing police interrogation in connection with Rama Boko terrorism



Notes: From Source: Nation Under Siege (2013)

Conceptualizing heroism in the film is problematic because “the consequences of misapplication of virtues and blatant exhibition of vices could be very devastating and self-destructive” (Dasyuva, 1999, p. 32). The characters in the film (as individuals or group) play diverse roles that are consistent or antithetical to the attainment of sustainable peace in the country. The Rama Boko insurgents, for instance, present themselves as heroes with the erroneous belief that they fight the just course to force government of the country to its knees. By engaging the armed forces in the fight against Rama Boko insurgents, government presents itself as the hero that is on top of the situation while Jamal (the leader of Rama Boko insurgents) self-ordained himself as the man destined to change the course of history in the country. From another perspective, Inspector Jane and Lina can be seen as heroines of the film considering the overt and covert roles they play in the fight against the insurgents. A critical reading of the film presents Lina (a prostitute) as the heroine of the film because her role presents the climax which eventually leads to the resolution of all the conflicts in the film. In the light of this argument, this paper therefore upholds Dasyuva’s view on heroic that:

[...] the *heroic* is neither necessarily determined by “goodness” nor by some “rare virtues” as we have in the western literature, but by the uniqueness of action (good or bad), and the capability of its prime mover to determine the syntax of action and situations in the fictive world. In this lies the “greatness” of such a character. To the traditional African, it is the “heroic”. (op. cit., p. 34)

Although African society does not honour prostitution as it attracts social stigma for the practitioners, Lina’s role is commendable as her ideological view about peaceful co-existence among all ethnic nationalities and religious groups offers a new ideological orientation for Amid, a member of Rama Boko insurgents on suicide mission. What Lina does for a living does not really matter here but the greatness of her action which eventually costs her life.

Initially, Amid’s visit to a prostitute is a manifestation of Lacanian concept of *jouissance* which literally means enjoyment. The overall outcome of this visit at the macro level of interpretation is the denouement of the Rama Boko’s menace. While having personal enjoyment, Amid is exposed to his own hubris with transcended consequence on his actualisation of imaginary order. With this, Amid begins to have a self-consciousness thereby subtly querying his unmindful involvement in the activities of Rama Boko. Consequently, his intended destructive action becomes a nationalistic action at the end of the film when he eventually bombed Jamal, Rama Boko’s overall leader.

Image 7

Amid and Lina in a discussion which offers a fresh ideological dimension to the management of Rama Boko's terrorism



Notes: Source: Nation Under Siege (2013)

The discussion between Amid and Lina provides a new insight into the psychology of crises management. Lina (although a prostitute) discusses with nationalistic fervour which has proportionate impact on Amid for re-examination of self. Amid's re-interrogation of self, therefore, propels the film to its climax. The following excerpts from the film reveal the ideological discourse between Amid and Lina.

Lina: Religion is nothing, but picture of what man thinks of God, and we all look at this picture in different shades.

Amid: What then is the eternal fate of mankind?

Lina: Fate is what we make from destiny.

Amid: Do you believe in destiny?

Lina: Much more.

Amid: Even the destiny of this dying nation.

Lina: I believe there is a reason why two hundred and fifty (250) ethnic groups bordered by two protectorates were amalgamated in 1914.

Amid: That for what I know and what I have been taught it is a fact and mystique.

Lina: You just hate to know the truth.

Amid: What truth? The truth of the nation that has lost its purpose?

Lina: In a world of greed and envy where man has become prey to man and people are alleging for selfish reasons. Yes.

The excerpt goes further thus:

Amid: Why? Why do we blame our leaders when we can change the course of our own destinies?

Lina: By what means?

Amid: By every means. Look around you. Look around you. What similarity has the man from creeks from Bayelsa with the man from the Sahara of Sokoto?

Lina: They all have red blood running through their veins.

Amid: Not enough. What conjunction has Islam with Christianity?

Linda: Christianity is the religion of love and Islam a religion of peace.

Amid: Where is the peace and love in this nation?

The underlined message in Lina's dialogues is that the country will only experience sustainable peace if everybody looks beyond religion in an attempt to solve series of problems confronting the nation. The deduction from Lina's dialogues, therefore, is that we should all embrace humanity to solve our problems because religion is nothing but a mark of identity. Interestingly, Lina's message changes Amid's ideological orientation about suicide bombing for the course of Rama Boko insurgency. Although Lina pays with her life, Amid understands the need to uphold peace for national unity and cohesion. Amid has self-rediscovery and executes Jamal through suicide bombing.

Conclusion

This paper's focus on Pascal Amanfo's *Nation Under Siege* (2013) is to critique how Nollywood has been intervening in the national discourse on peace and unity in the country. The subject matter, characterization and thematic focus of the film offer ideological discourse on the quest for sustainable peace in the face of Rama Boko insurgency in the film text and Boko Haram insurgency in Nigeria. The film's discourse is that all hands should be on deck in the fight against insurgency in the country. The ideological discourse on the fight against insurgency is played out in the characterization and dialogues of Lina, a prostitute who understands the essence of humanity and humane behaviour for sustainable peace in the country. With the suicide bombing of Jamal, it is hoped that the end of Rama Boko insurgents is in sight. Among the basic issues discussed in the film are that both kinetic and non-kinetic approaches should be adopted in pursuit of peace in conflicting situations.

References

- Adebayo, O. (2017). Language that divides: Pragmatics of selected speeches of Abubaka Shekau. *Ifè Studies in English Language (ISEL)*, 13(1), 131-151.
- Adeoti, G. (2015). Literature and the art of shaving a man's head in his absence (Inaugural Lecture Series No. 275). Obafemi Awolowo University.
- Akoh, A. D. (2023). *The subaltern can write: Theory, criticism and power in African dramatic literature*. Committee on Inaugural and Public Lectures, Alex Ekwueme Federal University.
- Amanfo, P. (Director). (2013). *Nation Under Siege* [Film].
- Ariyo, A. (2012). Development finance of underdevelopment. In *University of Ibadan inaugural lectures*, volume III (2003–2006) (pp. 563–581). Ibadan University Press.
- Bercovitch, S. (1986). The problem of ideology in American literary history. *Critical Inquiry*, 12(4), 631–653.
- Coker, O. (2021). Dramatising postcolonial angst in Yerima's *The Asylum*. In G. Adeoti (Ed.), *One muse, many masks: Reflections on Ahmed Yerima's recent drama* (pp. 155-166). Kraft Books.
- Dasylyva, A. (1999). *Classificatory paradigms in African oral narrative*. Ibadan Cultural Studies Group.

- Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Trans.). Chicago University Press.
- Dobbie, A. (2009). *Theory into practice: An introduction to literary criticism*. Wadsworth Cengage Learning.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology: An introduction*. Verso.
- Egwuemi, O. P., & Akoje, P. P. (2019). Nipping terrorism in the bud in the Nigerian space: The vision in Irobi's Hangmen Also Die and Ezenwanebe's Giddy Festival. *Nigerian Theatre Journal*, 19(1), 1-15.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977* (C. Gordon, Ed.; C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, & K. Soper, Trans.). Harvester.
- Osofisan, F. (2001). *Insidious treasons: Drama in a postcolonial state* (Essays). Opon Ifa Publishers.
- Ovbiagele, D. (Director). (2020). *The milk maid* [Film].
- Prah, K. K. (2009, May 7). *African languages, African development and African unity*. Public lecture presented at the Centre for Black and African Arts and Civilization (CBAAC), Abuja.
- Ryan, M. (2019). *Marxism and destruction: A critical articulation*. Johns Hopkins University Press.
- Sartre, J.-P. (1976). *Critique of dialectical reason*. Verso.
- Sesan, A. A. (2009). Artist, society and human capital development: The Nigerian example. In N. Christopher (Ed.), *Voices from Africa on literacy for the attainment of development* (pp. 171–185). IRA and IDAC.
- Sesan, A. A. (2016). In search of an ideal republic: Can literature and film do it? *Ibadan Journal of Humanistic Studies*, 26(1), 161–174.
- Sesan, A. A., & Adenigba, S. A. (2016). The quest for religious harmony in Shehu Sanni's *When Clerics Kill* with lessons from the life of Prophet Mohammed. *Ikogho: A Multi-Disciplinary Journal*, 14, 1023–1034.
- Soyinka, W. (1963). *A dance of the forests*. Oxford University Press.

Quando a cidade se torna imagem: o papel do cinema na construção da memória urbana

Cristiane Alves de OLIVEIRA

Universidade de Brasília - UNB - Brasil

colliver@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a memória urbana a partir das representações cinematográficas, com foco na cidade de São Paulo retratada no filme *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. A pesquisa investiga como as imagens em movimento vão além da função documental, assumindo um papel ativo na construção de sentidos e afetos sobre a cidade. Através da análise da narrativa visual e simbólica do filme, discutem-se os modos pelos quais o cinema contribui para a formação da memória coletiva, revelando camadas sociais, históricas e subjetivas do espaço urbano. A cidade, neste contexto, deixa de ser pano de fundo e assume o papel de personagem, configurando-se como um organismo vivo em constante transformação.

Palavras-chave: memória urbana, cidade-imagem, cinema, São Paulo, representação espacial

Abstract: *This article proposes a reflection on urban memory based on cinematographic representations, focusing on the city of São Paulo as portrayed in the film São Paulo, Sociedade Anônima (1965), by Luís Sérgio Person. The research investigates how moving images go beyond the documentary function, assuming an active role in the construction of meanings and affections about the city. Through the analysis of the visual and symbolic narrative of the film, the ways in which cinema contributes to the formation of collective memory are discussed, revealing social, historical and subjective layers of the urban space. The city, in this context, ceases to be a backdrop and assumes the role of a character, configuring itself as a living organism in constant transformation.*

Keywords: *urban memory, city-image, cinema, São Paulo, spatial representation*

A cidade é, ao mesmo tempo, espaço físico e território simbólico onde experiências, memórias e afetos se sobrepõem. No cinema, essa complexidade ganha forma por meio da imagem em movimento, que não apenas registra o espaço urbano, mas também participa de sua construção simbólica. Este artigo parte da hipótese de que o cinema desempenha um papel fundamental na constituição da memória coletiva das cidades, ao reinterpretar o cotidiano e as paisagens urbanas através de narrativas visuais.

A reflexão do texto é examinar como o filme *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), dirigido por Luís Sérgio Person, que retrata a cidade de São Paulo em um momento-chave de sua modernização e como essa representação contribui para compreender os modos de lembrar e imaginar o urbano. A escolha do filme se justifica por sua densidade crítica e estética, capaz de revelar as contradições do processo de industrialização e os efeitos subjetivos desse contexto nos habitantes da metrópole.

Adotando uma abordagem interdisciplinar, que articula cinema, memória e espaço urbano, o estudo analisa como a imagem em movimento transforma a cidade em um

personagem ativo, mobilizando sentidos afetivos e históricos que extrapolam a função descritiva. A partir disso, o artigo propõe uma leitura da cidade como palimpsesto visual, onde o tempo e a memória se entrelaçam, permitindo novas formas de interpretar a vida urbana contemporânea.

Ao explorar a convergência entre memória e imagem em movimento, este estudo propõe compreender de que forma o cinema vai além da documentação, atuando como agente ativo na formação de percepções sobre o espaço urbano. A análise proposta serve como ferramenta para a compreensão dos processos de construção e desconstrução da cidade na cinegrafia, promovendo uma reflexão sobre a relação intrínseca desses conceitos.

A cidade é um espaço vivo e dinâmico, palco de inúmeras histórias, memórias e experiências. Ao longo dos séculos, as cidades têm sido retratadas de diversas formas, seja através da literatura, da pintura, da fotografia ou do cinema. No entanto, é no cinema que a cidade ganha uma dimensão única, tornando-se protagonista de inúmeras narrativas e representações. A representação cinematográfica desses espaços urbanos oferece uma janela para compreender como essas transformações são percebidas e reinterpretadas.

No caso específico de São Paulo, o crescimento urbano foi marcado por ciclos de industrialização, migração interna e internacional, expansão desordenada e projetos de modernização que transformaram drasticamente a paisagem e as dinâmicas sociais. Entre as décadas de 1950 e 1970, a verticalização e a abertura de grandes avenidas coexistiram com processos de periferização, criando contrastes visuais e socioeconômicos que se refletem nas narrativas cinematográficas.

A relação entre a cidade e a memória é um tema recorrente nas representações urbanas e está em constante transformação, onde as memórias do passado se entrelaçam com o tempo presente, tecendo uma trama viva de significados e narrativas. Na sociologia urbana, o olhar se volta para as dinâmicas de interação e desigualdade que marcam a vida nas cidades. Segundo Luz (2002), o cinema reflete a realidade urbana de forma parcial, ao mesmo tempo em que participa da construção dos imaginários coletivos, que dão sentido à experiência da cidade, revelando que a cidade não é apenas feita de concreto e ruas, mas também de símbolos, sonhos e lembranças partilhadas. Assim, a memória urbana pulsa não apenas nos monumentos ou nas ruínas preservadas, mas sobretudo nos gestos cotidianos, nas histórias contadas e nas imagens que o olhar do cinema devolve à cidade, multiplicando suas possibilidades de existir no tempo.

Por meio do cinema, é possível observar a cidade em suas fissuras e nuances, entre espaços de memória, zonas de conflito e territórios afetivos, revelando dimensões que frequentemente escapam à observação cotidiana. A imagem em movimento tem o poder de capturar essa dinâmica, mostrando como a cidade é moldada pelas memórias individuais e coletivas de seus habitantes.

Partindo de uma metodologia de pesquisa qualitativa com a análise textual e visual do filme, integrando estudos de história urbana, sociologia, arquitetura e teoria cinematográfica, me utilizo dos critérios de seleção que incluem a relevância do conteúdo para a representação da cidade e a influência percebida dessas representações na memória coletiva. Foram utilizadas referências de autores que abordam a relação entre cinema e espaço urbano, bem como trabalhos específicos sobre São Paulo no cinema. Os critérios de seleção do filme analisado incluem a centralidade da cidade como personagem, relevância histórica e estética, além da capacidade de refletir transformações sociais e urbanísticas significativas.

Através da lente do cineasta, a cidade se transforma em um personagem, com sua própria história e sua própria identidade, nos convida a refletir sobre a cidade como um

palco de memórias em constante evolução. É recriada e reinventada a cada filme, a cada cena, a cada fotograma.

1. A cidade como espaço de memória

A memória da cidade é construída através das imagens, que capturam não apenas a sua arquitetura e sua paisagem, mas também as suas emoções, os seus conflitos e as suas transformações. Esta definição nos leva a questionar como as representações visuais da cidade podem nos ajudar a compreender melhor o seu passado, presente e futuro.

Através das imagens em movimento, somos conduzidos a explorar os múltiplos rostos da cidade: sua arquitetura, seu traçado urbano e as relações sociais e culturais que a sustentam. O cinema, ao iluminar essas dimensões, abre frestas que nos permitem olhar a cidade sob novas perspectivas, revelando camadas de sentido que muitas vezes permanecem ocultas no fluxo do cotidiano. Nesse diálogo, a arquitetura se apresenta como uma linguagem silenciosa, em que ruas, praças e edifícios icônicos se erguem como signos visuais capazes de reforçar identidades e evocar memórias coletivas. Clarke (1997) observa que a leitura filmica da cidade não se dá apenas pela contemplação de suas formas construídas, mas sobretudo pela coreografia dos corpos que nelas transitam, onde a matéria física encontra o gesto humano, e a forma se converte em experiência vívida.

A cidade da nostalgia, da saudade, da melancolia reveladas pelas emoções do passado. É a cidade que se reinventa a cada lembrança, a cada evocação. É a cidade que nos transporta para o passado, para os lugares e os momentos que já não existem mais, mas que continuam vivos em nossa memória.

1.1. Memória coletiva e identidade urbana

A cidade traz à reflexão sobre a nossa relação com o espaço urbano e as memórias que ele guarda. É a cidade que nos propõe refletir sobre o nosso lugar no mundo.

A memória coletiva em uma cidade se refere à forma como a história, experiências e identidades compartilhadas de uma comunidade são preservadas e transmitidas ao longo do tempo. Ela é dinâmica e pode mudar, à medida que novas experiências e histórias se acumulam e a cidade evolui. Essas memórias nos revelam uma cidade viva, pulsante, em constante movimento. A cidade nos aconselha a olhar além das fachadas e dos monumentos, e a reconhecê-la como um organismo vivo, em constante transformação.

Podemos mergulhar nas memórias da cidade e descobrir novas formas de compreender e apreciar o seu complexo tecido urbano através das imagens cinematográficas. Ao explorar as representações urbanas na imagem em movimento, somos desafiados a pensar sobre como a cidade é construída e reconstruída continuamente, através das nossas próprias experiências e das histórias que contamos sobre ela. Seguindo a perspectiva de Maurice Halbwachs (1968) destacou que, “a memória coletiva emerge do entrelaçamento entre experiências individuais e o tecido social compartilhado” (Halbwachs, 1968, p. 49). No contexto urbano, isso significa que o passado da cidade não é apenas recordado, mas continuamente reconstruído por meio de práticas e representações visuais, como o cinema. Assim, as representações urbanas na imagem em movimento nos convidam a mergulhar na complexidade e na diversidade da cidade, a explorar as suas múltiplas facetas, a questionar as suas contradições e a celebrar a sua riqueza e a sua beleza.

O espaço de representação se vê, se fala; ele tem um núcleo ou centro afetivo, o Ego, a cama, o quarto, a moradia ou a casa; - a praça, a igreja, o cemitério. Ele contém os

lugares da paixão e da ação, os das situações vividas, portanto, implica imediatamente o tempo. De sorte que ele pode receber diversas qualificações: o direcional, o situacional, o relacional, porque ele é essencialmente qualitativo, fluido, dinamizado. (Lefebvre, 2000, p. 70)

A cidade em memória é, afinal, a cidade que propõe um olhar além das aparências, além do concreto e do asfalto, a descobrir a poesia e a magia que habitam em cada esquina, em cada rua, em cada praça.

2. Cinema e a representação da cidade

Marcado por muitos avanços e inovações tecnológicas desde sua criação, o Cinema surge em 1895, segundo historiadores, quando os irmãos Lumière realizaram a primeira sessão em Paris. No início da década do século XX, o cinema começou a popularizar-se, e muitos estúdios cinematográficos foram criados, principalmente na região de Hollywood, nos Estados Unidos. No final da década de 1920, a indústria cinematográfica, criou o filme falado e o cinema a cores. A partir da década de 1930, iniciou-se a “Era de Ouro” do cinema, quando a sétima arte era a principal forma de entretenimento para a maior parte das pessoas das principais cidades do mundo. Grande parte da produção cinematográfica da época esteve concentrada em Hollywood, que utilizou o cinema como ferramenta ideológica para impor narrativas favoráveis aos interesses políticos norte-americanos. Na década de 1960, o cinema perdeu sua hegemonia, principalmente pela popularização da televisão, e a “Era do Ouro” terminou. Nos últimos anos, com os *streamings*, filmes e series a cinematografia ganhou novo impulso em diversos países. No entanto, o cinema renova sua continuidade ao recorrer às técnicas da fotografia em movimento, instaurando uma relação direta entre o homem e o ambiente que o envolve, por meio de gestos, ações e representações. Em diálogo constante com a cultura, o cinema urbano se constitui como espaço de entretenimento acessível a todos, mas vai além: ao refletir a cidade que o espelha, acolhe emoções e lembranças que tecem a memória sensível da população daquele lugar, preservando no tempo o que pulsa no cotidiano.

Nesse contexto, a teoria cinematográfica auxilia a compreender como tais representações moldam modos de percepção e produzem sentidos. Sob essa perspectiva, Schiel e Fitzmaurice (2001) destacam que a cidade não se limita a servir de cenário, mas atua como presença viva, um agente que imprime ritmo, define o tom e acrescenta camadas de significação à obra. Assim, a urbe filmada deixa de ser mero pano de fundo e assume papel essencial na trama, revelando a cumplicidade entre a solidez das formas arquitetônicas e a fluidez da experiência social.

A cidade ao longo de sua história é produzida e transformada em relação a cultura, tornando-se um objeto com várias representações. Conforme as transformações socioculturais a cidade é delineada, e é nesse espaço urbano que as manifestações artísticas se apresentam. O Cinema traz a ideia de movimento que caracteriza a imagem em transformação de padrões de comportamento, revelando e compartilhando o corpo nesse espaço.

2.1. O papel da cinematografia, imaginação e memória na história da cidade

A cidade no cinema não é apenas um cenário, mas uma construção simbólica onde se entrelaçam temporalidades e afetos. Os estudos de história urbana revelam que a urbe se reinventa constantemente, tanto em sua matéria construída quanto em seus significados,

e o cinema se apresenta como um espelho sensível dessas transformações. Nesse horizonte, Costa (2006) aponta que o espaço urbano não deve ser visto apenas como produto de processos históricos, mas também como força ativa que produz sociabilidades e dá forma às tensões culturais. Assim, quando captada pela câmera, a cidade torna-se mais do que registro: converte-se em memória em movimento, lugar em invenção, presença em narrativa.

Desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, em que a cidade era mostrada como palco da modernidade em movimento, até aos grandes épicos urbanos do cinema contemporâneo, que o espaço urbano passou a ser, não só filmado, mas também imaginado e reimaginado. Nesse processo, a cidade torna-se mágica, não porque rompe com a realidade, mas porque condensa experiências, memórias e desejos coletivos de forma intensamente sensível e estilizada.

A memória urbana é frequentemente moldada por imagens e representações midiáticas. O cinema, como forma de arte e registro histórico, desempenha um papel crucial na criação e perpetuação dessa memória. As imagens em movimento permitem que o público visualize e experimente a cidade em formas que vão além das representações estáticas oferecidas por fotografias ou textos. Além disso, essas representações cinematográficas podem influenciar a forma como a cidade é percebida e lembrada.

A memória urbana no cinema estrutura narrativas que não seguem, necessariamente, a lógica linear. A cidade pode ser o ponto de partida para lembranças pessoais como em *Hiroshima, Meu Amor*, (Alain Resnais, 1959) ou o próprio personagem central da trama como em *Manhattan*, de (Woody Allen, 1979). Essas obras revelam que a cidade é, em muitos casos, o suporte da memória, com seus edifícios, esquinas, sons e cores funcionando como marcadores temporais e emocionais. Nesse sentido, a cidade mágica do cinema é um espelho da subjetividade: ela revela tanto o que foi vivido quanto o que foi perdido ou idealizado. O cinema, ao transformar a cidade em memória visível, amplia a capacidade do espectador de acessar o tempo, passado, presente e futuro, por meio da experiência estética.

2.2. Presentificação do passado e estetização da experiência urbana cinematográfica

No cinema, a cidade se configura como um arquivo vivo de memórias, em que o passado é reinventado em imagens que condensam afetos e sentidos. Filmes como *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *Meia-Noite em Paris* (Woody Allen, 2011) ou *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) revelam cidades que se tornam territórios da lembrança, atravessados por subjetividades e atmosferas oníricas. Em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), essa experiência se amplia ao tratar a cidade não apenas como cenário visual, mas como paisagem sonora (campainhas, buzinas, vozes e alarmes) que compõem uma tessitura que expõe tensões sociais, intimidades e memórias ocultas. Desse modo, a percepção urbana ultrapassa o olhar e encontra na escuta um caminho para entrelaçar memória, afetividade e experiência sensorial do espaço. Nessas obras, a cidade funciona como ponte entre passado e presente, entre o que foi e o que se deseja que ainda viva.

O cinema cria cidades imaginárias que, embora inspiradas no real, obedecem à lógica da narrativa, da emoção e do símbolo. A chamada “cidade mágica do cinema” é composta por camadas: ruas filmadas com luz idealizada, sons urbanos reconstruídos, atmosferas que evocam sentimentos e valores culturais específicos. Trata-se de uma cidade afetiva, que ativa o imaginário coletivo. Cidades como Nova York, Paris, Tóquio ou São Paulo tornam-se ícones cinematográficos, não apenas pela geografia, mas pela densidade

simbólica que o cinema lhes atribui. A cidade mágica é um espaço de possibilidades: lugar de encontros inesperados, reencontros com o passado, ou revelações existenciais.

3. A cidade como personagem no filme “*São Paulo, Sociedade Anônima*”

No decorrer do século XX, a cidade começou a modernizar-se rapidamente. Com construção de arranha-céus, avenidas e a introdução de sistemas de transporte, a cidade experimentou um crescimento industrial significativo, tornando-se o centro econômico do Brasil. Segundo Denise Lezo (2016), “a capital paulista protagonizou, ainda na década de 1920, uma Sinfonia Urbana, aos moldes das principais cidades mundiais naquele período” (Lezo, 2016, p. 585).

O filme *São Paulo, Sociedade Anônima*, dirigido por Luís Sérgio Person (vd Fig. 1) e lançado em (1965), é uma obra significativa para a análise da representação da cidade de São Paulo. Pela sua narrativa e estética visual, o filme oferece uma visão crítica da sociedade paulista da época, refletindo a complexidade e as tensões sociais e culturais do período.

Figura 1

Luís Sérgio Person - em Roma onde escreveu o roteiro do filme “São Paulo, Sociedade Anônima”



Nota: Fonte: Moraes, 2016

Foi produzido em um momento de grande agitação política e social no Brasil, refletindo as preocupações e os desafios da sociedade paulistana. O contexto histórico do filme, que inclui o início da ditadura militar, influencia diretamente a forma como a cidade é retratada.

O filme apresenta São Paulo não apenas como um cenário, mas como um personagem ativo na narrativa. A cidade é mostrada em sua grandiosidade e suas contradições, capturando a essência da vida urbana e suas complexidades (vd Fig. 2). Um trecho significativo de Walter Benjamin em seus escritos sobre a modernidade e a experiência urbana, que aborda a relação entre imagem e cidade de maneira fascinante, compreende

a cidade moderna como um espaço de visualidade e exibição, no qual o flâneur, ao observar a vida urbana, participa do próprio espetáculo que contempla, tornando-se parte da imagem da cidade (Benjamin, 2009). Neste contexto, Benjamin analisa como as imagens da cidade, capturadas em *flânerie*, revelam uma forma de ver o mundo, que é ao mesmo tempo crítica e esteticamente reflexiva, revelando a complexidade da vida urbana. A cidade se torna, portanto, uma espécie de palimpsesto visual onde a experiência e a percepção se encontram.

No recorte específico de São Paulo, autores como Nichile (2016) e Nehring (2007), evidenciam que a metrópole é frequentemente representada como espaço de contrastes, modernidade e desigualdade, ordem e caos, funcionando como metáfora das tensões sociais brasileiras. Ao mesmo tempo, essas imagens iluminam a cidade como testemunha do progresso e da industrialização, permitindo que sua história seja lida em diálogo com outras urbes e experiências urbanas. Nesse entrelaçamento, a metrópole filmada transforma-se em símbolo vivo do urbano: particular em suas contradições, universal em sua capacidade de revelar os processos que moldam todas as cidades, do passado ao presente, da memória à invenção.

A cinematografia de *Person* utiliza a cidade como um reflexo das tensões sociais e políticas, e a representação da cidade torna-se um comentário sobre a sociedade.

Figura 2

O personagem Carlos (Walmor Chagas), aspectos de nossa modernidade inconclusa - filme “São Paulo, Sociedade Anônima”



Nota: Fonte: Marçaioli, 2010

As imagens e narrativas do filme contribuem para a construção de uma memória coletiva de São Paulo. Ao destacar aspectos específicos da cidade, o filme influencia como essas memórias são formadas e perpetuadas. A representação cinematográfica da cidade não apenas documenta um momento no tempo, mas também molda a forma como a cidade é lembrada e percebida.

Para uma compreensão mais profunda da representação da cidade no cinema, é útil comparar *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) com outras representações cinematográficas de cidades que oferecem perspectivas sobre a vida urbana, refletindo diferentes aspectos e períodos históricos das cidades que representam. Essas comparações ajudam a contextualizar a singularidade do filme de *Person* e suas contribuições para a memória coletiva. Nesse sentido, obras como *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008) também contribuem para a

construção da memória cinematográfica paulistana, oferecendo perspectivas distintas sobre a vida urbana e permitindo um diálogo crítico com a obra de Person.

4. A cidade pós-moderna no cinema contemporâneo

A cidade no cinema contemporâneo é frequentemente retratada como um espaço complexo, dinâmico e multifacetado. Ao contrário das representações modernas de progresso linear e coesão social, o imaginário urbano pós-moderno é marcado por hibridismo, fragmentação e incerteza. Nesse contexto, o espaço urbano deixa de ser apenas pano de fundo para se tornar uma expressão simbólica de subjetividades em crise, estruturas sociais instáveis e identidades em transformação. Em contraste com esse cenário, *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) apresenta uma cidade em processo de modernização e verticalização, ainda fortemente ligada à lógica racional-industrial do urbanismo moderno. O protagonista, Carlos (Walmor Chagas), é um engenheiro envolvido na indústria automobilística, o que o insere diretamente no discurso desenvolvimentista da época. No entanto, apesar da aparência de progresso, o filme antecipa sintomas da cidade pós-moderna: alienação, esvaziamento emocional, deslocamento existencial.

O hibridismo urbano na cidade pós-moderna aparece na justaposição de espaços residuais com enclaves tecnológicos e áreas de consumo, embora *São Paulo, Sociedade Anônima*, ainda esteja ancorado em uma estética modernista, sua narrativa fragmentada e o desencanto crescente do protagonista sugerem um colapso da identidade urbana tradicional. A fragmentação se manifesta tanto na estrutura do filme (com cortes abruptos, deslocamentos espaciais e temporais) quanto na forma como os personagens transitam por diferentes esferas da cidade sem nunca pertencer plenamente a nenhuma. Carlos se desloca entre ambientes industriais, residenciais, clubes sociais e bares noturnos, mas todos esses espaços são marcados por um vazio simbólico e emocional. Essa representação prenuncia uma cidade híbrida, nem totalmente industrial, nem completamente tecnológica e fragmentada, onde a coesão social é substituída por relações funcionais e impessoais, características que se acentuariam nos filmes urbanos pós-modernos das décadas seguintes.

Enquanto a cidade pós-moderna é muitas vezes associada ao presente volátil e à perda de referências, o cinema também recorre à memória e à nostalgia como formas de reconstruir identidades e resgatar um senso de continuidade histórica. *São Paulo, Sociedade Anônima* opera nessa intersecção: é, ao mesmo tempo, um retrato do presente industrial e um olhar melancólico sobre aquilo que se perde no processo de modernização. A São Paulo retratada no filme é uma cidade em transformação (vd Fig. 3), onde bairros antigos dão lugar a avenidas largas, edifícios novos e um ritmo de vida acelerado. No entanto, há uma constante tensão entre o presente urbano e a memória de um passado que resiste, sobretudo nos gestos cotidianos, nas relações familiares e nos espaços íntimos.

Nas relações entre passado, presente e futuro, Carlos é um personagem que simboliza a fratura entre o passado e o futuro. Sua dificuldade em se adaptar às exigências do mundo corporativo e seu distanciamento afetivo revelam uma crise de temporalidade: ele está preso a um presente contínuo, incapaz de projetar um futuro significativo ou de manter viva a memória do passado.

O filme constrói essa tensão de forma sutil: os ambientes familiares (como a casa dos pais) são enquadrados com uma estética mais calorosa e estável, enquanto os escritórios e as fábricas são frios, repetitivos e despersonalizados.

Figura 3

O personagem Carlos (Wallmor Chargas) em cena do filme no Viaduto do Chá



Nota: Fonte: Marçaioli, 2010

Há, assim, um contraste visual e simbólico entre o tempo da memória e o tempo da máquina. A nostalgia, nesse contexto, não é um simples saudosismo, mas uma forma de crítica à alienação contemporânea. Ao evocar imagens de uma cidade mais humana, mais relacional, o filme aponta para a perda de um tecido social que a modernização acelerada ameaça dissolver.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como o cinema pode funcionar como dispositivo de memória urbana, revelando camadas invisíveis da cidade e reinterpretando suas transformações sociais, espaciais e subjetivas. A análise do filme *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person, permitiu observar como a imagem em movimento vai além do registro documental: ela constrói narrativas afetivas e simbólicas que ressignificam a cidade, ativando lembranças e projetando sentidos.

A cidade, ao ser filmada, não é apenas cenário - torna-se personagem, agente e espelho das tensões de seu tempo. No caso de São Paulo, a representação cinematográfica evidenciou tanto o impulso modernizador quanto a crise existencial de sujeitos imersos em um ambiente urbano cada vez mais fragmentado. O cinema, assim, oferece uma leitura sensível da experiência urbana, articulando passado e presente em imagens que condensam afetos, memórias e conflitos.

Essas representações audiovisuais, ao mesmo tempo em que documentam, operam transformações no modo como lembramos e percebemos os espaços que habitamos. Elas ampliam a noção de memória coletiva ao integrar dimensões sensoriais, históricas e simbólicas da cidade, abrindo possibilidades para novos olhares sobre o urbano.

Sendo assim, o cinema se afirma como ferramenta crítica e criativa para a compreensão da cidade contemporânea, possibilitando que diferentes temporalidades e experiências se inscrevam nas imagens, reconfigurando o tecido urbano, não apenas como espaço físico, mas como território narrativo e afetivo em constante reinvenção.

O desenvolvimento desta pesquisa permitiu-nos apontar aspectos sobre a representação da cidade no cinema como uma ferramenta essencial para capturar e reinterpretar a memória urbana. O filme colaborou com uma perspectiva única sobre a vida nas metrópoles e suas transformações ao longo do tempo. Através das lentes

cinematográficas, a cidade se transforma em um personagem dinâmico, que não apenas serve de cenário, mas também como um espelho das mudanças sociais, políticas e culturais. A obra de Person, portanto, ilustra como o cinema pode servir como uma ferramenta poderosa para a preservação e reinterpretação da memória urbana, oferecendo *insights* valiosos sobre as dinâmicas sociais e as identidades urbanas em evolução.

Mais do que simplesmente registrar imagens, o cinema reconfigura temporalidades: recupera fragmentos esquecidos, tensiona o presente e insinua futuros possíveis. Nesse movimento, a cidade filmada deixa de ser mero cenário e se transforma em um arquivo vivo, onde emoções, rupturas e continuidades se entrelaçam. A escolha do filme analisado, pautada na centralidade da cidade como personagem, na relevância histórica e estética e na capacidade de revelar transformações sociais e urbanísticas significativas, dialoga com a tradição que vê o espaço urbano como protagonista narrativo. O valor da obra não reside apenas em sua dimensão estética, mas na capacidade de se engajar criticamente com a historiografia urbana e a análise fílmica, convertendo-se em documento cultural e político, capaz de dar voz às múltiplas camadas de memória que a cidade abriga, preservando e reinventando, a cada imagem, o sentido de seu próprio passado e presente.

Ao representar a cidade em suas múltiplas facetas, desde a arquitetura e o ambiente urbano até as interações sociais e as dinâmicas culturais, o filme proporciona uma visão aprofundada e crítica da realidade urbana. Essa representação não só enriquece a compreensão dos espectadores sobre a vida nas cidades, mas também contribui para o diálogo contínuo sobre identidade e transformação urbana.

As imagens em movimento desempenham um papel vital na construção e manutenção da memória urbana. Elas não apenas documentam a aparência física de uma cidade, mas também capturam suas transformações culturais e sociais.

Ao examinar a representação de cidades em filmes e vídeos, podemos entender melhor como essas imagens influenciam e refletem a memória coletiva. Portanto, a capacidade do cinema de capturar e reinterpretar a memória urbana é fundamental para a construção de uma narrativa coletiva sobre as cidades, permitindo que experiências e histórias individuais sejam integradas em um contexto mais amplo.

Referências

- Allen, W. (Director). (1979). *Manhattan* [Filme]. Estados Unidos.
- Allen, W. (Director). (2011). *Meia-noite em Paris* [Filme]. Espanha/Estados Unidos.
- Benjamin, W. (2009). *Passagens* (I. Aron & C. P. B. Mourão, Trans.). Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Botelho, C. (Director). (1986). *Cidade oculta* [Filme]. Brasil.
- Costa, M. H. (2006). A cidade como cinema existencial. *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, 1(1), 34–43.
- Clarke, D. B. (1997). *The cinematic city*. Routledge.
- Correia, T. B. (2001). Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, 3(5), 119–120.
<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/128>
- Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Filme]. México/Estados Unidos.
- Fellini, F. (Director). (1973). *Amarcord* [Filme]. Itália/França.
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective* (2ª ed.; L. L. Schaffter, Trad.). Presses Universitaires de France.
- Khoury, W. H. (Director). (1964). *Noite vazia* [Filme]. Brasil.

- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace* (4ª ed.; D. B. Pereira & S. Martins, Trads.). Éditions Anthropos.
- Lezo, D. (2016). Cidade e máquina: o imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo, de *Sinfonia à Sociedade Anônima*. In *XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo – Cidade, arquitetura e urbanismo: visões e revisões do século XX* (Vol. 14, pp. 584–590). São Carlos.
- Luz, R. (2002). *Filme e subjetividade*. Contra Capa.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Machado Jr., R. (s.d.). *São Paulo vista pelo cinema: Ensaio sobre a representação do espaço urbano*. Divisão de Pesquisas em Artes Contemporâneas, CCSP, Secretaria de Cultura do Município. (Cadernos de História da Cultura e da Arte).
- Meirelles, F. (Director). (2008). *Ensaio sobre a cegueira* [Filme]. Estados Unidos.
- Mendonça Filho, K. (Director). (2012). *O som ao redor* [Filme]. Brasil.
- Nehring, M. M. (2007). *São Paulo no cinema: A representação da cidade nos anos 1960* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Nichile, M. C. F. (2016). *São Paulo no cinema: Traduções intersemióticas das práticas de vida na cidade* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].
- Person, L. S. (1965). *São Paulo, Sociedade Anônima* [Vídeo]. YouTube.
https://youtu.be/ns-LPKhz_AE?si=fHnZNlqTFvYTBkUJ
- Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima, meu amor* [Filme]. França/Japão.
- Sganzerla, R. (Director). (1968). *O bandido da luz vermelha* [Filme]. Brasil.
- Shiel, M., & Fitzmaurice, T. (2001). *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Blackwell.
- Xavier, I. (2006). São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse (São Paulo)*, 8(11), 18–25.
<https://www.revistas.usp.br/sin/article/view/206273>

O contínuo das espécies e quando elas se encontram em *Os Banshees de Inisherin*¹

Carlos Jorge FERNANDES

Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

carlos.correia@mhn.ufal.br

Resumo: Neste artigo, discute-se, em três momentos, o binômio humanidade-animalidade, tendo por base, inicialmente, a noção agambeniana de “máquina antropológica” com o objetivo de situar a perspectiva de análise adotada na compreensão de que o ser humano tem sido forjado por meio de incessantes separações entre a humanidade e a animalidade. Em um segundo momento, abre-se espaço para reflexões que buscam compreender e superar a ideia da pretensa excepcionalidade humana diante das demais formas de vida, uma vez que as relações de exploração que a humanidade tem estabelecido com o meio ambiente fundam-se, exatamente, nesta falácia. Em um terceiro momento, pensa-se de que forma e, em que medida, tais problematizações acerca do binômio humanidade-animalidade podem ser exemplificadas, ou mesmo ampliadas, a partir do filme *Os Banshees de Inisherin*. O filme em questão foi tomado como um artefato cultural com potencial para sustentar reflexões sobre as relações humanas com o meio ambiente, em geral, e com espécies companheiras, em particular. A análise da presença animal no referido filme, especialmente na figura da jumentinha Jenny, revela como os vínculos entre humanos e animais não humanos ultrapassam os limites da convivência utilitária, expondo mundos compostos por afetos, histórias e co-existências éticas.

Palavras-chave: alteridade significativa, cinema e filosofia, filosofia da biologia, relações multiespécie

Abstract: In this article, the humanity-animality binomial is discussed in three stages, initially based on Agamben's notion of the “anthropological machine,” with the aim of framing the analytical perspective adopted around the idea that the human being has been forged through incessant separations between humanity and animality. In the second stage, space is opened for reflections that seek to understand and overcome the notion of alleged human exceptionalism in relation to other forms of life, since the exploitative relationships humanity has established with the environment are founded precisely on this fallacy. In the third stage, the discussion turns to how and to what extent these problematizations surrounding the humanity-animality binomial can be exemplified, or even expanded, through the film *The Banshees of Inisherin*. The film is treated as a cultural artifact with the potential to support reflections on human relationships with the environment in general and with companion species in particular. The analysis of animal presence in the film, especially through the character of the little donkey Jenny, reveals

¹ Esta produção insere-se no contexto do projeto de pesquisa *Ecosofias para atravessar o Antropoceno: adiando o fim do mundo com mundificações multiespécies*, desenvolvido pelo autor do artigo no âmbito dos seus estudos em Filosofia na Universidade Federal de Alagoas (Brasil). O referido projeto tem como objetivo investigar ecosofias que tenham potencial para ajudar a enfrentar os tempos e espaços de crise socioambiental aos quais estamos todos fortemente emaranhados nesse início de terceiro milênio.

how the bonds between humans and non-human animals go beyond utilitarian coexistence, exposing worlds shaped by affections, histories, and ethical co-existences.

Keywords: *significant alterity, cinema and philosophy, philosophy of biology, multispecies relationships*

Introdução

[...] *Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Tenho em mim esse atraso de nascença. Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos [...].* (Barros, 2008, p. 47)

Neste artigo, discutem-se, aos moldes da poesia de Manoel de Barros (2008), coisas aparentemente “desimportantes”. Em três momentos, toma-se como problema o binômio humanidade-animalidade, tendo por base, inicialmente, a noção agambeniana de “máquina antropológica”. Com isso, objetiva-se situar a perspectiva de análise aqui adotada em torno da compreensão de que o ser humano tem sido forjado por meio de incessantes separações entre a humanidade e a animalidade (Agamben, 2021). Tal separação, não se pode ignorar, produz vida para uns e morte para outros. Nesse sentido, na categoria “outros”, concorda-se com Derrida (2011; 1973) que os animais não humanos, ao menos no contexto da cultura ocidental predominante, figuram como alteridade absoluta da humanidade.

Em um segundo momento, abre-se espaço para reflexões que buscam compreender e superar a ideia da pretensa excepcionalidade humana diante das demais formas de vida, uma vez que as relações de exploração que a humanidade tem estabelecido com o meio ambiente fundam-se, exatamente, nesta falácia. Para isso, apresenta-se contribuições de autores como Lourenço (2018) e Haraway (2023, 2022, 2021), os quais indicam elementos fundamentais para as análises que são empreendidas neste texto, a saber: o reconhecimento de um contínuo evolutivo entre as espécies e os processos de coevolução entre humanos e não humanos, respectivamente.

Assim, considerando o referencial teórico acima, busca-se, em um terceiro momento, pensar de que forma e, em que medida, tais problematizações acerca do binômio humanidade-animalidade podem ser exemplificadas, ou mesmo ampliadas, a partir do filme *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022). O filme em questão foi tomado como um artefato cultural com potencial expressivo para sustentar reflexões sobre as relações humanas com o meio ambiente em geral, e com espécies companheiras, em particular (Haraway, 2021). Além disso, defende-se que a referida obra filmica aponta para pistas sobre como superar a insustentável cisão entre humanidade e animalidade destacada por Agamben (2021). Para tanto, são desenvolvidas três categorias de análise como subtópicos desse terceiro momento de desenvolvimento deste artigo.

Dessa forma, tem-se, aqui, um texto que pode ser recebido por seus leitores como um ensaio filosófico, uma análise acerca de determinadas questões socioambientais que afligem o mundo no contemporâneo e/ou uma crítica cultural. De um jeito ou de outro, é preciso exaltar a grande influência dos escritos de Haraway (2023, 2022, 2021) sobre as ideias que são reunidas no presente texto, posto que ela apresenta diferentes modos de (re)existir ao romper as fronteiras que separam não somente a natureza da cultura, como já o fazia Latour (2009), mas que também inspira a busca pelo desempenho de papéis múltiplos com os de cientistas, de filósofos e de críticos culturais, tudo junto e ao mesmo

tempo, em um só corpo que desafia o humano e o pós-humano, o natural e o artificial, em uma perspectiva que enfrenta as dualidades e rupturas, oferecendo a todos e todas uma visão de continuidade e inclusão: a visão a partir do ciborgue (Haraway, 2009). Sem dúvida, são seus textos que inspiram as ousadias deste texto.

Momento 1. Entre a animalidade e a humanidade

O que é o ser humano senão a incessante separação entre humanidade e animalidade? É a pergunta-resposta que Agamben (2021) nos faz para defender que é urgente um projeto filosófico que busque “aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão desses dois elementos [natural/animal e sobrenatural, social ou divino] e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas o lado prático e político da separação” (Agamben, 2021, p. 31). Para o autor, “talvez até a esfera mais luminosa das relações com o divino dependa, de todo modo, daquela – mais obscura – que nos separa do animal” (Agamben, 2021), com o que este texto está de pleno acordo.

Para Ceppas (2019, p. 263), a dificuldade de pensar a animalidade do ser humano tem a ver com a nossa dificuldade de se aproximar de um determinado limite, exatamente a exterioridade insondável do outro absoluto que o animal não humano representaria. Esse argumento encontra amparo tanto em Agamben (2021), que nos fala acerca da dimensão prática e política dessa separação entre humanidade e animalidade, quanto em Derrida (1973, p. 298) que afirma que “o homem só *se denomina* homem ao desenhar limites excluindo o seu outro da suplementariedade: a pureza da natureza, da animalidade, da primitividade, da infância, da loucura, da divindade”. Aproximar-se desses limites carregaria, portanto, uma certa ambivalência, uma vez que este movimento envolveria ao mesmo tempo temor e desejo.

De um lado, medo da ameaça de morte que ultrapassar essas fronteiras representaria: como esquecer que os animais não humanos são as carnes vendidas no mercado? Do outro lado, anseio de acesso a uma vida em aberto, com mais liberdade, que a transgressão em direção à animalidade possibilitaria (Derrida, 1973). Assim, compreender o conflito entre humanidade e animalidade desde o prisma das separações que a cultura ocidental empreendeu em relação ao homem e ao não homem, ao animal e ao humano, ao natural e ao sobrenatural, configura-se como o caminho de reflexão filosófica proposto por Agamben (2021) que se decidiu trilhar neste artigo.

Com efeito, tais cisões, que, sinergicamente, construíram a noção de humanidade ao longo da história ocidental, desdobram-se, atualmente, em visões de mundo marcadamente antropocêntricas (fundadas na separação do animal do humano), machistas e racistas (fundadas na separação do homem do não homem) que alimentam as “informáticas da dominação” e por elas são retroalimentadas. Aqui, dizer que por “informáticas da dominação” denuncia-se, junto com Haraway, toda a sorte de práticas perversas engendradas pelo “patriarcado capitalista imperialista branco em suas versões contemporâneas recentes” (Gane & Haraway, 2009, p. 12), tendo em vista a necessidade de evidenciar os diferentes e conflitantes interesses existentes na apropriação e produção da natureza que agentes capitalistas, neoliberais e estatais realizam no presente (Pisani, 2020).

Com isso, deseja-se, ainda, situar o entendimento de que problematizar as relações dos seres humanos com o meio ambiente em geral, e com os animais não humanos, em particular, exige “pensar sobre as políticas que governam estas relações, atravessadas pelo especismo [machismo, racismo] e superioridade dos primeiros em relação aos últimos”

(Galindo & Milioli, 2020, p. 67). De fato, no tempo do Antropoceno², apresenta-se como crucial voltar nosso olhar para a verdadeira excepcionalidade humana, não aquela que nos atribui uma condição especial, mas, sim, a nossa capacidade de “alterar o equilíbrio termodinâmico do planeta, dissolvendo desta forma as fronteiras entre geologia e história [...] numa escala de impactos que nenhum outro vivente atingiu” (Aparicio, 2016, p. 65). Ou seja, o que temos de excepcional é a capacidade humana de colocar o horizonte de futuro da Terra em risco (Martins, 2024).

Nesse sentido, Galindo e Milioli (2020) argumentam que é igualmente importante desconstruir a retórica das catástrofes construída, exclusivamente, com base nos danos enfrentados pela humanidade, pois a acentuação das mudanças climáticas, por exemplo, tem infligido danos ecológicos à toda a biosfera. Diante dessa capacidade de degradação do meio ambiente que a humanidade alcançou, chega a ser “incrível que uma (ainda) rica diversidade de espécies e populações ainda continue a existir na Terra” (Tsing, 2015, p. 193); contudo, tal riqueza não pode mais ser tomada como um pressuposto, ressalva a autora. Com razão, a biodiversidade encontra-se fortemente ameaçada pelas ações humanas sobre o meio ambiente que estão a provocar mudanças no clima e elevadas taxas de extinção de espécies animais³ (Aparicio, 2016).

Assim, qual *futuro* nos resta quando o *presente* ameaça tantas formas de vida? Qual *presente* nos resta quando o *futuro* está gravemente ameaçado? Nos tempos em que vivemos, diante das feridas abertas pela degradação socioambiental, que se acumulam ao redor do planeta, Haraway (2015, p. 160) recomenda a união de forças “para reconstituir refúgios, para possibilitar a recuperação e recomposição biológico-cultural-político-tecnológica parcial e robusta, que deve incluir o luto por perdas irreversíveis”⁴. Evidentemente, a autora não está a falar, aqui, da união de forças exclusivamente humanas, pelo contrário, Haraway (2022, 2021) defende o encontro entre espécies como um dos caminhos fundamentais para a construção de aprendizagens necessárias a uma boa vida e igual boa morte na Terra. Ela recomenda fortemente o estabelecimento de novos parentescos, independentemente de espécie, para que possamos enfrentar o Antropoceno, viver nele e além dele (Haraway, 2023).

Martin (2021), por sua vez, argumenta, desde o prisma da Antropologia, que o encontro com uma fera, a exemplo do que ela mesma teve com um urso no coração das florestas siberianas, seria um acontecimento capaz de nos provocar deslocamentos vertiginosos sobre como concebemos o humano e o natural. O encontro entre espécies poderia, assim, proporcionar uma percepção mais acurada acerca do que nos separa de uma coexistência mais simétrica com os demais seres vivos, ou até mesmo nos impede

² Compartilhamos com Haraway (2015, p. 160) a compreensão de que o Antropoceno deve ser encarado mais como um evento de fronteira do que uma época, sem esquecer a indignação frente à “destruição de lugares e tempos de refúgio para pessoas e outras criaturas”, com descontinuidades severas na biosfera, o que justifica o próprio nome Antropoceno: “o nosso trabalho é tornar o Antropoceno o mais curto/fino possível e cultivar uns com os outros, de todas as maneiras imagináveis, épocas futuras que possam reabastecer o refúgio. Neste momento, a Terra está cheia de refugiados, humanos e não-humanos, todos sem refúgio”. Tradução livre do autor, texto no original: “*Perhaps the outrage meriting a name like Anthropocene is about the destruction of places and times of refuge for people and other critters. [...] I think our job is to make the Anthropocene as short/thin as possible and to cultivate with each other in every way imaginable epochs to come that can replenish refuge*” (Haraway, 2015, p. 160).

³ De acordo com Aparicio (2016, p. 66), vivemos no Antropoceno a sexta maior extinção na história da vida no planeta: “a taxa de desaparecimento de espécies é inédita, com uma média de extinção contemporânea ≥ 100 e/msy (extinções por milhão de espécies ao ano)”.

⁴ Tradução livre do autor, texto no original: “*One way to live and die well as mortal critters in the Chthulucene is to join forces to reconstitute refuges, to make possible partial and robust biological-cultural-political-technological recuperation and recomposition, which must include mourning irreversible losses*”. (Haraway, 2015, p. 160).

de estabelecer, efetivamente, esse tipo de relação. Para a autora, a tensão de um encontro inesperado com uma fera projeta-nos na alteridade daquele que nos enfrenta e nos encara com um olhar insistente ou mesmo com a violência de garras afiadas. Tal encontro, para Martin (2021), teria o potencial de nos manter vivos porque sozinhos, humanos e feras, perdemo-nos, fechamo-nos, esquecemo-nos, sendo o cruzamento dos nossos olhares o que pode nos salvar de nós mesmos.

Para Uchôa, “o animal é aquele que tem um rosto, e que nos olha de tal modo que sentimos a responsabilidade de respondê-lo” (Uchôa, 2022, p. 184). O autor considera que essa reciprocidade entre olhar para um animal não humano e ser igualmente visto por ele desloca de forma inesperada a concepção tradicional acerca dos significados dos encontros entre espécies, causando, em nós, humanos, um inquietante incômodo. Derrida (2011, pp. 15-16), por exemplo, relatou ter sentido este incômodo, nomeando-o como um *animal-estar*:

Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar*: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extralúcido. É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. [...] Vergonha de quê, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir de vergonha? E por que esta vergonha que enrubesce de ter vergonha? (Derrida, 2011, pp. 15-16)

Animal-estar: “mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal”, eis a definição de Derrida (2011, p. 15) para a vergonha que ele mesmo sentiu ao notar que, estando nu, era observado por um gato. Como constatamos no trecho acima, o filósofo percebe esse sentimento com um certo estranhamento que lhe provoca alguns questionamentos sobre, de quê e de quem estaria tendo vergonha e o porquê de se deixar invadir por essa emoção.

Nesse sentido, Berger (2021) defende que a interceptação do olhar de um animal não humano tem o potencial de descortinar as semelhanças e dessemelhanças entre os animais e os seres humanos. Esse entendimento encontra correspondência em Derrida (2011), que afirma:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (Derrida, 2011, p. 31)

Para esses autores, o olhar, humano ou não, realiza-se através de um estreito abismo de não compreensão sobre o que nos cerca. Por isso, a vida dos animais não humanos pode ser colocada em paralelo à vida dos animais humanos, ainda que não se confundam. Afinal, ambos olham para o mundo com atenção, desconfiança, ignorância e medo. Se “nos animais o medo é uma resposta a um sinal, nos homens ele é endêmico” (Berger, 2021, p. 19). É preciso despir-se dos medos e das paisagens apavorantes que ele constrói.

Com base nisso, compreende-se o *animal-estar* derridiano como um sintoma produzido pela percepção aguda, à flor da pele mesmo, na própria carne, das consequências éticas que o contínuo das espécies e a potência de encontros simétricos com demais seres vivos da biosfera implica para a humanidade. Trata-se, pois, de uma oportunidade de tomada de consciência da dimensão natural da espécie humana enquanto animais que somos, ao mesmo tempo em que se faz evidente a necessidade do

reconhecimento nos animais não humanos de aspectos que fundam uma personalidade, um sujeito com perspectiva e direitos.

Momento 2. O contínuo das espécies e quando elas se encontram

Nesse segundo momento do artigo, com a intenção de aprofundar a compreensão dos elementos que possibilitaram as cisões entre humanidade e animalidade supramencionadas, analisa-se a tese da excepcionalidade humana apresentando-lhe como contraponto o reconhecimento de um contínuo evolutivo entre as espécies e de processos de coevolução entre humanos e não humanos.

Segundo Lourenço (2018):

Para que a tese da excepcionalidade humana funcione, [...] deveria ela cumprir rigorosamente três grandes requisitos: (a) as características apontadas como justificadoras da especialidade humana frente às demais criaturas deveriam estar presentes em todos os seres humanos; (b) somente os seres humanos deveriam possuí-las e (c) tais atributos deveriam ser moralmente relevantes. (Lourenço, 2018, p. 42)

Para a discussão que se realiza neste texto interessa analisar os requisitos (a) e (b) supracitados, pois eles permitem afirmar ser insustentável a atribuição de capacidades, relações e características supostamente constituintes de um padrão humano devido ao fato de que sempre haverá pessoas que, por algum motivo, não possuirão tais atributos (Lourenço, 2018). Por outro lado, atributos moralmente relevantes como o cuidado, a empatia e a colaboração não são exclusividade dos seres humanos (Wrage, 2022; Waal, 2021). Estudos recentes indicam, ainda, que determinadas aves possuem consciência (Nieder et al., 2020).

Portanto, os principais requisitos para a validade da excepcionalidade humana não encontram lastro na realidade, sendo refutada consistentemente pela comunhão biológica e evolutiva de capacidades entre espécies animais diferentes, ou seja, essa tese não resiste ao argumento do contínuo das espécies, posto que atributos alegados como únicos e exclusivos da humanidade não o são. Além disso, para Lourenço (2018), o fato de existir seres humanos desprovidos de características geralmente atribuídas à humanidade, os quais, independente disso, são protegidos e integram a comunidade moral, seria razão mais que suficiente para estender aos animais não humanos tratamento equivalente. Afinal, como negar aos animais não humanos valores “como a autodeterminação, a liberdade, a identidade e o florescimento de acordo com a própria natureza [...], que os humanos os elevaram à categoria de direitos (humanos) fundamentais. Se são fundamentais para os animais humanos, como deixarão de ser para os animais não-humanos?” (Moreira, 2018, p. 195).

É interessante notar que a tese da excepcionalidade humana se diferencia, por exemplo, do especismo amplamente teorizado por Peter Singer (2013), na medida em que a primeira incorpora na análise da diferenciação atribuída entre as espécies (privilegiando a humana) aspectos não apenas éticos, mas também históricos e científicos, sobretudo relacionados à questão evolutiva. Esse aspecto será aprofundado pelos estudos de Haraway (2022) quanto aos apagamentos das margens e fronteiras, inclusive biológicas, que nos diferenciam.

Dando, assim, sequência às reflexões sobre o contínuo das espécies, é oportuno considerar a provocação de Haraway (2022) de que nunca fomos exatamente humanos como imaginamos, tendo em vista as conexões, interações e intra-ações entre as diferentes

espécies com as quais compartilhamos o planeta Terra. A ideia, aqui, é desconstruir de vez a ficção de que o ser humano é o melhor e maior dos acontecimentos da biosfera com a intenção de desvelar e desfazer as práticas de dominação justificadas com base na pretensa superioridade dos humanos para com os não humanos.

Danowski e Castro (2017, p. 31), por exemplo, concluem exatamente o contrário, afirmando que “a humanidade ela própria é uma catástrofe, um evento súbito e devastador na história do planeta, e que desaparecerá muito mais rapidamente que as mudanças que terá suscitado no regime termodinâmico e no equilíbrio biológico da Terra”. Cabe-nos, portanto, ressaltar o caráter ficcional da construção do ser humano, o que se passa “desprezando a sua animalidade e simultaneamente adotando uma cultura de marginalização dos outros animais (que espelham a própria animalidade humana), aos quais reservou a designação ‘animais’, como se o autor da nomeação não o fosse” (Moreira, 2018, pp. 193-194) eles mesmos também animais.

Nesse sentido, Haraway (2021) demarca, em mais um manifesto, a necessidade de superação dessa cultura de marginalização dos outros animais, defendendo que o encontro desejável entre seres humanos e outras espécies deveria ser marcado pela horizontalidade, algo que faça jus à expressão “espécies companheiras”, uma concepção que vai muito além da noção de animais de companhia atribuída geralmente a cães e gatos, pelo menos desde o século XIX (Moreira, 2018). Nessa direção, Pisani (2020), consegue definir bem o potencial de um encontro entre espécies que seja autêntico:

Quando encontros acontecem, quando nos encontramos realmente com alguém [ou algo], abre-se uma possibilidade única de transformação. Frente a isso, eu posso bloquear e não ouvir, recusando o que não me é reconhecido; ou posso ouvir somente aquilo que me interessa, aquilo com o que me identifico; mas, quando nos arriscamos, quando nos lançamos um pouco mais, podemos enfim abrir o ‘eu’ para uma transformação e, então, nos tornamos um pouco o outro, e este outro se torna parte de mim em alguns sentidos. Quando isso não acontece, estamos perdendo alguma coisa daquilo que se pode fazer junto. (Pisani, 2020, p. 207)

Sem dúvida, as incessantes e artificiais cisões entre seres humanos e animais não humanos representam perdas daquilo que podemos fazer juntos enquanto espécies companheiras. Haraway (2021) argumenta que esses encontros abrem a possibilidade de coevolução entre as espécies, processo que, para a autora, se caracteriza a partir de diferentes aspectos, não somente biológicos, como adaptações morfológicas, mas também mudanças culturais que surgem nas sociedades como consequência de práticas a exemplo da pecuária e da agricultura.

Esse apagamento das profundas e significativas relações entre seres humanos e animais não humanos, cultura e natureza é, de acordo com Berger (2021), um projeto levado a cabo pelo capitalismo desde o século XIX por meio do aniquilamento de tradições que, até então, haviam mediado as relações entre seres humanos e a natureza. Projeto este que veio a se consumir no século seguinte, graças à força das mudanças socioculturais promovidas pelo capitalismo das multinacionais:

Antes dessa ruptura, os animais constituíam o círculo mais imediato das coisas ao redor do homem. Mas isso pode sugerir uma distância excessiva. Eles ocupavam, ao lado do homem, o centro de seu mundo. Centralidade sem dúvida econômica e produtiva. Por mais que mudassem os modos de produção e de organização social, o homem dependia dos animais para se alimentar, trabalhar, se deslocar e se vestir. Mas supor que os animais teriam desde o início ocupado a imaginação do homem como carne ou couro

ou chifre é projetar sobre um passado milenar uma atitude típica do século 19. Os animais entraram na imaginação humana como mensageiros e anunciadores de promessas. A domesticação do gado, por exemplo, não decorreu da perspectiva de obter leite ou carne. O gado tinha funções mágicas, às vezes oraculares, às vezes sacrificiais. (Berger, 2021, p. 17)

Por outro lado, em tempos recentes, diante do cenário global de degradação do meio ambiente e das condições que sustentam a vida na Terra (Aparicio, 2016), tem-se observado movimentos significativos em favor de uma reaproximação entre cultura e natureza (Haraway, 2023, 2022, 2021), quiçá, unindo-as novamente em uma só dimensão socioambiental. No que tange aos animais não humanos, pensa-se ser possível identificar essa tendência em dados sobre a ligação emocional das pessoas com os animais com os quais convivem.

Nesse sentido, no período de 2011 a 2015, em Portugal, por exemplo, 54% dos lares possuíam animais de estimação cuja ligação emocional com seus tutores era compreendida como tão profunda que eles eram aceitos como membros da família em metade dos lares onde habitavam (Moreira, 2018). No Brasil, de acordo com Lima (2022), pelo menos 70% da população tem um animal em casa ou conhece alguém que tenha, estatística que reflete dados de 2021, quando foram registrados 149,6 milhões de animais de estimação no país, o que dá ao Brasil o terceiro lugar em número de animais domésticos no mundo. Moreira (2018) observa que esse aprofundamento das relações entre humanos e não humanos já vem resultando, inclusive, em desdobramentos jurídicos que reconhecem as famílias multiespécies como uma nova realidade comunitária.

Momento 3. A comunidade de Inisherin e seus animais, humanos ou não

Os Banshees de Inisherin (McDonagh, 2022) é um filme sobre animais ou sobre a vida animal na cultura?⁵ Não necessariamente. Porém, defende-se, aqui, que essas questões podem ser lidas/vistas em suas entrelinhas/cenas. Se, de um lado, a sinopse do filme indica, basicamente, um enredo em torno de um conflito entre dois amigos de longa data, cuja amizade é quebrada, repentinamente (Adoro Cinema, *s.d.*); por outro lado, no desenvolvimento do filme em si, é incontestável a presença e a centralidade de animais não humanos na trama. Eles estão por toda a parte e ao longo de todo o filme (Figura 1).

Com efeito, em uma primeira etapa da análise empreendida da referida obra fílmica, tendo por base o seu roteiro oficial, verificou-se, por exemplo, que, em 75 cenas de um total de 165, que compõem a obra *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022), é possível identificar algum tipo de presença e/ou referência a animais não humanos. Em termos percentuais isso corresponde a 45,5% da obra. Ou seja, é perfeitamente plausível argumentar que se trata, sim, de um filme preocupado em fazer seus espectadores pensarem, de alguma forma, acerca das relações entre humanos e não humanos (Figura 2).

A comunidade de Inisherin, onde se passa o enredo do filme em análise, é uma pacata ilha irlandesa que, em 1923, vê-se assombrada pelos ruídos que chegam do continente oriundos dos conflitos entre católicos e protestantes que levou o referido país a uma guerra civil. Se na ilha de Inisherin a guerra civil em si não eclodiu, outros conflitos inesperados passam a explodir entre alguns personagens. Nesse sentido, destaca-se a ruptura da amizade entre Pádraic e Colm, personagens centrais da trama; a crise na relação

⁵ “Por que o animal? Por que a ‘vida animal’ na cultura? A vida animal mapeia, dizíamos, esse terreno em que se jogam e se contestam distinções biopolíticas específicas”. (Giorgi, 2016, p. 25).

fraterna entre Siobhán e Pádraic, bem como as circunstâncias trágicas da morte da jumentinha Jenny.

Figura 1

Jenny e Pádraic, recorte de cena de Os Banshees de Inisherin



Nota: Captura de ecrã de *Os Banshees de Inisherin* (2022)

Figura 2

A presença significativa de animais não humanos em Os Banshees de Inisherin



Nota: Captura de ecrã *Os Banshees de Inisherin* (2022)

Além de Jenny, jumentinha nomeada por Pádraic e sua companheira de vida e trabalho, em *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022) habitam animais não humanos diversos: vacas, touros, carneiros, pôneis e cachorros, claro⁶. Por sinal, o cachorro companheiro do personagem Colm é o outro animal não humano com nome próprio na trama, a saber: Sammy. Ambos, Jenny e Sammy, os animais não humanos com nomes próprios do filme são envolvidos, no decorrer do enredo, em circunstâncias sacrificiais; o que lembra, mais uma vez, palavras de Derrida (2011):

Deus prefere o sacrifício do próprio animal que deixou nomear por Adão – *para ver*. Como se, da doma desejada por Deus ao sacrifício animal preferido por Deus, a

⁶ “Os modos de vida humanos foram transformados consideravelmente pela sua associação com cachorros. Flexibilidade e oportunismo dão as cartas do jogo para ambas as espécies, que se moldam uma à outra ao longo da sua continuada história de coevolução”. (Haraway, 2021, p. 39).

invenção dos nomes, a liberdade deixada a Adão ou a Isch de nomear os animais só fosse uma etapa *para ver*, com vistas a provar carne sacrificial em oferta a Deus. (Derrida, 2011, p. 79)

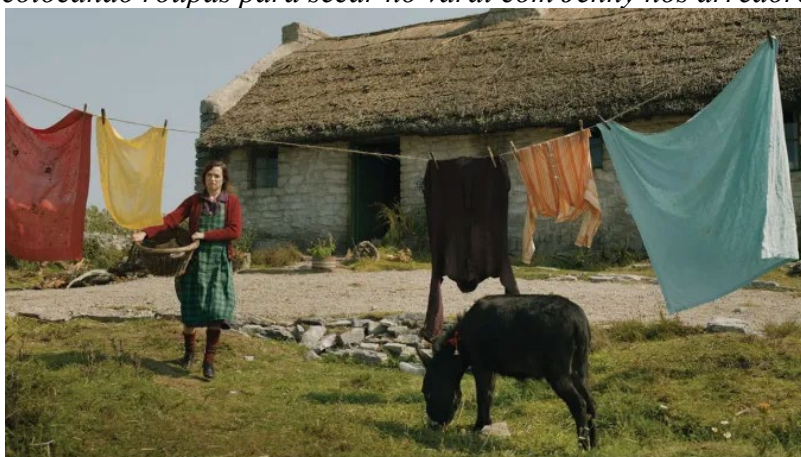
Desse modo, a presença significativa de animais não humanos no filme analisado, permite-nos refletir sobre distinções biopolíticas específicas que deslocam, afirmam e/ou reescrevem a oposição humano/animal. A partir de Haraway (2023, 2022) entende-se que as operações da biopolítica também implicam consequências sobre a questionável oposição natureza/cultura. Assim, “é nesse terreno ou solo transformado que têm lugar as apostas [éticas], estéticas, culturais e políticas que quero ler [quero ver] ao redor da ‘vida animal’” (Giorgi, 2016, p. 30) em *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022), conforme as três categorias de análise desenvolvidas a seguir.

O lugar dos animais: dentro (Pádraic) ou fora (Siobhán) de casa?

A cena em que os irmãos Pádraic e Siobhán discutem se a jumentinha Jenny deve passar a noite dentro ou fora de casa convida-nos a pensar acerca das fronteiras que foram traçadas historicamente entre espécies. Mais do que mero humor ou melancolia, aquele pequeno choque de vontades espelha como são redefinidos laços afetivos e espaços comuns no mundo contemporâneo (Figura 3).

Figura 3

Siobhán colocando roupas para secar no varal com Jenny nos arredores da casa



Nota: Captura de ecrã de *Os Banshees de Inisherin* (2022)

Com efeito, a noção de família deixou de se restringir aos parentes de sangue ou matrimônio. Hoje, muitos lares são formados por humanos e animais não humanos considerados por aqueles como verdadeiros companheiros que, como crianças ou idosos, demandam cuidado, companhia e afeto (Moreira, 2018). Para eles são atribuídos nomes, personalidade e rotina. É o caso de cães, gatos, pássaros e até animais mais exóticos. Cada vez mais pessoas enxergam nesses companheiros uma presença terapêutica, alívio do estresse e/ou catalisador de bem-estar emocional. Em alguns casos, esses laços afetam decisões de mudança de casa, viagens e até a forma de mobiliar ambientes.

Dessa forma, reconhecer a dimensão emocional desses vínculos implica em entender que cuidado e respeito não são privilégios humanos (Haraway, 2023, 2022). Tal realidade reafirma a necessidade de se deslocar a oposição humano/animal, posto que “arbitrária, móvel, reversível e flutuante” (Giorgi, 2016, p. 26), em favor de relações multiespécie

pautadas na ética do cuidado e do bem-estar, independente das espécies envolvidas. A cena de Pádraic e sua irmã sugere, ainda, um conflito tão antigo quanto o próprio convívio humano-não humano: quem decide onde cada um habita? Com base nas reflexões realizadas neste texto, percebe-se que não se trata apenas de abrir ou fechar portas para essa ou aquela espécie, mas de reavaliar nossa noção de lar, pertencimento e cuidado.

Doce, Sammy, dance! O cão de Colm... ou sobre as espécies companheiras

Outra cena de *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022) que reforça essa compreensão das relações multiespécie estabelecidas ao longo da trama é a dança de Colm com seu cachorrinho Sammy (Figura 4). Aqui, vê-se a importância dos vínculos afetivos que humanos constroem com outras espécies. À luz do manifesto das espécies companheiras de Haraway (2021), esse episódio pode ser interpretado como uma expressão da alteridade significativa, conceito central na obra da filósofa-bióloga, que reconhece os vínculos entre humanos e não humanos como relações de co-constituição, não de dominação. Com efeito, Colm, um homem mergulhado em sua própria angústia existencial, encontra em Sammy não apenas companhia, mas uma forma de estar no mundo que escapa à lógica da linguagem e da racionalidade que separa o humano do natural (Agamben, 2021). A dança, nesse sentido, é um gesto de afeto e reconhecimento mútuo, uma coreografia interespécie que dispensa palavras:

Cena 107: *Colm is dancing hand in hand with his dog, as he sings an old Irish song, “Aghadoe”, the dog reluctant.*

COLM: (singing) “*I walked from Mallow Town to Aghadoe, Aghadoe...*” (to Sammy [his dog]) *Come on, Sammy! You have to dance too!* (singing) “*I took his head from the goal gate to Aghadoe!*” (to Sammy) *That’s it!* (singing) “*There I covered him with fern, and I piled on him the cairn...*” (McDonagh, 2021, pp. 70-71).⁷

Figura 4

Espécies companheiras dançando



Nota: Captura de ecrã de *Os Banshees de Inisherin* (2022)

⁷ Tradução livre: Cena 107: Colm está dançando de mãos dadas com seu cachorro, enquanto canta uma velha canção irlandesa, “Aghadoe”. O cachorro, porém, parece relutar. COLM: (cantando) “Caminhei da cidade de Mallow até Aghadoe, Aghadoe...” (para Sammy [seu cachorro]) Vamos, Sammy! Você também tem que dançar! (cantando) “Levei sua cabeça do portão da prisão até Aghadoe!” (para Sammy) É isso! (cantando) “Ali eu o cobri com samambaia e empilhei sobre ele a pilha de pedras...” (MacDonagh, 2021, pp. 70-71).

Haraway (2021) defende que os animais não são meros reflexos de nossos desejos ou projeções emocionais, mas parceiros reais na construção de mundos compartilhados. Sammy, ao dançar com Colm, não é humanizado ou transformado em símbolo, ele permanece cão, com sua corporeidade e presença própria, mas é também sujeito de uma relação que transforma ambos. Essa cena ilustra o que Haraway (2021) chama de vida multiespécie, em que humanos e não humanos se tornam companheiros na travessia da existência, compartilhando riscos, afetos e histórias. A dança é, portanto, uma forma de instaurar esse vínculo, de tornar visível uma relação que escapa à lógica utilitária e se inscreve no campo do cuidado e da atenção.

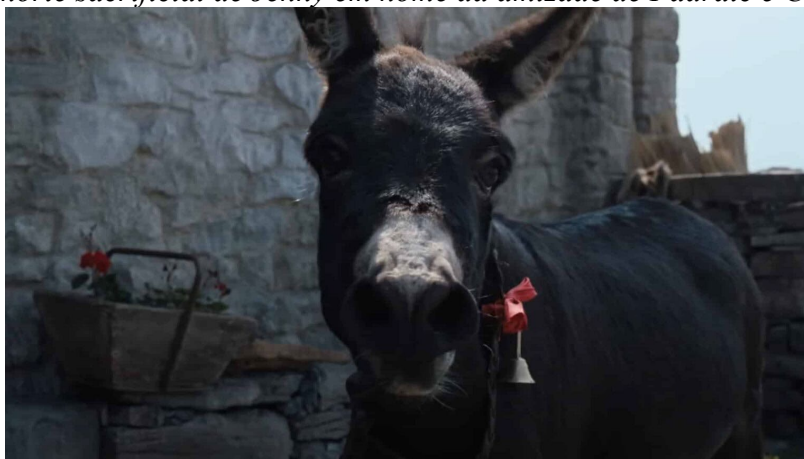
Além disso, o gesto de Colm pode ser visto como uma tentativa de resistir à solidão que permeia toda a narrativa do filme. Em uma ilha marcada pelo isolamento e pela ruptura de laços humanos, a relação com Sammy emerge como um espaço de refúgio e sentido. Haraway (2023, 2022, 2021) nos convida a pensar que futuros mais justos e vivíveis dependem da nossa capacidade de nos colocarmos em jogo com outras espécies, reconhecendo nelas não apenas companhia, mas também agência e presença. Colm e Sammy, ao dançarem juntos, encenam essa possibilidade, ainda que fugaz, de uma convivência que desafia fronteiras e afirma a beleza das relações interespecies.

A jumenta de Pádraic x A jumenta de Balaão

Nem tudo são flores nas relações entre humanos e não humanos. Prova disso é o rompimento repentino da amizade entre Pádraic e Colm que se configura como o núcleo dramático do enredo de *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022) vindo a ser a causa de eventos perturbadores na pacata ilha, a exemplo das circunstâncias tenebrosas relacionadas com a morte da jumentinha Jenny (Figura 5).

Figura 5

A morte sacrificial de Jenny em nome da amizade de Pádraic e Colm



Nota: Captura de ecrã *Os Banshees de Inisherin* (2022)

Em *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022), Jenny, a jumenta de estimação de Pádraic, morre após se engasgar com um dos dedos decepados de Colm, que decidiu cortar seus dedos um a um como prova para Pádraic de que desejava se ver livre da sua amizade. Essa morte é um evento trágico que tem um impacto significativo na narrativa em tela e no relacionamento entre os personagens principais, Pádraic e Colm. Como dito, a morte de Jenny ocorre quando ela come um dos dedos decepados de Colm, que Pádraic havia pegado para mostrar a Colm sua própria perda. Esse incidente serve como um ponto de virada no filme, levando a consequências ainda mais graves e intensificando o conflito

entre os dois homens. É possível considerar, portanto, que a morte da jumenta Jenny serve perfeitamente bem enquanto símbolo da violência e da perda que permeiam a ilha e a relação entre os personagens.

Além disso, a morte de Jenny afeta profundamente Pádraic, que fica devastado com a perda de seu animal de estimação. A jumenta era um símbolo de inocência e companheirismo para ele, e sua morte representa uma perda irreparável. A morte de Jenny em *Os Banshees de Inisherin* pode ser interpretada como um momento de ruptura ontológica: um colapso na rede de significados que sustentava a vida de Pádraic. À luz do pensamento de Haraway (2023, 2022 e 2021), esse episódio revela muito mais do que a perda de um animal: ele expõe a fragilidade das relações multiespécies e a violência que emerge quando essas relações são desfeitas.

Haraway (2021) propõe que humanos e animais não vivem em mundos separados, mas em mundos compostos, tecidos por relações de alteridade significativa com vínculos que não são apenas afetivos, mas também epistemológicos e éticos. Nesse sentido, Jenny, a jumenta, não é apenas um animal de estimação: ela é uma espécie companheira, uma presença que co-constitui o mundo de Pádraic. Sua morte não é apenas uma tragédia pessoal, mas uma descontinuidade ontológica: o mundo de Pádraic perde uma de suas linhas de costura.

Haraway (2023) nos convida a não buscar soluções fáceis diante da dor, mas a ficar com o problema: a habitar o luto, a complexidade, a perda. Pádraic, ao invés de seguir em frente, mergulha na dor da ausência de Jenny. Isso pode ser visto como um gesto harawayano: ele recusa o esquecimento e insiste em reconhecer a profundidade da relação que foi rompida. Jenny não é substituível. Ela é singular, situada, mundana e sua morte exige que Pádraic fique com o problema, que reconheça a densidade ética da convivência com o outro não humano.

Haraway (2023, 2022, 2021) argumenta que humanos e animais se moldam mutuamente. Em *Quando as espécies se encontram*, Haraway (2022) mostra como essas interações são intra-ações: não apenas encontros, mas transformações mútuas. Assim, Jenny molda Pádraic: ela é seu refúgio, sua interlocutora silenciosa, sua parceira em um mundo que se desfaz. Sua morte não é apenas o fim de uma relação, mas o desmantelamento de um modo de ser. A dor de Pádraic, então, não é exagerada, pois é profundamente significativa, para ele. Ele não perdeu um animal. Ele perdeu uma parente interespecífica nos termos propostos por Haraway (2023), uma linha de costura que sustentava seu mundo. E ao recusar seguir em frente, ele nos lembra da urgência de reconhecer que nossas vidas são compostas com outras espécies e que essas perdas são sempre mais do que parecem.

A morte sacrificial (Derrida, 2011) de Jenny em nome da amizade de Pádraic e Colm ajuda-nos a lançar luz para esse personagem animal não humano dentre tantos outros que aparecem ao longo do filme mediando conflitos e conciliações. A presença de Jenny, no filme, pode ser interpretada, ainda, sob uma chave de leitura bíblica, para além da arca de Noé, obviamente. Afinal, o filme, evidentemente, apresenta uma conotação religiosa de uma Irlanda dividida entre duas acepções do Cristianismo. Desse modo, é possível estabelecer relações de sentido entre o destino de Jenny e o episódio da jumenta de Balaão, o qual é transcrito a seguir:

21 Balaão levantou-se pela manhã, e albardou a sua jumenta, e foi com os príncipes de Moabe. 22 E a ira de Deus acendeu-se porque ele se ia, e o Anjo do Senhor pôs-se-lhe no caminho por adversário; e ele ia caminhando, montado na sua jumenta, e dois de seus servos com ele. 23 Viu, pois, a jumenta o anjo do Senhor, que estava no caminho, com a sua espada desembainhada na mão; pelo que desviou-se a jumenta do

caminho, indo pelo campo; então Balaão espancou a jumenta para fazê-la voltar ao caminho. 24 Mas o anjo do Senhor pôs-se numa vereda entre as vinhas, havendo uma parede de um e de outro lado. 25 Vendo, pois, a jumenta o anjo do Senhor, encostou-se contra a parede, e apertou contra a parede o pé de Balaão; por isso tornou a espancá-la. 26 Então o anjo do Senhor passou adiante, e pôs-se num lugar estreito, onde não havia caminho para se desviar nem para a direita nem para a esquerda. 27 E, vendo a jumenta o anjo do Senhor, deitou-se debaixo de Balaão; e a ira de Balaão acendeu-se, e espancou a jumenta com o bordão. 28 Então o Senhor abriu a boca da jumenta, a qual disse a Balaão: Que te fiz eu a você, que me espancaste estas três vezes? 29 E Balaão disse à jumenta: Por que zombaste de mim; quem dera tivesse eu uma espada na mão, porque agora te mataria. 30 E a jumenta disse a Balaão: Porventura não sou a tua jumenta, em que cavalgaste desde o tempo em que me tornei tua até hoje? Acaso tem sido o meu costume fazer assim contigo? E ele respondeu: Não. 31 Então o Senhor abriu os olhos de Balaão, e ele viu o anjo do Senhor, que estava no caminho e a sua espada desembainhada na mão; pelo que inclinou a cabeça, e prostrou-se sobre a sua face. 32 Então o anjo do Senhor lhe disse: Por que já três vezes espancaste a tua jumenta? Eis que eu saí para ser teu adversário, porquanto o teu caminho é perverso diante de mim; 33 Porém a jumenta me viu, e já três vezes desviou de diante de mim; se ela não se desviasse de diante de mim, na verdade que eu agora te haveria matado, e a ela deixaria com vida. 34 Então Balaão disse ao anjo do Senhor: Pequei, porque não sabia que estavas neste caminho para te opores a mim; e agora, se parece mal aos teus olhos, voltarei. 35 E disse o anjo do Senhor a Balaão: Vai-te com estes homens; mas somente a palavra que eu falar a ti, esta falarás. Assim Balaão se foi com os príncipes de Balaque. (Bíblia, Números, cap. 22, pp. 189-190)

Essa passagem bíblica, em alusão ao episódio da morte de Jenny em *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022), faz pensar em muitas coisas, mas, especialmente, traz-nos à lembrança o “Angelus Novus”, de Paul Klee, anunciado por Walter Benjamin (2020) como sendo o anjo da história: com olhos escancarados, boca dilatada e suas asas abertas emergindo entre ruínas. Fazendo uma relação com o Anjo do Senhor, da passagem bíblica acima, seria plausível, então, esperar para os nossos tempos um anjo híbrido entre o divino, o humano e o não humano? Algo com capacidades mais-que-humanas de misturar um tanto de eternidade com outro bocadinho de historicidade? Um anjo cuja aparição fosse para decretar, enfim, a necessidade de uma nova ética para com os animais não humanos, especialmente, agora, que estamos todos os viventes em meio a um mundo em ruínas devido às mudanças climáticas? A aguardar...

Considerações finais

A análise da presença animal em *Os Banshees de Inisherin* (McDonagh, 2022), especialmente, na figura de Jenny, a jumenta companheira de Pádraic, revela como os vínculos entre humanos e animais não humanos ultrapassam os limites da convivência utilitária, expondo mundos compostos por afetos, histórias e co-existências éticas (Haraway, 2023, 2022, 2021). Ao interpretar a relação entre Pádraic e sua jumenta sob a ótica da alteridade significativa, proposta por Haraway (2021), compreende-se que esses laços não são acessórios da vida humana, mas constituintes ontológicos de subjetividades e modos de ser-no-mundo.

A morte de Jenny, portanto, não simboliza apenas o fim de um ciclo afetivo para Pádraic, mas a desintegração de uma forma de parentesco multiespécie: uma rede

relacional na qual o humano e o não humano se moldam mutuamente em práticas cotidianas de cuidado, presença e vulnerabilidade (Haraway, 2023, 2022, 2021). A ética animal, nesse contexto, exige que reconheçamos as múltiplas formas de agência e reciprocidade que emergem dessas relações, sem reduzir os animais não humanos a símbolos ou funções narrativas e/ou utilitaristas⁸.

Este artigo propôs, dessa forma, valendo-se de uma obra cinematográfica, repensar os marcos éticos que regem os vínculos interespecíficos, apontando para a urgência neste terceiro milênio de uma ética que considere os animais não humanos como sujeitos relacionais e parceiros de mundo. Dessa forma, com base em todos os argumentos arregimentados neste artigo, conclui-se este texto com a afirmação de que a família multiespécie não é exceção nem metáfora: é forma concreta de existência compartilhada que nos convoca à responsabilidade, ao luto e à transformação.

Referências

- Adoro Cinema. (s.d.). *Os Banshee de Inisherin: sinopse*.
<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-281293/>
- Agamben, G. (2021). *O aberto: o homem e o animal* (3ª ed., Trad. P. Mendes). Civilização brasileira.
- Aparicio, M. (2016). Um mundo sem animais, ou a rota da nossa desconexão. *Campos – Revista de Antropologia*, 17(1), 65–77.
- Barros, M. de. (2008). O apanhador de desperdícios. Em M. de Barros, *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (pp. 45–48). Planeta do Brasil.
- Benjamin, W. (2020). *Sobre o conceito de história* (Trad. A. Müller & M. Seligmann-Silva). Alameda.
- Berger, J. (2021). *Por que olhar para os animais?* (Trad. P. P. Pimenta). Fósforo.
- Bíblia. (2007). Números. Em *A Bíblia Sagrada: o Velho e o Novo Testamento* (pp. 156–209; Trad. J. F. Almeida). Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil.
- Cavalcanti, M. C. C. (2021). Antropoceno: a construção discursiva de um conceito. *Revista Investigações*, 34(2), 1–28.
- Ceppas, F. (2019). Natureza, animalidade e aprendizagem filosófica: Rousseau entre Derrida e Lévi-Strauss. Em F. Ceppas, *Ensaio de filosofia nos trópicos: questões de ensino e aprendizado* (pp. 253–265). Unicamp.
- Danowski, D., & Castro, E. V. de. (2017). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2ª ed.). Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- Derrida, J. (2011). *O animal que logo sou: (a seguir)* (2ª ed., Trad. F. Landa). UNESP.
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia* (Trad. M. Schnaiderman & R. J. Ribeiro). Perspectiva, USP.
- Galindo, D., & Milioli, D. (2020). Psicologia e etologias: algumas contribuições de Deleuze, Haraway e Despret. *Revista Polis e Psique*, 10(1), 63–84.

⁸ “Tal suposição (ou tese) traz à luz os equívocos de uma certa filosofia que, sob a égide exclusiva do *lógos* e a partir da relação opositiva entre o humano e o inumano, se empenhou em converter o animal (tomado como conceito genérico) em teorema, em categoria abstrata. Ao reduzir o animal a uma coisa, ‘uma coisa vista, mas que não vê’ (Derrida), e negar-lhe a experiência do ‘aberto’ (como fez Heidegger), essa filosofia – mais especificamente a que se assenta na supremacia da razão – revelaria as próprias limitações do entendimento racional. Em outras palavras, o que esses filósofos julgavam saber sobre a alteridade animal é, paradoxalmente, o que os afasta dessa mesma alteridade” (Maciel, 2021, pp. 99-100).

- Gane, N., & Haraway, D. (2010). Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? *Ponto Urbe* – *Revista do Núcleo de Antropologia da USP*, (6). <https://journals.openedition.org/pontourbe/1635>
- Giorgi, G. (2016). *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica* (Trad. C. Nougé). Rocco.
- Haraway, D. (2009). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Em T. Tadeu, *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano* (2.^a ed., pp. 33–118; Trad. T. Tadeu). Autêntica.
- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: making kin. *Environmental Humanities*, 6(1), 159–165. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- Haraway, D. (2021). *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa* (Trad. P. Moreira). Bazar do Tempo.
- Haraway, D. (2022). *Quando as espécies se encontram* (Trad. J. Fausto). Ubu.
- Haraway, D. (2023). *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno* (Trad. A. L. Braga). n-1.
- Latour, B. (2009). *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* (2.^a ed.). Editora 34.
- Lima, M. (2022, 4 de outubro). Brasil é o terceiro país com mais pets; setor fatura R\$ 52 bilhões. *Forbes*. <https://forbes.com.br/forbes-money/2022/10/brasil-e-o-terceiro-pais-com-mais-pets-setor-fatura-r-52-bilhoes/>
- Lourenço, D. B. (2018). Fronteiras da inclusão: implicações éticas do contínuo das espécies. Em M. do C. P. Neves & F. Araújo, *Ética aplicada: animais* (pp. 33–51). Edições 70.
- Maciel, M. E. (2021). *Literatura e animalidade*. Civilização Brasileira.
- Martin, N. (2021). *Escute as feras* (Trad. C. V. Boldrini & D. Lühmann). Editora 34.
- Martins, L. (2024, 11 de outubro). Próximos 5 anos vão determinar o futuro do planeta, diz relatório. *G1*. <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2024/10/11/proximos-5-anos-vao-determinar-o-futuro-do-planeta-diz-relatorio.ghtml>
- McDonagh, M. (2021). *The Banshees of Inisherin* [Roteiro]. Blueprint Pictures. <https://8flix.com/assets/screenplays/b/tt11813216/The-Banshees-of-Inisherin-2022-screenplay.pdf>
- Moreira, A. R. (2018). O caso particular dos animais de companhia. Em M. do C. P. Neves & F. Araújo, *Ética aplicada: animais* (pp. 181–203). Edições 70.
- Nieder, A., Wagener, L., & Rinnert, P. (2020). A neural correlate of sensory consciousness in a corvid bird. *Science*, 369(6511), 1626–1629. <https://doi.org/10.1126/science.abb1447>
- Os Banshees de Inisherin*. (2022). [Filme]. Direção: M. McDonagh. Produção: G. Broadbent, J. Flynn, J. Homewood & M. McDonagh. Walt Disney Studios.
- Pisani, M. M. (2020). Quando a filosofia se torna semente: uma viagem através de mundos artefactuais e (im)prováveis encontros. *Revista Ideação*, 42, 197–232.
- Singer, P. (2013). *Libertação animal: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos dos animais*. Martins Fontes.
- Tsing, A. (2015). Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha – Revista de Antropologia*, 17(1), 177–201.
- Uchôa, M. V. B. (2022). “Por que olhar os animais?” Ética da alteridade e animalidade em John Berger. *Griot: Revista de Filosofia*, 22(3), 183–194.
- Waal, F. de. (2021). *Somos inteligentes o bastante para saber quão inteligentes são os animais?* (Trad. P. Geiger). Zahar.

Wrage, B. (2022). Caring animals and care ethics. *Biology & Philosophy*, 37(18), 1–20.
<https://doi.org/10.1007/s10539-022-09857-y>

Com Tempo para o Tempo: Pensamento Crítico e Literacia Visual em *Desde 1880*

Carla NUNES

Universidade Aberta (UAb)

cmgnunes@gmail.com

Resumo: Num tempo marcado pela abundância de imagens, assistimos, paradoxalmente, a uma crescente dificuldade em interpretá-las de forma crítica. A aceleração do consumo informativo, moldada por conteúdos descartáveis e de leitura imediata, compromete a construção de sentido e dilui a profundidade da experiência visual. Este artigo propõe uma leitura crítica da obra *Desde 1880*, de Pietro Gottuso (2021), à luz da literacia visual e da interpretação consciente da imagem. Com base na análise de uma narrativa visual não verbal, em que a sucessão de imagens retrata um mesmo cenário urbano ao longo de 140 anos, investiga-se de que forma esta estrutura desafia o leitor a construir significados a partir de fragmentos visuais. A ausência de texto, aliada ao rigor documental da ilustração, exige um olhar demorado e analítico, promovendo competências de leitura crítica e uma relação ativa com o tempo e a memória social. Com uma abordagem hermenêutica, ancorada na cultura visual e no pensamento crítico, destacam-se como principais contributos o papel da imagem como registo simbólico de transformação histórica e a relevância do livro-álbum enquanto espaço de resistência à superficialidade do olhar. Por fim, sublinha-se a importância da mediação da leitura na promoção de uma prática interpretativa mais consciente e reflexiva.

Palavras-chave: livro-álbum, pensamento crítico, literacia visual, narrativa visual, mediação da leitura

Abstract: *In an era marked by the overabundance of images, we paradoxically witness a growing difficulty in interpreting them critically. The acceleration of information consumption, shaped by disposable and instantly readable content, undermines the construction of meaning and weakens the depth of visual experience. This article offers a critical reading of *Desde 1880*, by Pietro Gottuso (2021), through the lens of visual literacy and conscious image interpretation. Based on the analysis of a non-verbal visual narrative, in which a fixed urban scene unfolds over 140 years, it examines how this structure challenges the reader to construct meaning from visual fragments. The absence of text, combined with the documentary precision of the illustrations, demands a slow and analytical gaze, fostering critical reading skills and an active relationship with time and social memory. Grounded in a hermeneutic approach informed by visual culture and critical thinking, the article identifies the image as a symbolic record of historical transformation and the picture book as a space of resistance to the superficiality of contemporary visual perception. Finally, it highlights the role of reading mediation in encouraging a more conscious and reflective interpretative practice among readers from diverse educational and cultural contexts.*

Keywords: *picture books, critical thinking, visual literacy, visual narrative, reading mediation*

Nesta nossa atualidade marcada por uma intensa proliferação de imagens, a presença da visualidade parece assumir contornos paradoxais. Por um lado, os estímulos visuais multiplicam-se em todos os domínios, dos *media* ao espaço público, das redes sociais ao universo editorial, tornando a imagem um elemento estruturante das práticas culturais e comunicacionais. Por outro lado, esta omnipresença não garante, por si só, uma literacia visual crítica.

O olhar moderno, moldado por estímulos incessantes e fragmentados, perdeu a capacidade de se demorar no processo de interpretação. As imagens já não são contempladas: são simplesmente percorridas. Em vez de serem espaço de encontro e de sentido, tornam-se *flashes* fugazes que deslizam pelos ecrãs em *stories*, *reels* e fragmentos de realidade pré-formatada que não exigem grande significação ou envolvimento. Byung-Chul Han refere que “estamos a perder a paciência para escutar e, por consequência, a paciência para narrar” (2023, p. 15). Esta perda estende-se ao olhar, que já não vê, apenas consome. Já não interroga, apenas desliza. Já não constrói, apenas acumula.

A velocidade com que se consomem imagens, muitas vezes em fluxos descontínuos, pode dificultar a construção de leituras interpretativas profundas e o desenvolvimento de competências simbólicas capazes de produzir sentidos. É neste contexto que se torna fundamental pensar a imagem, não apenas como objeto de consumo, mas como prática discursiva e cultural que exige mediação, leitura atenta e envolvimento crítico.

Boaventura de Sousa Santos (2000) afirma que o conhecimento dominante tende a reduzir a complexidade do mundo a categorias funcionais, aceleradas e descartáveis, promovendo uma racionalidade indolente que desperdiça a experiência e fragiliza a construção de sentidos situados. Já a leitura crítica da imagem impõe um reposicionamento do olhar: menos reativo e mais interpretativo, menos imediato e mais relacional.

Neste contexto, torna-se urgente recuperar um olhar que seja capaz de escutar visualmente, de estabelecer relações entre o que vê e o que sente, de se demorar nos detalhes e de reconstruir sentidos a partir do silêncio e da sugestão. A literacia visual e o pensamento crítico emergem, por isso, como competências centrais para habitar uma cultura saturada de imagens (Santos, 2000; Elder, 2022). Pensar criticamente é, neste caso, ver criticamente. E ver criticamente implica um posicionamento ativo perante a imagem, uma disposição para ler além da superfície, para interrogar o visível e para reconhecer o invisível que o habita.

A cultura visual afirma-se hoje como um campo teórico e epistemológico incontornável na análise das práticas sociais, mediáticas e simbólicas que estruturam o modo como vemos e interpretamos o mundo. A imagem não é apenas um artefacto técnico ou estético: é um dispositivo cultural, produtor de sentido, atravessado por relações de poder, códigos simbólicos e convenções históricas (Benjamin, 2010; Campos, 2013; Mirzoeff, 2023). A cultura visual ultrapassa uma abordagem centrada na imagem em si, deslocando o olhar para os modos de ver, os dispositivos que regulam o visível e os contextos sociais que tornam certas visualidades possíveis, legítimas ou hegemónicas.

No contexto contemporâneo, marcado pela intensificação das redes globais de circulação cultural e pela ubiquidade das linguagens visuais, a cultura visual emerge como um campo privilegiado para compreender os modos como o mundo é simbolicamente representado, negociado e disputado. A globalização constitui hoje um eixo incontornável na análise da cultura visual, não apenas pela expansão planetária das tecnologias e dos dispositivos imagéticos, mas sobretudo pela centralidade crescente da imagem como signo primordial no contacto intercultural (Campos, 2013). Desta forma, a visualidade participa da construção simbólica das identidades e da mediação das diferenças, sendo ao mesmo tempo reflexo e agente das transformações sociais que caracterizam o presente.

Nesta perspetiva, as imagens participam da construção simbólica do mundo, sendo compreendidas como produtoras de significados e não como meros reflexos da realidade (Campos, 2013). Esta abordagem implica um afastamento da visão ocular centrista e universalista da imagem, adotando em seu lugar uma perspetiva situada, reflexiva e atenta à pluralidade dos contextos e dos sujeitos.

A cultura visual interessa-se igualmente pelos modos como as imagens circulam, são apropriadas, recebidas e consumidas socialmente (Campos, 2013), o que remete para a importância das práticas de mediação. Estas práticas também não são neutras, pois organizam os sentidos possíveis, moldam o olhar e participam na formação do sujeito leitor. A mediação da imagem deve ser entendida como prática política e cultural, comprometida com uma leitura plural, crítica e reflexiva.

Partindo deste referencial teórico, o presente artigo analisa a obra contemporânea *Desde 1880*, de Pietro Gottuso (2021), como artefacto cultural que mobiliza visualidades complexas, desafia leituras convencionais e interpela o leitor enquanto agente de construção simbólica. A investigação parte do reconhecimento da imagem como discurso e da cultura visual como espaço de disputa de sentidos, propondo uma leitura que integra análise semiótica, crítica simbólica e compromisso com a literacia visual. O objetivo é compreender como o livro-álbum em causa constrói sentidos a partir da imagem, ativando dispositivos de mediação intercultural e promovendo práticas de leitura crítica.

O livro-álbum como artefacto visual e mediador cultural

Os livros-álbum afirmam-se na contemporaneidade como territórios narrativos e visuais híbridos, onde a imagem desempenha um papel estruturante na produção de sentido (Ramos, 2020). Mais do que suportes da literatura para a infância, estas obras posicionam-se como espaços de deslocação discursiva. A tensão produtiva entre texto, imagem e composição gráfica convida o leitor a um exercício interpretativo ativo, mobilizando múltiplas competências de leitura (Beckett, 2013).

Esta configuração estética e discursiva desloca o livro-álbum do campo da literatura para a infância, posicionando-o como território híbrido, capaz de convocar múltiplas competências de leitura e de promover experiências interpretativas ativas (Ramos, 2020).

A estrutura multimodal do livro-álbum aproxima-o de outras linguagens visuais sequenciais, como a banda desenhada ou a novela gráfica, partilhando com estas uma gramática composicional baseada na sequencialidade, no ritmo visual e na justaposição de planos narrativos (Ramos & Navas, 2020). Contudo, é na sua condição híbrida, situada entre a literatura, as artes visuais e o *design* gráfico, que reside o seu maior potencial: o de reconfigurar os modos de narrar e as formas de receção, afirmando-se como formato em constante expansão, permeável à experimentação estética e conceptual (Ramos & Navas, 2020, p. 141).

Sandra L. Beckett (2013) reconhece esta vitalidade do livro-álbum contemporâneo, sublinhando o cruzamento entre criadores de diferentes áreas e a exploração de novas técnicas, formatos e *media*, que fazem deste formato um campo privilegiado de transformação narrativa e artística. Esta confluência de linguagens torna o livro-álbum um objeto exemplar para a análise cultural da imagem, ao condensar práticas de visualidade e estratégias de mediação que atualizam os repositórios simbólicos de uma sociedade (Beckett, 2013; Ramos, 2020; Mourão, 2023).

A leitura crítica do livro-álbum exige mais do que uma abordagem literária ou estética. Implica reconhecer a imagem enquanto narrativa visual, símbolo cultural e prática social em contexto. Para além do seu valor artístico, estes livros constituem-se como espaços de

problematização simbólica, onde se questionam representações normativas e se propõem outros modos de ver e pensar.

Mas que competências são necessárias para interpretar uma imagem que não serve apenas como ilustração, mas que opera como linguagem autónoma, com densidade ideológica e implicações culturais?

É neste ponto que o pensamento crítico se torna fulcral. Como sublinha Linda Elder (2022), pensar criticamente não é apenas reconhecer falhas argumentativas ao analisar o texto verbal. É ativar uma abordagem multidimensional, que exige do leitor a integração entre visualidade, contexto e posicionamento ético. O pensamento crítico, neste quadro, não se reduz à decifração de códigos, mas amplia-se como prática de leitura do mundo, do que é visível, do que é omitido e das condições em que se torna visível.

O livro-álbum surge, assim, como um campo de experimentação cognitiva e simbólica. Um território visual que desafia o leitor a ler para além das palavras, a ver criticamente e a pensar através da imagem. Esta capacidade de mobilizar o pensamento por via da imagem aproxima o livro-álbum de outras linguagens artísticas, como o cinema, enquanto espaços de formação crítica e de construção simbólica. Tal como aponta Paulo Alexandre e Castro (2016), a imagem, no contexto artístico, pode constituir um verdadeiro exercício de pensamento, ao estimular o questionamento, a reflexão e a consciência ética do sujeito-leitor.

Desde 1880, de Pietro Gottuso (2021) surge como um exemplo particularmente expressivo do potencial simbólico, estético e mediador do livro-álbum contemporâneo. A obra explora a articulação entre imagem, ritmo gráfico e silêncio narrativo, convocando o leitor para uma leitura interpretativa particularmente densa que convida a uma fruição lenta, a uma leitura que exige tempo, atenção e envolvimento (Beckett, 2013; Gutfreund & Mazzilli, 2021). Mais do que critérios técnicos, a sua escolha decorre do seu contributo para pensar o livro-álbum como território crítico de mediação visual e produção de sentido cultural.

Percurso metodológico e analítico

O percurso metodológico adotado procura responder diretamente aos objetivos do estudo, permitindo uma leitura crítica da obra selecionada tendo por base categorias que operacionalizam os conceitos de literacia visual, mediação simbólica e participação interpretativa.

O presente estudo adota uma abordagem qualitativa, de natureza interpretativa, enraizada no campo dos estudos da cultura visual e da investigação visual em ciências sociais (Campos, 2011; Rose, 2016; Rodrigues, 2022). Assume-se como campo de análise o espaço simbólico e discursivo da imagem no livro-álbum, entendendo-o como artefacto cultural e mediador visual-literário (Rodrigues, 2017).

A metodologia utilizada articula a análise semiótica da imagem, com base no modelo narrativo estrutural de Algirdas Julien Greimas (1975) e a abordagem multimodal proposta por Gillian Rose (2016). Enquanto a primeira permite compreender a produção de sentido como processo de transformação simbólica, a segunda convida a uma leitura integrada dos diferentes modos de significação (imagem, texto, espaço gráfico e ritmo sequencial), próprios da narrativa verbo-icónica. Esta abordagem é aplicada à imagem sequencial do livro-álbum, entendida como discurso visual com estrutura narrativa.

A leitura incide sobre as funções simbólicas das personagens visuais, as dinâmicas de oposição e os marcadores de progressão narrativa, entendendo o percurso visual como atualização icónica de um percurso gerador de sentidos. Esta opção metodológica é

justificada pela natureza híbrida do livro-álbum, cuja textualidade se constrói na interseção entre palavra, imagem, tempo e espaço gráfico.

Categorias de análise visual

A leitura da obra estrutura-se a partir de categorias que procuram tornar visível o modo como a narrativa mobiliza sentidos, afetos e posicionamentos. Não se trata apenas de descrever elementos visuais, mas de compreender como as imagens constroem o discurso, instauram regimes de visibilidade e convocam o olhar do leitor para uma experiência interpretativa concreta. Nesta abordagem, as personagens visuais, as tensões estruturantes, os ritmos narrativos e a progressão gráfica são pensadas como operadores simbólicos que dão corpo a uma textualidade híbrida, em que imagem e palavra se entrelaçam na produção de sentidos. A definição das categorias analíticas decorre, assim, de uma triangulação teórica que articula diferentes aportes metodológicos e permite observar o modo como esses elementos se organizam.

As categorias operatórias definidas foram organizadas a partir dessa triangulação teórica e incidem sobre seis dimensões fundamentais. A primeira dimensão a considerar diz respeito à articulação visual-textual, pelas relações que se estabelecem entre o texto verbal e a imagem. Maria Nikolajeva e Carole Scott (2006) propõem uma tipologia das relações entre texto e imagem no livro-álbum que permite compreender como diferentes modos de significação se articulam na construção narrativa. Estas relações não são meramente decorativas ou redundantes, mas configuram estruturas que afetam diretamente a posição do leitor e a produção de sentidos. Para além da simples correspondência entre palavras e imagens, as autoras alertam para a importância de considerar elementos como o ponto de vista, o cenário, o *layout* ou a caracterização das personagens, que influenciam a dinâmica verbo-icónica da obra. As primeiras três categorias da tipologia descrevem formas de articulação relativamente estáveis: a simetria, em que texto e imagem transmitem essencialmente a mesma mensagem; o realce, quando um modo amplia o outro; e a complementaridade, onde ambos se completam, eliminando espaços de ambiguidade e tornando o leitor mais passivo (Nikolajeva & Scott, 2006). Mais complexas são as diversas formas de contraponto, no qual texto e imagem divergem ou até colidem, criando tensões interpretativas ricas e produtivas. Este tipo de articulação, considerado pelas autoras como o mais fértil do ponto de vista narrativo, pode manifestar-se através de contradições entre enunciado verbal e representação visual, da coexistência de estilos ou registos contrastantes, de perspetivas narrativas divergentes, ou ainda por meio de efeitos metaficcionais e justaposições narrativas (Nikolajeva & Scott, 2006). Em todas estas variantes, o leitor é convocado a preencher e construir ativamente o sentido, sendo frequentemente confrontado com ambiguidade, ironia ou desconstrução simbólica.

A segunda categoria refere-se à sequência e ritmo gráfico da narrativa. A disposição das imagens ao longo do livro, o uso do virar da página, as pausas entre cenas, a repetição de enquadramentos e as variações composicionais são analisadas como dispositivos narrativos e temporais que estruturam a progressão simbólica da narrativa visual. Como sublinha Carina Rodrigues (2017), o ritmo do livro-álbum é um dos elementos que mais contribui para a organização do tempo e para a construção da experiência interpretativa do leitor. As ilustrações no livro-álbum, sobretudo nos narrativos, são pensadas de forma a explorar a continuidade da dupla página, convocando uma leitura sequencial que favorece a construção de ritmo e de progressão narrativa. Esta estrutura visual amplia as

possibilidades de expressão espaço-temporal, permitindo a sugestão de movimento e de transformação simbólica ao longo da narrativa (Rodrigues, 2017).

Complementarmente, um terceiro elemento de análise contempla os regimes de visibilidade, no sentido proposto por Ricardo Campos (2013), interrogando aquilo que é tornado visível ou deixado na sombra, o que é mostrado em primeiro plano e o que permanece fora de campo. Esta categoria permite explorar os dispositivos simbólicos e culturais que moldam o olhar do leitor e que organizam o visível como campo discursivo, nomeadamente através da composição da página ou da hierarquia visual dos elementos figurativos.

É considerada também a presença de metáforas visuais e dispositivos simbólicos, analisando os signos visuais enquanto construções ideológicas, filosóficas ou culturais. Com base na lógica estrutural do percurso de sentido proposta por Greimas (1975), procura-se compreender como os elementos visuais funcionam como signos conotativos, atualizando estruturas simbólicas que remetem para universos semânticos partilhados ou culturalmente situados. A narrativa visual será lida enquanto discurso simbólico, no qual a composição, a cor, a disposição espacial e as oposições estruturantes operam como marcas de sentido.

A categoria seguinte prende-se com a construção do olhar e a posição do leitor. Inspirada nos contributos de Stuart Hall (2010) e Rose (2016), esta dimensão analisa as estratégias visuais que interpelam o leitor, posicionando-o como observador distanciado, intérprete implicado ou mesmo cúmplice da narrativa visual. Interessa perceber que tipo de olhar é convocado pelas imagens e de que modo esse olhar organiza relações de poder, de empatia ou de desestabilização simbólica.

Por fim, é examinada a ambiguidade e a participação interpretativa promovidas pela narrativa visual. Como referem Nikolajeva e Scott (2006), o livro-álbum contemporâneo tende a valorizar a abertura semântica e a multiplicidade de sentidos, desafiando o leitor a produzir inferências, a assumir interpretações e a ocupar um lugar ativo na construção do sentido. A análise procurará identificar momentos de indeterminação narrativa, zonas de silêncio visual e dispositivos que solicitam uma leitura crítica e reflexiva.

Estas categorias foram operacionalizadas de forma analítica, permitindo descrever, interpretar e confrontar os elementos formais, simbólicos e discursivos que estruturam a experiência da leitura visual. A investigação procura, assim, contribuir para a valorização do livro-álbum como mediador cultural e instrumento de literacia visual, promovendo práticas de leitura e interpretação crítica.

Seleção do corpus

A constituição do *corpus*, na abordagem semiótica, não se define pela extensão, mas pela densidade estrutural e simbólica da narrativa. Greimas (1975) considera fundamental a delimitação de um “corpus experimental de dimensões reduzidas” (p. 234), capaz de sustentar uma análise aprofundada da produção de sentido. Seguindo esta orientação, a presente investigação elege como corpus uma única obra, *Desde 1880*, cuja riqueza estética e complexidade simbólica permitem ativar categorias de leitura visual crítica e interpretação narrativa.

Desde 1880, de Pietro Gottuso, foi publicado pela editora Kalandraka, distinguido com o XIII Prémio Internacional Compostela para Álbuns Ilustrados e encontra-se já traduzido em seis línguas. A obra apresenta uma narrativa silenciosa e sequencial, sem texto verbal, que documenta simbolicamente a passagem do tempo e as transformações sociais e culturais ao longo de várias décadas. Pela repetição do mesmo enquadramento visual, a

narrativa constrói-se como um percurso simbólico da memória e da mudança, instigando uma leitura crítica e sensível ao desaparecimento, à ausência e à recomposição do quotidiano. A obra foi escolhida pelo seu valor artístico e pela sua capacidade de provocar reflexão sobre o tempo como construção cultural e visual, bem como pela sua capacidade de promover leituras plurais e intergeracionais.

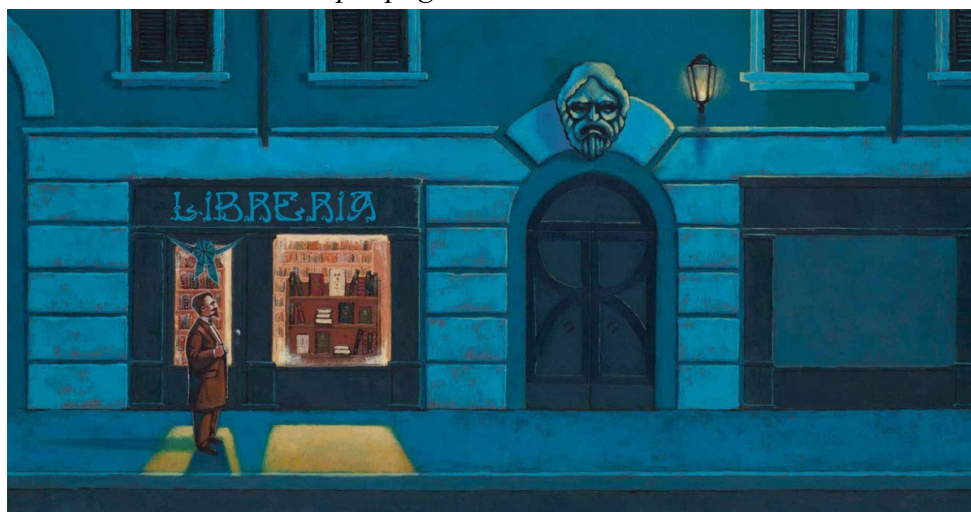
A obra em estudo (Gottuso, 2021) escapa aos códigos tradicionais da literatura para a infância e posiciona-se como uma obra que dialoga com leitores de diferentes idades e graus de literacia visual. Nesta linha, considerámos que seria objeto privilegiado para uma leitura semiótica e crítica, orientada por categorias como o ritmo gráfico, os regimes de visibilidade, a ambiguidade interpretativa e a posição do leitor.

Desde 1880, de Pietro Gottuso (2021)

O livro-álbum em análise acompanha a vida de uma livraria ao longo de várias décadas, desde o final do século XIX (1880), através de uma sequência visual repetida que enquadra sempre a mesma rua e fachada. A cada virar de página vemos alterações subtis no cenário, nas roupas das personagens, nos meios de transporte ou nos objetos expostos que sinalizam o passar do tempo e refletem transformações sociais e culturais mais amplas. Ao longo da narrativa, acompanhamos a livraria desde a sua inauguração até ao seu encerramento definitivo, assistindo à lenta erosão de um espaço cultural que vai sendo gradualmente privado de livros, de vida e de memória. A obra constrói assim uma linha narrativa marcada por uma silenciosa melancolia, em que a história de um espaço reflete, simbolicamente, a passagem do tempo e a fragilidade daquilo que permanece.

Figura 1

Dupla página inicial da obra¹



Nota: Abertura da livraria (c. 1880)

¹ Imagens reproduzidas com autorização do autor, Pietro Gottuso, exclusivamente para efeitos de publicação neste artigo.

Articulação visual-textual

O livro de Gottuso (2021) apresenta-se como um exemplo paradigmático de livro-álbum onde a ausência total de texto verbal desloca por completo a construção de sentidos para o plano visual. Neste quadro, a aplicação da tipologia de Nikolajeva e Scott (2006) requer uma leitura flexível da dinâmica interna das imagens e da forma como estas substituem a linguagem verbal. Num livro-álbum com presença textual explícita, a análise incidiria sobre os modos de consonância, contraste ou disjunção entre os dois sistemas de significação. Neste caso, embora não existam palavras, a narrativa visual não se apresenta como indeterminada: o encadeamento sequencial das imagens, organizado de forma repetitiva e composicionalmente constante, constrói uma estrutura narrativa coesa e progressiva. A cada virar de página, o leitor encontra uma nova variação sobre o mesmo espaço, a montra de uma livraria, segundo uma lógica que articula continuidade e contraste (Nikolajeva & Scott, 2006). A imagem assume, a totalidade da função narrativa, incorporando elementos que, noutras obras, seriam veiculados verbalmente: a passagem do tempo, a transformação social, a presença e desaparecimento de figuras e objetos ou o ritmo das mudanças no tecido urbano.

A repetição do enquadramento visual (fixo, frontal e constante) transforma-se num dispositivo de leitura que desloca o foco para a variação semântica subtil e para a perceção das mudanças acumulativas.

Neste cenário, a ausência de texto não representa uma negação do discurso, mas antes a sua integração plena na imagem, através de uma composição que mobiliza signos gráficos culturalmente codificados. Temos a perceção da passagem do tempo, desde 1880, pelos trajes, produtos, gestos, variações arquitetónicas subtis, sombras e silêncios figurativos. O livro-álbum constrói-se como uma forma de realce expandido, num desdobramento do modelo de Nikolajeva e Scott (2006), em que a imagem desempenha simultaneamente o papel narrativo e interpretativo.

Esta ausência de texto verbal cria uma complementaridade simbólica implícita pois o leitor projeta no silêncio da imagem aquilo que a linguagem verbal iria sugerir, preenchendo os hiatos com inferências, memórias culturais, referências históricas ou experiências subjetivas. Ao não recorrer à linguagem escrita, o álbum liberta-se de ancoragens linguísticas específicas e amplia o seu potencial de leitura intercultural (Mourão, 2023). O recurso exclusivo à imagem abre o livro a leitores de diferentes idades, origens e graus de literacia, permitindo uma mediação simbólica assente em repertórios visuais partilháveis e não em códigos verbais particularizados. O silêncio textual torna-se num espaço de abertura semântica, ativando uma leitura interpretativa e sensível.

Sequência e ritmo gráfico

A organização sequencial da obra (Gottuso, 2021) assenta numa composição ritmada, cuja aparente repetição estrutural constitui o motor narrativo da obra. Em cada dupla página, o leitor observa o mesmo enquadramento fixo ao longo de uma linha temporal não verbalizada, mas marcada por transformações. A narrativa avança pela acumulação de diferenças visuais dentro de uma estrutura gráfica constante, o que confere ao livro uma cadência rítmica fundada na repetição e na progressão icónica.

Rodrigues (2017) sublinha o papel essencial do ritmo gráfico na construção temporal da narrativa visual, sobretudo em obras que recorrem a mecanismos como a repetição, a pausa e o uso expressivo do virar da página. É precisamente esta dimensão que se torna central em *Desde 1880*: o virar da página funciona como um operador narrativo do tempo,

marcando os momentos de transição e reforçando o efeito de passagem histórica. O tempo é encenado, através das alterações em elementos como o vestuário, os produtos expostos ou mesmo os veículos.

A repetição opera como um dispositivo tensivo, na medida em que cada variação, ganha força narrativa e simbólica. Entre os elementos que encenam esta progressão temporal, destacam-se as transformações discretas na montra da livraria e espaço adjacente (quadros, rádios, computadores) que funcionam como marcadores simbólicos de cada época. Esta cadência é reforçada por marcas visuais pontuais que intensificam o ritmo simbólico da narrativa: o busto de Cronos, figura mitológica do tempo, permanece imóvel ao longo das páginas, funcionando como emblema visual da permanência num universo em constante transformação. No entanto, a sua expressão altera-se no final da obra, como se fosse ele próprio afetado pela dimensão trágica do encerramento da livraria. O ritmo gráfico estrutura a narrativa, mas também atua como agente de significação refletindo a passagem irreversível do tempo e a inscrição da memória no visível.

Regimes de visibilidade e metáforas visuais

Procurar os regimes de visibilidade permite identificar o que é representado, mas também, o que é tornado visível ou mantido fora do campo visual e de que modo essa seleção constrói uma visão particular do tempo, da memória e da mudança social. Como aponta Campos (2013), toda a imagem implica um dispositivo de visibilidade, isto é, uma organização do olhar que estrutura o visível, define o que pode ser mostrado e regula o acesso ao sentido. No caso da obra em análise, esta organização é refletida no enquadramento constante, que limita deliberadamente a perspetiva do leitor a uma fachada fixa. O mundo exterior é apenas parcialmente visível, sendo o tempo e a história construídos a partir das mudanças internas a este recorte visual.

Este ponto de vista fixo, por um lado, foca a atenção no espaço simbólico da livraria (como lugar de cultura, memória e resistência), mas também impede o acesso a outros ângulos da cidade e à complexidade do contexto urbano, criando uma espécie de “cela de observação” da história social. Certos elementos visuais tornam-se persistentes (como o busto de Cronos), enquanto outros desaparecem ou são substituídos silenciosamente (os livros, as figuras humanas, os sinais de vida cultural). O que é visível, neste caso, não é apenas o que está representado, mas aquilo que se transforma lentamente até desaparecer.

O olhar do leitor é orientado pela composição simétrica, pela centralidade da montra e pela estabilidade da estrutura gráfica. Essa estabilidade formal obriga o leitor a percorrer a imagem com atenção, a procurar as diferenças, a notar o que muda e o que se mantém. O dispositivo de visibilidade funciona, assim, como mecanismo de ativação do olhar: a repetição leva à observação intensificada, tornando visível o que, num regime de leitura mais acelerado, passaria despercebido. O mundo representado é construído por gestos quotidianos, variações subtis e personagens anónimas. Este silenciamento da macroestrutura social pode ser lido como um posicionamento ideológico, uma escolha de visibilidade que privilegia o tempo lento da transformação cultural sobre os grandes acontecimentos e que confere ao leitor o papel de testemunha visual de um processo de apagamento simbólico.

Entre os dispositivos simbólicos que estruturam a narrativa visual desta obra, destaca-se a utilização de elementos figurativos discretos, mas culturalmente significativos, que funcionam como marcadores históricos. Como exemplo apontamos o avião de papel à porta da livraria, presente numa das primeiras cenas da narrativa. Este detalhe pode ser lido como uma alusão simbólica ao início da aviação moderna, cujo marco histórico é

frequentemente situado em 1903, com o voo dos irmãos Wright. Ao integrar essa referência num gesto lúdico, a obra transforma um objeto efêmero num índice cultural da modernidade, pela apresentação de um referencial histórico.

Ao longo da sequência narrativa, acumulam-se camadas visuais que remetem para transformações históricas em concreto. No que parece corresponder à segunda década do século XX, a composição da cena é alterada de forma significativa pois onde anteriormente existia um café ao lado da livraria, surge agora uma galeria de arte, sinalizando uma reconfiguração dos espaços sociais e das práticas culturais urbanas. As obras expostas na galeria evocam figuras centrais do modernismo europeu, como Gustav Klimt (1862-1918) e Amedeo Modigliani (1884-1920), cujas mortes coincidem com o final da segunda década do século XX. A presença destas referências visuais, mesmo que indiretas, convoca uma leitura simbólica que articula a memória artística com o ciclo de encerramento de uma época marcada por ruturas estéticas, transformações culturais e eventos históricos traumáticos.

Como observa Rose (2016), a apreensão estética das obras visuais depende de repertórios culturais desigualmente distribuídos e, assim, o acesso à leitura simbólica da galeria será mais ou menos possível consoante a competência visual e cultural do leitor. Neste sentido, a própria galeria funciona como um teste à literacia visual, mobilizando códigos que não são universais, mas historicamente situados. A progressiva substituição das obras expostas sugere, por sua vez, uma transição estética que convoca referências a Kandinsky, Magritte ou mesmo Picasso, sinalizando o surgimento de novos paradigmas visuais. A galeria converte-se num espaço simbólico de visibilidade cultural, onde a imagem atualiza o que Johanna Drucker (2014) designa como formas visuais de produção de conhecimento: um arquivo gráfico que condensa ruturas, permanências e transformações da história da arte. Como afirma esta autora, muitas das visualizações gráficas são, na verdade, “atos de interpretação disfarçados de apresentação” (2014, p. 10). Em *Desde 1880*, a imagem não se limita a mostrar o que é: ela interpreta, seleciona, silencia e constrói um argumento visual.

Figura 2

Livraria e galeria de arte (c. 1910)



Nota: Referências visuais a *Mulher de Olhos Azuis*, de Amedeo Modigliani (c. 1918) e *O Beijo*, de Gustav Klimt (1907–1908) (Gottuso, 2021, pp. 8-9)

Figura 3
Livraria e galeria de arte (c. 1920)



Nota: Referências visuais a *Círculos no Círculo*, de Wassily Kandinsky (1923) e *Os Amantes*, de René Magritte (1928) (Gottuso, 2021, pp. 10-11)

Ao mesmo tempo, esta galeria pode ser lida como espaço de iniciação estética, em que o livro-álbum cumpre uma função museológica simbólica, colocando o leitor, qualquer leitor, diante de obras que remetem para um património artístico partilhável. Relembrando a máxima de Květa Pacovská “um livro ilustrado é o primeiro museu que uma criança visita” (cit. em IBBY, 2023), reconhecemos no livro-álbum um potencial de mediação intercultural, por convidar à fruição estética, à observação reflexiva e ao contacto com formas de expressão que atravessam fronteiras linguísticas.

Paralelamente, a presença de figuras que envergam máscaras ou adotam posturas corporais contidas, introduz elementos visuais, que podem ser lidos como alusão à pandemia de gripe que marcou aquele período, sem que isso seja explicitado verbalmente. Trata-se, aqui, de um gesto visual de evocação histórica, que confere densidade simbólica ao silêncio da imagem e amplia a sua capacidade de significação.

Posição do leitor e participação interpretativa

A narrativa visual construída neste livro-álbum (Gottuso, 2021) apela o leitor para um lugar central na produção de sentido, não apenas pela ausência de texto verbal, mas pela natureza sequencial, repetitiva e simbólica da estrutura gráfica. Sem oferecer uma leitura guiada ou fechada, a obra exige do leitor uma postura interpretativa ativa, capaz de ler nas imagens o que é visível, mas também o que é silenciado, deslocado ou culturalmente codificado. Como referem Nikolajeva e Scott (2006), o livro-álbum contemporâneo tende a abandonar a linearidade narrativa em favor de estruturas verbo-icónicas abertas, que reconhecem no leitor um coautor do processo interpretativo.

Nesta linha de pensamento, torna-se pertinente a análise do modo como o olhar é estruturado visualmente, isto é, como a imagem posiciona o seu espetador. Rose (2016) sublinha que ver não é um ato neutro, já que implica uma organização discursiva que interpela o leitor e o posiciona enquanto sujeito interpretante. No caso do livro-álbum,

este posicionamento é intensificado pela repetição composicional e pela subtileza das transformações visuais, que exigem uma leitura comparativa, atenta e sensível ao detalhe.

Em conformidade com Stuart Hall (2010), os significados não estão inscritos de forma unívoca nos textos (neste caso nas imagens), mas são produzidos no momento da leitura, através de processos de codificação e decodificação que dependem da posição cultural, ideológica e interpretativa do recetor. No caso desta obra, a permanência do enquadramento e a subtileza das variações visuais obrigam o leitor a adotar uma postura intensiva e comparativa, que ativa a memória visual, o conhecimento histórico e a sensibilidade cultural. O gesto de virar a página torna-se, neste contexto, um operador discursivo pois reinscreve o olhar num espaço aparentemente idêntico, mas profundamente transformado. O leitor é posicionado como observador atento e, simultaneamente, como intérprete implicado num processo de mediação simbólica.

Através de marcas visuais reconhecíveis, a montra torna-se um lugar simbólico de inscrição do tempo, da história e da transformação coletiva, funcionando como palco silencioso de mudanças socioculturais. A livraria, sempre ao centro, torna-se um eixo de permanência visual, mas a transformação dos seus elementos, o que entra e o que desaparece, é que constrói o discurso. A organização gráfica da obra, ao mesmo tempo estável e mutável, institui um modo de ver que exige do leitor um envolvimento progressivo com os detalhes e com a lógica interna da narrativa.

Ainda, que Elder (2022) não se debruce diretamente sobre a leitura de imagens, a sua conceção de pensamento crítico como prática ética e cognitiva fundamenta esta dimensão do envolvimento interpretativo. A obra de Gottuso (2021) solicita um olhar que observe, compare, questione e atribua significado de forma contextual, num processo que mobiliza tanto a sensibilidade visual como a atenção crítica às relações entre representação, memória e cultura. O leitor torna-se decodificador e mediador de sentidos, alguém que lê nas imagens não só o tempo que passa, mas também as estruturas que regulam o que é visível e o modo como esse visível se torna simbólico.

Mediar o silêncio: o papel da mediação na leitura crítica de *Desde 1880*

Ler imagens não é um gesto imediato. É um processo exigente que implica atenção, escuta e disponibilidade para construir sentidos onde não há enredo explícito nem discurso textual de apoio. No caso da obra em estudo (Gottuso, 2021) esta exigência torna-se particularmente evidente. A ausência de palavras, que à primeira vista pode parecer um obstáculo, é na verdade, um convite a olhar demoradamente, a interpretar os detalhes, a reparar no que muda e no que permanece. Mas para que essa leitura aconteça em profundidade e se transforme num gesto de pensamento crítico é muitas vezes necessária a presença de um mediador.

A mediação da leitura, neste contexto, não se reduz à explicação da obra ou à orientação da interpretação. Pelo contrário, o papel do mediador é o de criar condições para que o leitor se aproxime da imagem com liberdade, mas também com perguntas. Mediar é abrir o espaço da leitura, é oferecer ferramentas para pensar sem impor sentidos para, mais do que transmitir saberes, criar condições de escuta, encontro e apropriação simbólica (Petit, 2020). E quando falamos de um livro-álbum como o que aqui estudamos, onde o silêncio é tão expressivo quanto a imagem, essa mediação torna-se um gesto de cuidado com a obra, com o leitor e com o próprio tempo da leitura.

Um dos primeiros desafios da mediação de *Desde 1880* é o de desacelerar o olhar. Habitados ao ritmo veloz das imagens digitais, dos fluxos breves e descartáveis dos ecrãs, os leitores mais jovens (e não só) tendem a olhar a imagem como se ela fosse um

objeto transparente: ver, reconhecer, seguir em frente. Este automatismo, enraizado numa cultura visual marcada pela urgência, compromete a escuta e a construção de sentidos (Han, 2023). A mediação deve contrariar essa lógica, convocando o leitor a parar, a demorar-se, a observar e a comparar, devolvendo à leitura o tempo necessário ao pensamento e à presença simbólica (Petit, 2020).

É neste gesto de demora que este livro-álbum revela a sua profundidade. Cada dupla página oferece variações subtis sobre um mesmo cenário. A rua, a fachada, os elementos fixos da arquitetura mantêm-se, enquanto tudo o resto se transforma. São estas transformações que contam a história. Uma história que não é dada, tem de ser construída. E é aqui que o mediador pode intervir de forma significativa.

Pode perguntar, por exemplo: o que mudou nesta nova imagem? O que desapareceu? O que apareceu? Porque será que isso aconteceu? Que época será esta? Que pistas visuais levam a essa conclusão? Estas perguntas não procuram respostas certas, mas sim ativar a leitura, abrir o campo do possível, deslocar o olhar do que se vê para o que se pensa sobre o que se vê.

A mediação também pode estimular a comparação entre diferentes páginas, convidando o leitor a construir linhas narrativas implícitas. Quem são estas personagens? Já as vimos antes? O que terá acontecido entre uma imagem e outra? Que tipo de cidade é esta? Que memórias se projetam neste espaço? E que sentimentos? Quando bem colocadas, estas perguntas transformam a leitura de um livro silencioso numa experiência profundamente dialógica. Entre o leitor e a imagem. Entre o leitor e o tempo. Entre o leitor e a sua própria memória visual.

Esta dimensão dialógica da leitura de álbuns silenciosos encontra eco no estudo de Rosa Tabernero-Sala e María Jesús Colón-Castillo (2024), desenvolvido numa biblioteca rural espanhola. As autoras mostram como a mediação de obras sem palavras pode criar verdadeiros espaços de hospitalidade simbólica, onde leitores de diferentes idades constroem sentidos em comunidade, a partir da escuta mútua e da mobilização dos seus próprios repertórios culturais. A leitura, neste contexto, deixa de ser uma experiência solitária ou codificadora, e transforma-se num ato partilhado de criação narrativa, uma prática interpretativa que aproxima, inclui e reativa o poder simbólico da imagem.

É precisamente esta abertura à pluralidade de leituras que torna *Desde 1880* um objeto especialmente fértil em contextos de mediação. A obra pode ser partilhada com leitores de diferentes idades e percursos: desde as crianças, que podem ser convidadas a observar com curiosidade e a reconstruir histórias a partir das imagens, até leitores adultos que encontrem nas suas páginas um espaço de reflexão sobre o tempo, a cidade, a memória e o desaparecimento.

Em contexto educativo, a obra pode ser articulada com conteúdos de história, artes visuais, educação para a cidadania ou integrada em momentos de leitura partilhada, com foco no desenvolvimento da literacia visual. Neste processo, o mediador deve posicionar-se como alguém que escuta. Que não oferece interpretações prontas, mas que devolve perguntas. Que valida a pluralidade de leituras possíveis, mas não abdica da exigência interpretativa. Porque a mediação não é neutra, envolve sempre escolhas, relações e interpretações, que a tornam cultural e pedagogicamente implicada (Campos, 2013; Petit, 2020).

Esta compreensão da mediação como prática de escuta e ativação simbólica encontra eco em estudos recentes sobre o campo da mediação da leitura em Portugal. Como referido no artigo *Contextos e práticas de mediação da leitura em Portugal* (Mata et al., 2024), mediar a leitura é também intervir na forma como os sujeitos se apropriam simbolicamente do mundo. Uma apropriação sempre ancorada em histórias de vida, em percursos de acesso desigual à cultura escrita e em modos distintos de atribuição de

sentidos. O mediador, neste enquadramento, atua como facilitador de significados, mas também como guardião do tempo da leitura, do direito à dúvida e da possibilidade de escutar com os olhos, sobretudo quando a imagem, como em *Desde 1880*, não oferece caminhos lineares nem respostas imediatas.

Este tipo de mediação, que não pretende simplificar a obra, mas complexificar a experiência de leitura, é especialmente relevante no contexto contemporâneo. Num tempo em que a imagem tende a ser reduzida a uma função, a mediação pode devolver-lhe densidade. Pode restituir-lhe o direito de ser lida e não apenas vista. Pode reativar a sua capacidade de sugerir, de interrogar, de emocionar. A obra pode ser mobilizada em práticas de mediação que ultrapassam a fruição estética, convocando o leitor a refletir sobre processos sociais, históricos e afetivos, como sublinham vários autores ao referirem que os *challenging picturebooks* funcionam como espaços para problematização simbólica e educação crítica (Ommundsen et al., 2022).

A mediação é também, à luz da reflexão de Michèle Petit (2023), um gesto que visa restituir ao leitor a possibilidade de habitar simbolicamente o mundo. Para esta autora, a mediação cultural, sobretudo com obras literárias e artísticas, não tem como objetivo central formar leitores assíduos ou frequentadores de instituições culturais, mas acompanhar os que delas beneficiam, ao longo de toda a vida, mesmo que esqueçam os conteúdos concretos. O que se transmite é um modo de estar no mundo, uma promessa de sentido, uma “arte de viver o quotidiano que escapa à obsessão da avaliação quantitativa” (Petit, 2020, p. 9), um espaço onde se privilegia a curiosidade, o pensamento e a liberdade.

Mediar *Desde 1880* é oferecer um abrigo simbólico, onde o leitor pode entrar, sonhar e regressar. A materialidade do livro-álbum, o gesto de abrir, de virar páginas ou voltar atrás, converte-se numa prática de resistência à fragmentação sensorial e simbólica do mundo contemporâneo.

O papel do mediador, neste quadro, não é o de decifrar a obra, mas o de abrir o espaço da escuta e da confiança simbólica, lançando pequenas pontes entre os leitores e os mundos que habitam ou desejam habitar. Ele empresta a sua voz, a sua atenção, a sua presença, não para controlar, mas para acompanhar. E talvez esse seja o gesto mais profundo da mediação: dar a entender ao leitor que existem lugares onde ele pode ser lido, ouvido, acolhido e que o livro é um deles.

Considerações Finais

Ao escolhermos *Desde 1880* como objeto de análise e mediação, escolhemos também, um certo modo de estar com os livros. Um modo que privilegia o silêncio como espaço de pensamento, a imagem como lugar de construção simbólica e a leitura como prática relacional. Dizemos ao leitor: não tenhas pressa. Não te contentes com o que salta aos olhos. Vai mais fundo. Olha outra vez e vê. Dá tempo ao tempo.

Por tudo isto, mediar a leitura desta obra é, acima de tudo, um gesto de resistência contra a rapidez, contra a distração e contra a indiferença. É um gesto que acredita que a leitura pode ser lenta, que a imagem pode pensar e que o silêncio pode falar muito.

Mais do que uma narrativa sobre a passagem do tempo, o livro de Gottuso (2021) apresenta-se como uma proposta que interpela o leitor enquanto sujeito cultural. Ao abdicar da palavra, a obra amplia o papel da imagem como linguagem plena, capaz de narrar, emocionar, interrogar. Esta escolha implica, necessariamente, uma leitura ativa, crítica e relacional. Como destaca Campos (2013), a imagem não é um reflexo neutro da realidade, mas um artefacto cultural situado, produtor de sentidos e atravessado por

convenções, códigos e disputas simbólicas. Ler criticamente uma imagem é reconhecer os discursos que nela operam, as inclusões e exclusões que expressa, os olhares que legitima ou silencia.

É nesse espaço de leitura simbólica que a mediação adquire relevância. Mediar não é traduzir a obra para o leitor, mas criar as condições para que ele próprio a possa interpretar.

Ao longo deste artigo, procurámos demonstrar que a leitura de *Desde 1880* não se esgota na observação sequencial de imagens, mas convoca um posicionamento hermenêutico, ético e sensível. Analisar o livro-álbum à luz da cultura visual e do pensamento crítico é reconhecer o seu poder de reativar o gesto de ver como prática de sentido. Através da repetição de um cenário, Gottuso propõe uma arqueologia do tempo onde a cidade se torna personagem e o leitor, o coautor desta história.

Neste percurso, o mediador é chamado a criar pausas, a escutar, a lançar perguntas que não esperam uma resposta única. A mediação, enquanto prática cultural, tem aqui o papel de devolver à leitura a sua densidade simbólica e à imagem o direito de ser lida, não apenas vista. A leitura partilhada de *Desde 1880* pode tornar-se um gesto de habitação simbólica do mundo, como sugere Petit (2020), é uma forma de compor um espaço onde o pensamento possa respirar, imaginar e reconstruir-se. As imagens silenciosas e evocativas deste livro-álbum reforçam aquilo que Åse Marie Ommundsen et al. (2023) descrevem como a capacidade dos *challenging picturebooks* de expandir o repertório visual e literário dos leitores, ao exigirem atenção aos detalhes, ambiguidade e polissemia.

Ao articular cultura visual, análise crítica e mediação estética, o presente artigo defende o livro-álbum como espaço de complexidade, de formação simbólica e de resistência. Convida o leitor a abrandar. A regressar às imagens. A ver de novo. E, nesse gesto, a reencontrar não só o tempo da leitura, mas também o tempo interior necessário à construção de sentidos.

Referências

- Beckett, S. L. (2013). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Benjamin, W. (2010). The work of art in the age of mechanical reproduction. Em M. G. Durham & D. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: keywords* (Nachdr, pp. 18–43). Blackwell.
- Campos, R. (2011). Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. *Análise Social, XLVI* (199), 237–259.
- Campos, R. (2013). *Introdução à cultura visual: abordagens e metodologias em ciências sociais*. Mundos Sociais.
- Castro, P. A. e. (2016). Cinema (e filosofia) ou como estimular o pensamento pela imagem. *Revista livre de cinema, uma leitura digital sem medida* (super 8, 16, 35, 70 mm, ...), 3(3), Artigo 3.
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual forms of knowledge production*. Harvard University Press.
https://monoskop.org/images/2/2a/Drucker_Johanna_Graphesis_Visual_Forms_of_Knowledge_Production.pdf
- Elder, L. (2022). Critical thinking. Em *Critical thinking*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781138609877-REE215-1>
- Gottuso, P. (2021). *Desde 1880*. Kalandraka.
- Greimas, A. J. (1975). *Sobre o Sentido: Ensaio semióticos*. Vozes.

- Gutfreund, D., & Mazzilli, C. D. T. S. (2021). Como o silêncio se manifesta no livro-álbum: Entrevistas e análise de obras. *Blucher Design Proceedings*, 58–59. https://doi.org/10.5151/4spdesign-4spdesign_28
- Hall, S. (2010) [1980]. Encoding/Decoding. Em M. G. Durham & D. Kellner (Eds.), *Media and cultural studies: Keywords* (pp. 163–173). Blackwell.
- Han, B.-C. (2023). *A crise da narração*. Relógio D'Água.
- IBBY International Board on Books for Young People. (2023, 5 de setembro). *Květa Pacovská: The picture book is the first art gallery a child visits*. IBBY. https://www.ibby.org/es/ibby-blog/post?cHash=869953db7e13184875b25ab1e49c848e&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=20
- Mata, J. T. D., Neves, J. S., Martins, M. O., Lopes, M. Â., & ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES-ISCTE) e Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC). (2024). Contextos e práticas de mediação da leitura em Portugal. *Sociologia on Line*, 35, 85–103. <https://doi.org/10.30553/sociologiaonline.2024.35.4>
- Mirzoeff, N. (2023). *An introduction to visual culture* (3.^a ed.). Routledge.
- Mourão, S. (2023). *Picturebooks for intercultural learning in foreign language education. a scoping review*. <https://doi.org/10.48694/ZIF.3620>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How picturebooks work*. Routledge Research in Education.
- Ommundsen, Å. M., Haaland, G., & Kümmerling-Meibauer, B. (Eds.). (2022). *Exploring challenging picturebooks in education: international perspectives on language and literature learning*. Routledge.
- Petit, M. (2020). *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural na actualidade* (1.^a ed). Faktoria Ágora K.
- Ramos, A. M. (2020). Hibridismos e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro. Em *Mix & match: poéticas do hibridismo* (pp. 173–194). Húmus.
- Ramos, A. M., & Navas, D. (2020). Livro-álbum e cinema: um diálogo interartes. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 7, 121–144. <https://doi.org/10.15304/elos.7.6950>
- Rodrigues, A. I. (2022). Métodos e dados visuais em investigação qualitativa: natureza, função e exemplo prático com uso de fotografias. *New Trends in Qualitative Research*, 10, 19. <https://doi.org/10.36367/ntqr.10.2022.e527>
- Rodrigues, C. (2017). Para uma poética do álbum ilustrado: Teoria e crítica em torno de um «metagénero». *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 4. <https://doi.org/10.15304/elos.4.4218>
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (4th edition). SAGE.
- Santos, B. de S. (2000). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* (Vol. 1). Afrontamento.
- Tabernero-Sala, R., & Colón-Castillo, M. J. (2024). Álbum sin palabras y hospitalidad de la lectura: estudio de caso en una biblioteca rural. *Revista Prisma Social*, 45, Artigo 45.

Alegorias bíblicas em interpolações de *Immortality* (2022)

Adriana Falqueto LEMOS

Ifsuldeminas – Campus Pouso Alegre
flemos.adriana@gmail.com

Emerson José da SILVA

Ifsuldeminas – Campus Pouso Alegre
emerson.silva@ifsuldeminas.edu.br

Resumo: Este artigo traz discussões em torno dos trechos com conteúdo bíblico interpolados em *Immortality* (2022), jogo da produtora Half Mermaid Productions, dirigido por Sam Barlow. Trata-se de um jogo com trechos de três filmes fictícios, chamados *Ambrosio* (1968), *Minsky* (1970) e *Two of Everything* (1999). O que liga os três filmes é a atriz protagonista, Marissa Marcel (Manon Gage). Ao procurar pistas sobre o paradeiro da atriz, o jogador deve buscar nas filmagens, rebobinando e acelerando as fitas, momentos importantes. Além disso, o jogador encontra filmes interpolados, com personagens que contam uma história bíblica. Este texto aborda as questões a respeito da jogabilidade, relativas aos estudos feitos por Espen Aarseth (1997), e a maneira como os jogos funcionam para, em seguida, tratar as alegorias bíblicas que são encontradas nos vídeos interpolados entre as fitas. Objetiva-se, portanto, questionar como estas alegorias são representadas no jogo e que temas abordam.

Palavras-chave: immortality, videogame, filme, interpolação, cinema

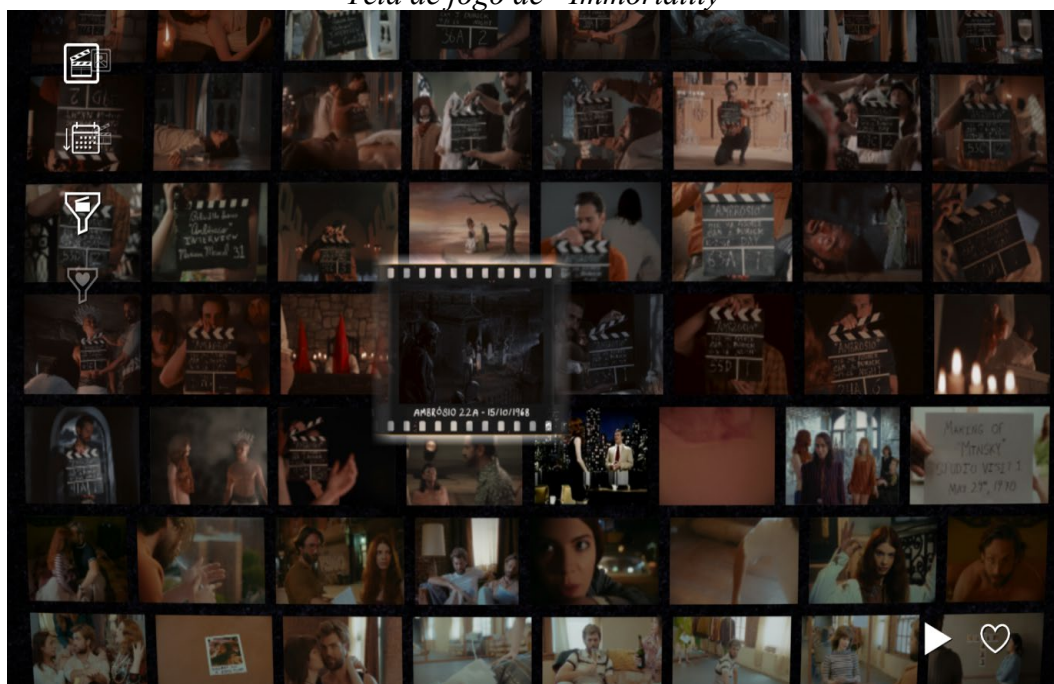
Abstract: This article discusses the excerpts with biblical content interpolated in *Immortality* (2022), a game from Half Mermaid Productions, directed by Sam Barlow. It features excerpts from three fictional films, *Ambrosio* (1968), *Minsky* (1970), and *Two of Everything* (1999). The protagonist, Marissa Marcel (Manon Gage), is the connecting link between the three films. Searching for clues to the actress's whereabouts, the player must find the footage for key moments by rewinding and speeding up the tapes. Furthermore, the player encounters interpolated films with characters telling a biblical story. This text addresses gameplay issues related to studies by Espen Aarseth (1997) and how games work, then addresses the biblical allegories found in the interpolated videos. Therefore, the aim is to question how these allegories are represented in the game and what themes they address.

Keywords: immortality, videogame, film, interpolation, cinema

Introdução

Lançado em 2022, pelo estúdio Half Mermaid Productions e dirigido por Sam Barlow, *Immortality* está disponível em diversas plataformas, como Steam, Playstation e dispositivos móveis (iOS e Android) por meio da Netflix. A compreensão da narrativa do jogo pode parecer difícil em um primeiro momento, já que é o próprio jogador quem conduz a trama ao investigar fitas de vídeo de filmes incompletos, que ficaram escondidas do público. Por meio dessa exploração, o jogador descobre pistas ocultas que revelam, de forma crescente, cenas que compõem, gradualmente, o conjunto que servirá de base para sua análise.

Figura 1
Tela de jogo de “Immortality”



Nota: Captura de ecrã de Immortality (2022)

Na tela acima é possível ver os ícones de trechos que foram guardados a que o jogador tem acesso gradativamente. Cada cena tem o nome do filme à qual pertence.

Immortality é, ao mesmo tempo, um filme e um jogo de *videogame*, construído a partir de cenas gravadas com atores reais. Para acessá-las, o jogador precisa ter um olhar atento, já que é por meio da análise minuciosa dessas sequências, que se descobrem elementos ocultos que permitem o avanço da narrativa - e, ao mesmo tempo, revelam o papel que o jogador ocupa dentro da história. Mais do que simplesmente progredir na trama, o jogo convida o jogador a mergulhar em um universo paralelo, habitado por figuras misteriosas conhecidas como o “Ser” (Charlotta Mohlin) e o “Outro Ser” (Timothy Lee DePriest) - personagens que não estão presentes nas filmagens originais. Esses seres só se revelam quando o jogador percebe a possibilidade de rebobinar certas fitas. Chamamos o uso de filmes escondidos dentro de outros filmes como interpolação de imagem. Algumas cenas escondem múltiplas camadas de interpolação e, conforme o número de camadas de interpolação aumenta, diminui-se a qualidade visual das fitas, como pode ser visto abaixo, nas figuras 2 e 3.

Figuras 2 e 3

Filmes interpolados de cena da entrevista de Marissa Marcel



Nota: Captura de ecrã de *Immortality* (2022). Entrevista com Marissa. Minsky, 15/04/1969

Narrativas em *videogames*

A narrativa de *Immortality* se constrói a partir do acesso a pontos específicos inseridos nas fitas. Por esse motivo, mesmo que o jogo se apresente por meio de um extenso acervo de filmes, ele ainda se caracteriza como um jogo propriamente dito, já que cabe ao jogador identificar e explorar esses pontos para dar continuidade à experiência narrativa.

Segundo Espen Aarseth (1997), o que define um jogo são os chamados pontos ergódicos - elementos que, no nível do código e do design, avaliam se o jogador foi capaz ou não de superar determinados obstáculos para prosseguir rumo a novos objetivos. Em *Immortality* (2022), esses pontos ergódicos estão representados nas interações do jogador com as cenas: é necessário clicar em determinados elementos para acessar novas sequências. Quando o jogador clica em uma parte da tela, seja um objeto ou uma pessoa, ele é lançado até outra fita de vídeo. Nessa outra fita, ele precisará clicar novamente em algum elemento para ser transportado até outro momento em outra cena. A questão é tentar clicar em elementos diferentes ou tentar encontrar qual será o objeto, ou pessoa, que acessará uma cena escondida que virá à tona. É por isso que se trata de um jogo e não apenas de vídeos recortados, já que é imprescindível que o jogador explore os vídeos e que descubra quais são os objetos ou pessoas que deverão “Ser” clicados e que o lançarão para o próximo filme. A partir dessa dinâmica, o jogador avança na narrativa, desvendando os mistérios para, por fim, compreender o destino da atriz presente nos três filmes analisados ao longo da experiência.

Segundo Tavinor (2006), é importante que a pesquisa de jogos se ancore no que o pesquisador deseja entender. Por exemplo,

Que tipo de narrativas os jogos exibem? Que diferenças elas têm para as que existem em mídias tradicionais como romances e filmes? Em particular, como a natureza dos jogos e a ficção interativa têm efeito na habilidade do *videogame* em veicular narrativas? Os jogos de *videogame* podem produzir algo que as narrativas tradicionais não podem? (Tavinor, 2006, p. 110)¹

¹ Tradução livre da autora. Texto no original: “What kinds of narratives do videogames exhibit? What differences do they bear to traditional ways of depicting narratives such as novels and films? In particular, how does their nature as games and interactive fictions have an effect on the ability of videogames to convey narratives? Can game narratives do anything that traditional narratives cannot?” (Tavinor, 2006, p. 110).

E é por isso que a narrativa em *Immortality* é tão diferente das narrativas em objetos filmicos e literários. Neste caso, o jogador precisará encontrar cenas escondidas em pequenos trechos de vídeos rebobinando-os até que consiga acessar aquilo que deseja. Assim, podemos compreender que é papel do jogador encontrar as cenas que darão sentido à narrativa como um todo e que, além disso, desafiarão sua compreensão num subtexto simbólico.

Em *Immortality*, Marissa Marcel (Manon Gage) é a atriz protagonista dos filmes *Ambrosio* (1968), *Minsky* (1970) e *Two of Everything* (1999). Em *Ambrosio*, interpreta Matilda, uma freira que seduz um padre e que, por meio da provocação, leva o padre Ambrósio a se desvirtuar. Já em *Minsky*, Marissa vive uma musa sedutora suspeita de ter assassinado o artista plástico Minsky. A personagem se envolve com o detetive encarregado do caso. Em *Two of Everything*, Marissa interpreta dois papéis: Maria, uma cantora famosa no auge da carreira, e Heather, sua dublê de corpo — contratada para substituí-la em eventos e gravações devido ao desgaste provocado pela fama.

Há vários tipos de temáticas que podem ser utilizadas como chaves de leitura para interpretação de um filme. No caso deste trabalho, tomamos o jogo como uma obra não literária, mas passível de leitura, na medida em que o jogador é capaz de identificar e interpretar sua narrativa, ainda que esta não se dê por meio da linguagem escrita em sentido estrito.

Esse tipo de abordagem é discutida, por exemplo, por Adriana Falqueto Lemos em sua obra *Literatura e videogame: Como pesquisar e analisar videogames dentro dos Estudos Literários* (2020). Segundo a autora, a leitura de um videogame se realiza por meio da experiência do jogador, que compreende a obra pelos seus elementos constitutivos - como a sonoridade, os desafios, os personagens e a forma de interação proposta. Cabe ao pesquisador, portanto, identificar o *corpus* de análise dentro do jogo e desenvolver uma leitura crítica desse material, respeitando as estratégias específicas que a obra exige (Lemos, 2020, p. 52). Pretende-se, neste caso, abordar as alegorias bíblicas presentes nos vídeos interpolados entre as fitas. O objetivo é questionar-se de que maneira essas referências são representadas ao longo do jogo e que temas centrais evocam. Ao “Ser” em inseridas de forma simbólica e muitas vezes sutil, tais alegorias contribuem para a construção de uma camada narrativa mais densa, remetendo a questões como tentação, pecado, culpa, redenção e o eterno conflito entre o sagrado e o profano.

***Immortality* e alegoria**

Segundo Zahira Souki, em *Alegoria: A linguagem do silêncio*,

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro e *agorium*, falar na ágora, usar linguagem pública. Falar alegoricamente significa falar em linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra; a alegoria é por excelência, uma linguagem oblíqua. (Souki, 2006, p. 93)

Para a pesquisadora da arte, uma alegoria traz para o real, o palpável, aquilo que está no campo das ideias, marcando-se pelos recursos utilizados para dar expressão ao que deixa de ser subjetivo. Enquanto na metáfora há semelhança de elementos, na alegoria não há, o que ocorre é uma arbitrariedade sem qualquer regra no tocante a similaridade. É importante notar que, conforme fala Souki (2006),

Na alegoria, como cada significante foi escolhido de forma arbitrária, não lhe foram impostos limites interpretativos [...] Numa alegorização barroca, uma faca tanto pode significar ciúme como martírio. A alegoria, diferentemente do símbolo, exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação. (Souki, 2006, p. 94)

Por partirem de contextos específicos, diferentes objetos podem ser alegorias diversas. De acordo com Souki (2006):

A alegoria se assemelha ainda a uma fábula: ambas possuem uma dimensão corpórea e concreta, que lhes serve de instrumento de transmissão de significações intencionalmente induzidas. Tanto uma como a outra possuem, além de estarem estruturadas numa relação de texto manifesto e texto latente, uma dimensão ideal, incorpórea e abstrata. Entretanto, a fábula tem um efeito moralizante, que, embora possa aparecer provisória e ocasionalmente na alegoria, não faz parte de sua estrutura. (Souki, 2006, p. 94)

A alegoria e a fábula, portanto, podem ser similares, pois usam elementos visíveis, do campo da materialidade, como personagens, ações e objetos. Esses elementos materiais são corpóreos ou concretos, ou seja, de possível visualização. Esses elementos concretos não estão ali por acaso. Eles têm por objetivo transmitir conteúdos ocultos, mas de maneira planejada. Por exemplo, na fábula de uma raposa e de um corvo, a história não é apenas sobre os animais, mas sobre algo por trás da sua aparência e do seu papel na história. Tanto a fábula, quanto a alegoria possuem duas camadas: o texto explícito e o texto implícito, simbólico e escondido (a mensagem, o valor moral, o sentido filosófico, etc.), que está para além da parte concreta, que são as ações e os personagens. Esse conteúdo oculto está além do conteúdo material e concreto. Embora se pareça com uma fábula, a alegoria não tem por obrigação ter um conteúdo moralizante.

Diferente do texto literário que, com a falta de um projeto gráfico, tem poucos elementos visuais para trazer para a materialidade do texto peças alegóricas as artes visuais, têm adereços que podem trazer visualidade para alegorias em personagens e cenas. Em estátuas, por exemplo, adereços como coroas e asas transformam aquelas imagens expostas em alegorias, como deuses e princesas. A respeito da Bíblia, Souki afirma que “concebida como mediadora da relação entre Deus e os homens, a alegoria por muito tempo conservou esse estatuto, mesmo quando outras funções passaram a ser-lhe atribuídas” (2006, p. 97). Para a pesquisadora, Santo Agostinho se calcaria nas alegorias para compreensão do texto bíblico, conforme narra na passagem a seguir:

Já não julgava temerárias as afirmações da fé católica, que eu supunha nada poder retorquir contra os ataques dos maniqueus. Isto consegui-o eu por ouvir muitíssimas vezes a interpretação de textos enigmáticos do Velho Testamento, que, tomados no sentido literal, me davam a morte. Exposta assim, segundo o sentido alegórico, muitíssimos dos textos daqueles livros, já repreendia o meu desespero, que me levava a crer na impossibilidade de resistir àqueles que aborreciam e troçavam da lei e dos profetas. (Santo Agostinho, *Confissões*, Livro V, 14, como citado em Souki, 2006, p. 98)

Ou seja, é a partir da alegoria que o crente deve ler a escritura sagrada e, por ela, chegar à compreensão da palavra de Deus. Com a revelação das imagens interpoladas nos filmes chegamos ao conteúdo simbólico do jogo. Os seres que habitam os corpos de Marissa e de, por exemplo, Carl Greenwood (Ty Molbak), são na verdade do “Ser”, a figura

feminina, e do “Outro Ser”, a figura masculina. Revela-se, em uma das cenas de Ambrosio, que tais figuras podem ser Adão e Eva. Isso se dá pela análise do filme *Ambrósio*, que já contém um texto de base bíblica. Nele, é possível observar a narrativa de um homem santo, que comete pecados sob a influência da tentação feminina. Em uma cena em que aparece uma cobra, o plano de fundo sugere que Marissa representa Eva, enquanto o “Outro Ser” simboliza Adão. A personagem que personifica a tentação se distrai em momentos em que o filme aborda a remissão dos pecados, evidenciando a complexidade do tema.

Figuras 4 e 5

Filmes interpolados de cena de Marissa comendo uma maçã



Nota: Captura de ecrã de Immortality, Ambrósio 8B, 22/08/1968

Essa ideia é reforçada na cena 8B de Ambrósio, datada de 22/08/1968, quando o diretor comenta que Marissa seria uma “ótima Eva”. A simbologia se estende ao filme *Two of Everything*, no qual a personagem Maria aparece admirando ou comendo maçãs, reforçando o subtexto bíblico presente na narrativa. Na filmagem original, Marissa pega a cobra da filmagem e a observa com carinho. Na filmagem interpolada que só pode ser acessada depois que o filme é rodado ao contrário, o “Ser” come a maçã enquanto o “Outro Ser” observa ao fundo. Nota-se que a alegoria é a de Adão e Eva, visto que se

utiliza de adereços (a maçã, a cobra, a folha tampando o sexo) para se obter a alegoria de que o “Ser” e o “Outro Ser” são figuras bíblicas do gênesis.

Essa sugestão, de que os seres são Adão e Eva, perdura durante o jogo, como dito anteriormente, e além dessas há outras analogias. Há tanto a ideia de que ambos seriam anjos, que tomam a vida das pessoas como se vampiros fossem, e que, daí, usam esses novos corpos até estarem exaustos, ou que fazem favores, ou pactos, com os humanos para lhes concederem desejos. Mas o que permanece perene é a ideia de que ambos o “Ser” e o “Outro Ser” são imortais que caminham pelo mundo desde o sempre e que às vezes entram em um estado de torpor.

A alegoria de Adão e Eva está presente na Bíblia e faz parte do Genesis, que é uma narrativa simbólica que fala sobre a origem da humanidade, da relação do homem com o divino e da natureza do pecado e da consciência humana. Conforme a cena de *Ambrósio*, Marissa manipula uma cobra enquanto olha para a câmera. Ao assistir à cena ao contrário e encontrar o filme interpolado, vemos o “Ser” comendo uma maçã enquanto a figura de fundo, o “Outro Ser”, posa com uma planta tampando o sexo. Isso indica a perda da inocência de Eva e a ingestão do fruto proibido. O que vemos é a simbolização das figuras bíblicas e da sugestão de tudo o que está atrelado a essas imagens. O fruto proibido simboliza o desejo e a tentação e o início da experiência humana e da sua subjetividade. Ainda, Eva é a personificação da mulher como “Ser”, como gênero, responsável pela queda de Adão da graça divina.

É importante, ainda, demarcar questões como a culpa, as escolhas, e a dualidade entre a transgressão e a inocência. Segundo Pablo Gatt, em *A concupiscência da carne: o Pecado Original de Adão e Eva na Summa Theologiae* (2020),

[...] o ser humano tem sua vivência limitada pelo estatuto da sua fé, se pensarmos enquanto a doutrina do catolicismo. Ocorre que o pecado original e o causador de consequências gravíssimas à natureza do homem é o pecado de Adão e Eva, símbolo de concupiscência utilizado como artifício para o controle dos corpos e da atividade sexual pelos discursos religiosos promovidos pelo Alto Clero Latino da Idade Média Central. (Gatt, 2020, p. 143)

Esse desejo da carne deve ser suprimido para dar lugar à pureza da razão e as figuras de Adão e Eva fazem parte da compreensão da essência do homem ocidental. Segundo o pesquisador, o homem tende a pecar e essa é sua inclinação natural, da qual deve tentar se desviar com fé e racionalidade. Eva seria a responsável “pelo Pecado Original, em que Adão é incitado por ela a mando do Diabo, na figura da serpente, evento que marca também o surgimento da morte e do mal no mundo” (Gatt, 2020, p. 145). Ou seja, quando vemos a própria figura da Eva comendo a maçã no jogo, simbolicamente, a vemos marcando o surgimento do mal, da morte e do desejo pelo proibido. O olhar para a câmera, como em tom de desafio, faz com que o jogador de *Immortality* se sinta atraído por ela. No fundo, é como se Adão não tivesse vontade própria, como um corpo desprovido de vontade.

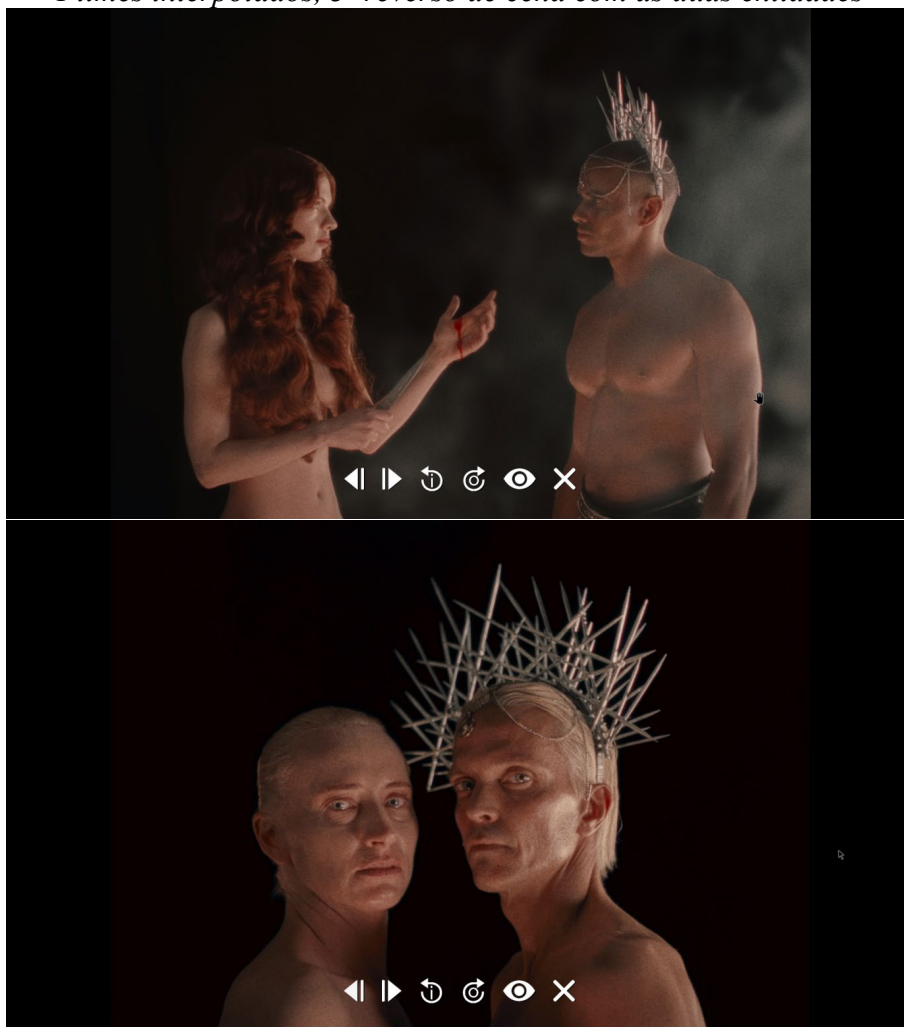
A harmonia na qual estavam estabelecidas graças à justiça original, está destruída; o domínio das faculdades espirituais da alma sobre o corpo é rompido; a união entre o homem e a mulher é submetida a tensões; suas relações serão marcadas pela cupidez e pela dominação. A harmonia com a criação está rompida: a criação visível tornou-se para o homem estranha e hostil. Por causa do homem, a criação está submetida “à servidão da corrupção”. Finalmente, vai realizar-se a consequência explicitamente anunciada para o caso de desobediência: o homem “voltará ao pó do qual é formado”.

A morte entra na história da humanidade [...] Outros são os tantos males que a natureza humana adquire pela primeira desobediência ao preceito de Deus. O homem, tentado pelo Diabo, deixou morrer em seu coração a confiança em seu Criador, quando desobedeceu ao seu mandamento. Foi nisto que constituiu o primeiro pecado do homem, como já bem enunciado, na desobediência, exclusivamente. Todo pecado, daí em diante, será uma desobediência a Deus, um afastamento de Deus, por não se deixar orientar por Ele, e uma falta de confiança em sua bondade. (Catecismo da Igreja Católica, como citado em Gatt, 2020, p. 145)

Gatt é feliz nos recortes que faz do Catecismo, explicando ao leitor toda a corrupção vinda com a quebra da confiança de Adão e Eva em Deus, quando ambos comem o fruto proibido. A partir de então, a desobediência rompeu a harmonia entre o “Ser” humano, o corpo e a criação. A alma já não controla plenamente o corpo e as relações entre homem e mulher se tornam marcadas por conflito e dominação. A natureza, antes acolhedora, passa a ser hostil. A morte entra na história como consequência da quebra do mandamento divino. Tentado pelo Diabo, o “Ser” humano perde a confiança em Deus, e esse afastamento é o que define o primeiro pecado. A partir daí, todo pecado “Ser”á uma forma de desobediência e rejeição da orientação divina.

Figuras 6 e 7

Filmes interpolados, 3º reverso de cena com as duas entidades



Nota: Captura de ecrã de *Immortality* (2022). Ambrosio 42A, 18/10/1968

Na imagem da cena original, Marissa está fazendo um ritual com o diabo para benefício do padre Ambrosio. Na cena interpolada, o “Ser” está com o “Outro Ser”. O olhar melancólico da entidade feminina (Charlotta Mohlin) contrasta com a expressão “Ser”ena do “Outro Ser” (Timothy Lee DePriest), revelando as divergências entre eles. Em várias cenas, a figura feminina assume uma postura lasciva, com imagens explícitas, mas demonstra insegurança ao interagir com o ente masculino, que desaprova sua escolha de viver uma vida cinematográfica ou de se inserir entre os humanos. Assim, podemos ver Adão e Eva como um casal em conflito devido às decisões da mulher - especialmente pela ambivalência que recai sobre o corpo feminino: ora representado como um objeto a ser moldado pela ação masculina, ora como símbolo de liberdade. É nesse jogo de perseguição mútua, que ambos se envolvem e acabam arrastando consigo outras pessoas, como John Durick e Carl Greenwood.

Notas finais

Os temas como o desejo e a tentação estão presentes nas três narrativas do jogo. Em *Ambrósio*, Marissa interpreta uma freira que é na verdade o diabo e que passa a narrativa tentando seduzir um homem de fé. Nas gravações do filme, Marissa é uma jovem promissora e inocente que cativa aqueles com quem trabalha. Ela se envolve com o John Durick (Hans Christopher), diretor de iluminação. É com esse diretor que ela fará o segundo filme, *Minsky*.

Minsky é uma criação tanto de Marissa quanto de John, e ambos são responsáveis pelo financiamento, roteiro, seleção de atores e de direção. Marissa tanto passa a ser mais sedutora no segundo filme quanto sua personagem, Fanny, o é. Aqui, é possível compreender o que Marissa deseja: imortalizar-se por meio da arte. O Outro “Ser” acredita que tudo é vão e que O “Ser” está acreditando que os seres humanos seriam capazes de fazer arte, quando na verdade, para ele, os seres humanos são seres inferiores. O “Ser” e o “Outro Ser” estão em constante debate. Ora estão se seduzindo e se cativando, ora estão se dilapidando, trocando farpas e violências, como um antigo casal que não se consegue separar.

É importante perceber como a narrativa do jogo só pode ser estruturada a partir da organização dos dados feita pelo jogador e que o texto alegórico só será lido conforme o jogador descubra as interpolações. Com as interpolações, o jogador conhecerá os seres que estão vivendo nos corpos dos atores e compreenderá que Marissa é só uma casca sendo ocupada pelo “Ser”, uma alegoria da Eva. Neste caso, Eva não é uma alegoria, mas o jogo utiliza-se de elementos para manifestar o mito em imagens do “Ser”.

Assim, o jogo é muito eficaz em trazer o subtexto, pois é utilizando-se de adereços – como a folha tampando o sexo, a maçã e a cobra - que quebra o texto explícito e parte para o conteúdo que o subjaz. As alegorias servem como combustível do texto escondido do jogo, transformando aquilo que está escondido no verdadeiro significado a ser buscado.

Immortality é uma obra de diferentes camadas com diversos significados, e as alegorias - com o uso dos adereços – confere ao jogo diálogo com o texto bíblico de forma a atualizar os personagens do gênesis em um casal que toma os corpos dos outros, vivendo vidas diversas em diferentes eras, mas que, infelizmente, é incapaz de se esquivar dos conflitos próprios da maldição resultante do fruto proibido da árvore do conhecimento. Pois mesmo com diferentes experiências vividas, o “Ser” e o “Outro Ser” permanecem sob a falta de confiança em Deus, em atrito e sem paz.

Referências

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Johns Hopkins University Press.
- Barlow, S. (2022). *Immortality* [Video game]. Half Mermaid.
- Gatt, P. (2020). A concupiscência da carne: O pecado original de Adão e Eva na *Summa Theologiae*. In S. A. Feldman, R. Tomazelli, & C. Müller (Orgs.), *Identidades e alteridades no contexto tardo antigo e medieval* (pp. 143–160). Editora Milfontes.
- Lemos, A. F. (2020). *Literatura e videogame: Como pesquisar e analisar videogames dentro dos estudos literários*. Pedregulho.
- Souki, Z. (2006). Alegoria: A linguagem do silêncio. *Mediação*, 5, 45–58.
<https://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/251/248>
- Tavinor, G. (2009). *The art of videogames*. Wiley Blackwell.

Ensaio

10

Instalar in situ - uma experimentação concetual para se olhar através da terra

Romy CASTRO

ICNOVA CM&A | FCSHUNL

romycastro_@hotmail.com

Resumo: Focados na materialidade da arte - no uso transfigurador das matérias -, examinaremos a estratégia artística associada à Instalação *A Terra como Acontecimento* exposta no Museu Amadeo de Souza Cardoso, para pensar novas relações da arte com a Terra, o horizonte último da experiência Humana. Instalar toneladas de carvões, no raso do chão/pedra, implica uma ação *in situ*, experienciando e transformando a especificidade geográfica, arquitetónica e espiritual do local de acolhimento, num posicionamento onde a instalação produzida, implica uma espécie de dobrado do espaço-tempo, e a inserção dos que a visitam cria novas formas de pensar/sentir, politicamente ativas. As matérias expostas, na sua natureza geológica de substância, dotadas de uma história singular, que liga o carvão à exploração mineira e à produção de energia, base da industrialização moderna. Esse carvão negro e frio, sendo o efeito do trabalhar milenar da natureza, contem invisivelmente energia e luz que pode ter usos mais humanos - uma energia que alimenta a vida e a ilumina. Daí a introdução de matérias lumínicas-néons, que parecem posicionar-se nas antípodas do carvão, soterrados nessa matéria bruta, deixam emergir outras formas de luz e permitem outros destinos para as matérias/territórios.

Palavras-chave: pensamento, Terra, matérias-sombra, local, Instalação

Abstract: *Focused on the materiality of art - the transfiguring use of materials - we will examine the artistic strategy associated with the installation *The Earth as Event* exhibited at the Amadeo de Sousa Cardoso Museum, in order to think about new relationships between art and the Earth, the ultimate horizon of human experience. Installing tonnes of charcoal in the shallows of the ground/stone implies an action in situ, experiencing and transforming the geographical, architectural and spiritual specificity of the host site, in a position where the installation produced implies a kind of folding of space-time, and the insertion of those who visit it creates new, politically active ways of thinking/feeling. The materials on display, in their geological nature of substance, are endowed with a unique history that links coal to mining and energy production, the basis of modern industrialization. This cold, black coal, being the effect of nature's millennia-long work, invisibly contains energy and light that can be put to more human uses - energy that nourishes life and illuminates it. Hence the introduction of luminous materials-neons, which seem to be positioned at the antipodes of coal, buried in this raw material, allowing other forms of light to emerge and other destinations for the materials/territories.*

Keywords: *thought, Earth, shadow matter, site, Installation*

Introdução metodológica

*O pensamento é, antes de mais,
um ato de criação e um lugar de devir¹”.*
(Antonioli, 2023, p. 22)

Numa abordagem transformadora, que cruza vários campos científicos, onde o criador reflete as suas diferenciadas matérias, pretendemos examinar como a Instalação designada *A Terra como Acontecimento*, foi criada, concetualmente, para se olhar através da Terra. Um fazer artístico que evidenciou o local que determinamos, tendo como referente - o Museu Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, isto, é, *IN SITU*.

Considerando as matérias expostas, no seu devir de natureza geológica de substância e histórica singular, na sua essência de energia que se enforma numa linguagem inovadora, cujas configurações são memórias de um tempo-espço, passado e longínquo, tornado visível nas suas formas temporais, irregulares e heterogêneas, que apreendem os tons de terra na sua expressiva materialidade, própria, cujas modulações se apresentam com uma outra visibilidade, que cria relações materiais e lumínicas muito específicas, e que nos conduzem à designação de matérias-sombra, (quer dizer, carvões fósseis minerais e vegetais oriundos de todos os territórios da Terra), visamos uma nova experimentação Concetual na Arte Contemporânea, de natureza temporária.

Instalar toneladas dos carvões, no raso do chão, em cima da pedra ancestral, para que as matérias se reorganizem na sua especificidade material e geográfica, na acomodação arquitetónica e espiritual do local de acolhimento, num reintegroamento do sensível que defina o seu próprio espaço-tempo, como criação da sua nova concetualidade material.

Manifestação artística que se efetuou neste museu, em que tivemos em consideração a sua tipologia e história, a sua linguagem arquitetónica, e a reflexão dos diversos critérios, sendo o fundamental a relação existente entre o contentor – espaço expositivo e o conteúdo – as matérias, quer dizer, entre a forma arquitetónica que a sala apresenta e a apresentação do nosso pensamento enformado no discurso expositivo da Instalação.

Não pretendíamos simplesmente instalar, mas apreender o conceito de Instalação, em outra dimensão, a filosófica, elevando a experimentação concetual, espiritualmente, no sentido Heideggeriano de erigir, de consagrar as matérias e as novas tecnologias, não como recurso, “mas um modo de revelar o mundo”² (Heidegger, 2004, p. 46), criativamente, para o fazer aparecer na sua materialidade de representação onde a obra de arte instaura este mundo na desocultação, para que a terra se deixe ver e se faça ver, no lugar instalado.

Procederes que demarcaram que a investigação observasse da presença do tempo, do passado, da identificação das referências presentes no assentamento do raso do chão, da Sala selecionada do Capítulo, para determinar o seu planeamento, criação e execução, e verificar como as matérias a instalar se relacionariam com o espaço e com os visitantes.

¹ Tradução nossa. Texto original: “*La pensée est avant tout un acte de création et le lieu d'un devenir*”. (Antonioli, 2003, p. 22).

² Tradução nossa. Texto original: “[...], *but a way of revealing the world*”. (Heidegger, 2004, p. 46).

Referências e saberes culturais que aprofundamos nas pesquisas efetuadas obedecendo a um método³. Primeiramente averiguamos a história do Convento de São Gonçalo⁴, que apresenta uma traça arquitetónica semelhante à de outros conventos, mas se diferenciou em algumas variações de estilo, ao longo do tempo, devido às exigências religiosas dos Frades das épocas, que eram realizadas em comunidade⁵, sendo a Sala do Capítulo a principal sala, pois detinha múltiplas funções, nomeadamente a de Cemitério, onde os Frades Dominicanos eram sepultados durante muitos séculos e ainda restam os vestígios. Averiguação fundamental para este acontecimento - a Sala do Capítulo ser um cemitério. Um fossário onde imensos monges se encontram sepultados no raso do chão, cobertos de pedra ancestral, com algumas epígrafes, já indefinidas, que só se podem revelar como a “marca visual da presença retirada”⁶ (Didi-Huberman, 1988, p. 186), em número par de doze sepulturas, todas formatadas retangularmente, formando na sua totalidade longitudinal um retângulo ainda maior, não um retângulo qualquer, mas o retângulo divino, (como lhe chamava Platão), o Retângulo de Ouro, definido pela Proporção Áurea do mesmo, que está disposto no centro da sala, no espaço interior do Convento, numa arquitetura também retangular de espaço limitado, devotada à meditação e contemplação. Um forte sentido de Lugar que eleva a geometria para um sentimento estético do sublime, de perfeição, beleza e equilíbrio, numa qualidade de completude de ser perfeito e em ordem, cujas proporções de equilíbrio e harmonia visual, acentuam mais a estética humanística dos Frades, como símbolo da fé do homem na sua unidade fundamental, e encerramento de um ciclo e início de outro. Voltar ao raso do chão, para ter este espaço como elemento fundamental.

Dimensões que foram determinantes nas formas de conceção unificada, como algo que nos transcendeu na sua atmosfera - a revelação originária deste espaço arquitetónico, o espaço que nos tocou, profunda e espiritualmente. Foi esta experiência que nos fez escolher a antiga Sala do Capítulo, pois adveio uma componente para a montagem da Instalação. Abriu a possibilidade de um experimento constitutivo de sentido, que encerra um sentimento venerável, que apela a instalar a dimensão material do carvão neste espaço, para expressar a dimensão criativa, numa comunhão com os túmulos dos monges e num modo reflexivo que se configurou em diálogo, ao permitir uma interrogação radical das possibilidades de fazer arte, num encontro direto com outra realidade, a que conjuga a existência da matéria fóssil dos carvões com a existência da matéria fóssil dos vestígios dos esqueletos dos monges, ambos traços ancestrais e “registo onde o tempo se inscreve”⁷ (Deleuze, 1983, p. 20), porque o passado não se apaga, o que conferiu um novo sentido, diríamos ontológico, aos critérios de exigência desta linguagem, que combina elementos sagrados e seculares.

³ O termo método como processo de orientação metodológica, derivado do termo grego *methodos*, indica o caminho para seguir o percurso, estabelecendo a relação estreita entre método e racionalidade.

⁴ Começamos pela apresentação histórica do Convento de S. Gonçalo, que foi fundado em 1540, por D. João III, séc. XVI, onde o culto dos Santos tem um grande impacto, designadamente a Ordem dos Dominicanos, daí a nomeação do Convento.

⁵ Segundo o *Dicionário de História de Portugal*, “A igreja conventual, o claustro encostado à igreja para onde, no rés-do-chão, abriam as salas em que se realizavam os restantes atos da vida comum, a casa ou sala do capítulo para as reuniões solenes de instrução e correção e governo, às quais assistiam os frades de todos os tempos, porque a sala era também cemitério, o refeitório, com as dependências de sua serventia, e algumas vezes a biblioteca; em cima, a toda a volta, corriam os dormitórios, com celas individuais para o estudo e repouso; ao redor do edifício, campo clausurado para esparecimento e amanho”. (Serrão, 1999, s. p.).

⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], le marque visuel de la présence retire”. (Didi-Huberman, 1988, p. 186).

⁷ Tradução nossa. Texto no original: “Registre où le temps s'inscrit”. (Deleuze, 1983, p. 20).

Fase I

*A imaginação ou conceção de uma composição de formas ou de uma particular gama de cores, num dado retângulo, não é uma questão de meios, mas uma visão espiritual interior.*⁸
(Weber, 1916, s.p.)

Seguindo a linha de pensamento que se nomeou no diálogo com a Instalação, organizamos todo o processo do modo construtivo para a realização da montagem das “imagens através das quais a imaginação criativa se enraíza no seu próprio domínio”⁹ (Bachelard, 1972, p. 12), numa deslocação de sentido que dá um uso diferenciado ao espaço da Sala do Capítulo.

Instalados espacialmente sobre o grande retângulo tumular, que apreendemos como forma total da composição, geometrizando abordagens objetivas, com um novo elemento de suporte, uma grande caixa de madeira, construída com a mesma forma, de alta resistência e durabilidade, própria para conter na base, as toneladas dos carvões selecionados, iniciamos a conceção operatória da instalação, refletindo no uso transfigurador das matérias, que se transformam visualmente, ao revelarem os acidentes primeiros e últimos, inscritos nas propriedades e nas estruturas originárias dos carvões.

Amontoados na sua base, segundo o método compositivo que estabelecemos, uma montagem de saber, que apreende uma poética, e consagra um olhar sobre a materialidade da arte, a partir da experimentação concetual e da experiência como artista, modelamos as suas variantes, num desdobramento expressivo, que percebe as exigências concetuais, como a colocação dos pedaços mais representativos em cima dos outros, para tirar partido do próprio movimento e do poder específico da potência da imagem, numa combinação entre a ordem de grandeza das suas séries e o ajuste com a relação categórica da obra.

Um procedimento diferenciado que destaca as formas naturais dos carvões e as suas relações com o tempo. Porque “sempre defronte da imagem, nós somos defronte do tempo”¹⁰ (Didi-Huberman, 2000, p. 9), E ao vermos a construção, que aparece neste espaço, vemos “esta imagem-tempo que se estende naturalmente a uma imagem-linguagem e a uma imagem-pensamento”¹¹ (Didi-Huberman, 1985. p. 131), para revelar todas as dimensões concetuais que moldam a matéria bruta, informe, apresentada na sua nudez, com restos ancestrais da sua sepultura subterrânea.

Instâncias muito singulares, que enformam uma cadeia causal, provocando na sua sequência, acontecimentos contínuos entre matérias, que articulam e movimentam a representação instalada, conferindo uma original aparência ao que é visível, onde a abstração se instalou, porque ao ser constitutiva do pensamento e da linguagem, considerou as diferentes componentes, tratando-as separadamente para lhe dar qualidade. A grandeza qualitativa dos tons-sombra, que mostram a luz solar armazenada na sua experiência estética de aparição, para revelarem a energia química que figura na sua

⁸ Tradução nossa. Texto original: “*La imaginación o concepción de una composición de formas o de una particular gama de color en un rectángulo dado, no es cuestión de medios, sino una visión espiritual interior*”. (Weber, 1916, s. p.).

⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *l’image par lesquelles l’imagination créatrice s’installe dans son propre domaine*”. (Bachelard, 1972, p. 12).

¹⁰ Tradução nossa. Texto original: “*Toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps*”. (Didi-Huberman, 2000, p. 9).

¹¹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *cette image-temps se prolonge naturellement dans une image-langage et une image pensée*”. (Didi-Huberman, 1985. p. 131).

linguagem específica de CH, e nesta instância mostrar os acidentes da expressividade, que expõem similarmente os elementos vestigiais na relação formal entre as singularidades individuais e os universais, originalmente acumulados. Surgem no corpo rugoso e abstratizante do carvão e interferem com o seu movimento de interação, no todo.

Ao ser examinado como rocha combustível, apresenta-se na potência de nova categoria visual, através do seu modo primitivo, o que trabalhou com o tempo para expressar a cor nos seus valores luminosos, que se dão-a-ver numa ordem fascinante que estrutura a obscuridade, e a distribui na qualidade cromática de tons neutros, passando do fosco ao brilhante, e do mais claro ao mais escuro, com distintas modalidades tonais que revelam a potência oculta das fraturas, nos corpos geometrizados das matérias expostas.

Preponderantes nas suas profundidades, atuam, devido à aproximação ou afastamento da luz e reflexão das matérias próximas, entre os espaços de movimentação e os espaços de ocupação. Zonas que divulgam a complexidade deste real, que mostra em cada imagem-carvão, a sua ancestralidade, como vestígio dos tons do passado, retidos no tempo, que ao estarem inscritos nas suas substâncias, expuseram em sincronia os tons do presente, porque “perante uma imagem - por mais antiga que seja - o presente não para de se reconfigurar”¹² (Didi-Huberman, 2000, p. 10), na manifestação dos conteúdos do acontecimento do visível, que se apresentam nos carvões (a nossa matéria dominante), como a terra da ontografia da sombra, que privilegia a perspetiva da experiência, onde o possível é estratégia concetual.

Figura 1

Pormenor da montagem dos carvões na Instalação “A Terra como Acontecimento”



Nota: Fotografia: © Romy Castro

¹² Tradução nossa. Texto original: “Devant une image - si ancienne soit-elle - le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, [...]”. (Didi-Huberman, 2000, p. 10).

Fase II

*Pintar um princípio de revelação e distinção de substância,
como era a intenção do discurso filosófico.*¹³
(Brusatin, 1983, p. 18)

Apreendido na reflexão filosófica¹⁴ e na criatividade, como requisitos para continuar o processo de inovação da montagem referida, abordamos nesta fase a introdução de um novo real, as matérias-luz, (Cristais brancos do Alasca) e de uma nova matéria lumínica, (luz de néon branca), como forma de presentificar esteticamente as duas fontes de luz - num ato que muda a realidade e a comunica para figurar na Instalação dos carvões, como uma abertura temporal do originário, que se indícia nas suas particularidades específicas.

Se na primeira fase concetual da Instalação, estabelecemos na relação de interação, um diálogo ontológico e espiritual, com o espaço da Sala do Capítulo e com o desenho da sua geometria, no chão, numa experiência humana e artística, em que os carvões cobrem a totalidade dos túmulos dos monges, como discurso dominante, onde o pensamento se reterritorializa, na segunda fase concetual, a introdução das novas matérias, além de consolidar estas dimensões já instaladas, apresentaram outras interações experimentais, que privilegiam a relação originária com o mundo iluminado da outra matéria.

As matérias-luz, que apreendem pluridimensionalmente, na sua natureza o “continuum quadridimensional”¹⁵ e a dimensão da luz¹⁶, como estratégia das suas essências, as que estão escondidas nas profundezas subterrâneas e experienciam o invisível do visível – nas extensões onde o espaço-tempo-luz está intimamente ligado; devido à estrutura geométrica específica dos cristais, que no seu padrão tridimensional se repete no espaço, para apreender a junção de todas as cores de luz do espectro visível, a cor branca, onde a claridade é máxima no seu conjunto, para evidenciar a natureza refratária da realidade da matéria, que apreende todos os comprimentos de onda, o que a torna fenómeno, pois “desdobra todas as aparências na sua dimensão temporal”¹⁷ (Didi-Huberman, 2013, p. 100), para ser a luz da partícula.

E a matéria da luz de néon branca, que funciona como um fluxo de intermitência lumínica, em que a sua “descontinuidade desafia o pensamento concetual e, por conseguinte, apela à imagem”¹⁸ (op.cit, 2013, p. 101) dos carvões, para se instalar, virtualmente, como um espelho que reflete os raios luminosos, e mostra a intensidade da sua luz, em brilho, que sendo também *vanitas*, é fenómeno, “é feita de uma

¹³ Tradução nossa. Texto original: “*La pittura un principio di rivelazione e di distinzione della sostanza, com'era nelle intenzioni del discorso filosofico*”. (Brusatin, 1983, p. 18).

¹⁴ Esta dimensão caracteriza a ciência no seu aspeto dinâmico e dá ênfase aos processos investigativos de trabalho, aliando as práticas à teoria, ao destacar os elementos da metodologia própria que usamos na observação e na experimentação da montagem da Instalação.

¹⁵ Segundo a Wikipédia e a IA o Espaço-Tempo: A unificação das três dimensões espaciais com a dimensão temporal dá origem ao conceito de “espaço-tempo”, que é um continuum quadridimensional onde todos os eventos do universo ocorrem.

¹⁶ As dimensões da luz existem em um espaço 3+1- dimensional, i. é., 3 dimensões espaciais e 1 temporal.

¹⁷ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle déploie tout apparaitre dans sa dimension temporalisant”. (Didi-Huberman, 2013, p. 100).

¹⁸ Tradução nossa. Texto original: “[...], la seconde discontinuité défie la pensée conceptuelle et pour cela sollicite l'image”. (op.cit, 2013, p. 101).

heterogeneidade que se prolonga e se desfaz, memoriza e sobrevive”¹⁹ (ibidem), para se manifestar e destacar o lugar de aparecimento.

Tudo decorre em nome da luz (*phōs*), a que se dá-a-ver como fenómeno (*phainōmaim*), no sentido do verbo *deiknymi* - uma luz da origem da cor, que em mostração, se manifesta à percepção,²⁰ e uma luz que se dá-a-ver a si própria, ao mesmo tempo que dá-a-ver o que a produziu, o ser matéria, o que permite perceber a questão da essência,²¹ da presença do todo na representação, dando-nos o que aparece em desvendamento - o reencontro com o solo originário dos carvões, que na sua instauração de mundo abre as possibilidades para implementar as coordenadas da colocação das novas matérias, as que vão ser o outro acontecimento, do qual a luz surge, para definir o discurso filosófico e “*pintar um princípio de revelação e distinção de substância*”, na materialização do processo criativo.

Modo reflexivo que prepara o solo para este assentamento de partilha, numa mudança que reorganiza e constitui a forma do pensamento e da linguagem artística, como guarda das qualidades lumínicas da experiência, enquanto fenómeno que engendra e manifesta uma dinâmica, ao inovar na distinção entre as diferentes luminosidades que instalamos.

Os cristais do Alasca, no princípio da Instalação do lado direito, numa fronteira concetual e matérica, onde a geografia é a da proximidade com o solo da terra negra. Assentes na extensão geométrica, que eleva um espaço longitudinal, cujo centro apreende a seção áurea de um retângulo²², até terminar num ponto que é análogo ao lado retangular exterior da base, as matérias-luz, mostram as variações, como a radiação particular da cor sensível, que se dá-a-ver no modo de estar da brancura informe da sua presença.

Uma presença cumulativa de brancos cristalinos, estendidos no seu chão, exibem a espacialidade das matérias inscritas, na dimensão de onde surgem as formas inesperadas. Cristalizações que produzem as luminiscências destas matérias, as que mostram a verdadeira natureza da sua substância, que se funda na luz, num desvelar que transmite paradoxalmente a mudança de aparência dos cristais, na passagem do branco à luz, e na distinção lumínica que dá acesso para a intermitência e para a modificação que expõe luz/sombra em manifesto da presença instalada, num desdobramento temporal, que se revela para nomear em (*technê*), um saber, o que se presentifica na imagem da Instalação. “É assim que a realidade do aparecimento nos deixa a imagem sobrevivente e soberana do seu rasto.”²³ (Didi-Huberman, 1988, pp. 81-82). Um vestígio que aparece abstratamente no tempo da representação, como experiência do seu assentamento, em que “a presença supostamente imediata da natureza é, de facto, o resultado de uma abstração”²⁴ (Haar, 1985, p. 47). “Por um lado, o centro tornou-se puramente ótico, o ponto tornou-se um ponto de vista”²⁵ (Didi-Huberman, 1985, p. 187), e a extensão, a mostra sensível da relação de grandeza das matérias-luz, nas suas variações de espectralidade, do visível e do invisível, na claridade e obscuridade, no branco e negro, o que permitiu outras possibilidades de articulação no reencontro lumínico com a terra

¹⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], est fait d'un hétérogène qui se prolongue et s'effiloche, se mémorise et se survit.”. (ibidem).

²⁰ A percepção ao conter a mesma estrutura lógica, da visão e da escuta, permite perceber “em conjunto” esta relação sensível do mundo da arte.

²¹ “A essência é apenas aquilo em que a própria coisa se me revelou numa doação originária”. (Lyotard, 1954, p. 18).

²² Usamos o retângulo áureo, na medida em que um quadrado pode sempre ser cortado para que o restante retângulo seja semelhante ao original.

²³ Tradução nossa. Texto original: “C'est ainsi que le réel de l'apparaître laisse en nous l'image survivante, souveraine, de sa traîne”. (Didi-Huberman, 1988, pp. 81-82).

²⁴ Tradução nossa. Texto original: “La présence prétendue immédiate de la nature est en fait le résultat d'une abstraction”. (Haar, 1985, p. 47).

²⁵ Tradução nossa. Texto original: “D'une part, le centre devenait purement optique, le point devenait point de vue”. (Didi-Huberman, 1985, p. 187).

negra das imagens-carvão, e na relação destas com o todo da Instalação, ao mostrar o modo de ser destas matérias, e a definição dos seus conceitos metafísicos, como nos ensina Heidegger, “em particular, a coisa [os cristais], como um composto de matéria e forma [que] faz com que a arte apareça como a iluminação de uma terra”²⁶ (Haar, 1985, p. 191).

Fenómeno plástico/lumínico que transcende a própria materialidade, para revelar outro modo de apropriação da luz. Instaura um mundo na obra artística da Instalação, para comunicar a realidade material das matérias-luz e das matérias-sombra, no seu espectral, “mas faz também aparecer, por contraste, toda a natureza”²⁷ (op.cit., 1985, p. 26), revelando as matérias que aparecem mesmo como terra, e sendo ambas constitutivas da mesma natureza e de território, originárias das profundezas da Terra, da dimensão subterrânea, estabelecem ligações significativas entre si, nas propriedades do mesmo conceito de território e no conceito de reterritorialização, presente nas formas de partilha da obra que emerge, onde “o conceito não é um objeto, mas um território”²⁸ (Deleuze & Guattari. 1991, p. 97). Exprime o princípio que se funde na mesma linha que opera as suas desterritorializações²⁹, a linha de fuga dos seus territórios, que possibilita a restituição da temporalização do passado, num restabelecer assente no novo território, o que implica o deslocamento do tempo, em que o tempo é mais originário, para um outro tempo, o tempo suspenso da arte, o que torna as matérias em categoria de natureza artística, onde o tempo parece suspenso, revelando uma paisagem inconstante de luz e sombra que cintila.

Figura 2

Pormenor do assentamento das matérias-luz em “A Terra como Acontecimento”



Nota: Fotografia: © Romy Castro

²⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], en particulier la chose en tant que composé de matière et de forme fait apparaître l’art comme l’illumination d’une terre”. (Haar, 1985, p. 191).

²⁷ Tradução nossa. Texto original: “[...], mais fait aussi apparaître, par contraste la nature tout entière”. (op. cit., 1985, p. 26).

²⁸ Tradução nossa. Texto original: “Le concept n’est pas un objet, mais un territoire”. (Deleuze & Guattari. 1991, p. 97).

²⁹ Modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze & Félix Guattari.

Com a extensão das matérias já instaladas, apresentamos nesta fase a matéria da luz de néon branca, muito específica e com características muito particulares, que se instala na dimensão dominante das matérias-sombra, seguindo igualmente, no campo perceptivo, a inscrição da geometria plana na seção áurea do retângulo, mas do retângulo tumular, o que se subjeta às matérias da expressão das formas contemporâneas e ao espaço.

Esta forma perceptiva, presente, possibilita conhecer cientificamente as coordenadas operatórias para a montagem referencial do conceito de desenho da luz que selecionamos. De início, dando especial atenção à estrutura molecular³⁰ dos carvões vegetais e minerais, para determinar os valores da intensidade e potência da luz, que tem um uso de longa duração e uma eficácia na área de aplicação. Posteriormente, para consolidar a dinâmica de variação da sua intensidade, pois esta fonte luminosa foi colocada na escuridão destas matérias-sombra, que são opacas (com uma opacidade muito especial e frágil), para criar fronteiras visuais e ter um impacto estético e de realce nas suas configurações espectrais, as que movimentam todas as interações entre a luz e a sombra, com sombras próprias e sombras projetadas e penumbras, para descobrir zonas com novas intensidades intermediárias, que se enformam num poder visivo que nos transcende, onde as matérias demonstram que “os reflexos, os ecos e as sombras constituíam uma espécie distinta de duplo que testemunhava o real em vez de o dissuadir”³¹ (Rosset, 2006, s.p.), ao expor como meio, as manifestações que expressam na abstração o que devem carvão-luz.

É um discurso onde tudo é representativo, a começar pela direção de propagação da luz de néon branca, que projeta os raios de luz incidente e refletido contidos no mesmo plano das matérias-sombra, provocando a independência dos feixes de luz que geram a surpreendente variedade de tons subjetivos nas diversas frequências de negros e as sombras. E no seu afastamento, a penumbra, onde a refração é parcial.

Fenómenos que elevam a comunicação conceitual da arte como experimento, o que produz um novo princípio artístico na Obra, e nos visitantes uma multiplicidade de sensações³², que se adensam com a abertura destes horizontes visuais e perceptivos, que têm como referência as intensidades e as interações múltiplas que fazem o aparecimento para o sentir da luminosidade sombria. Não é escuridão, é uma quantidade de energia da natureza dual da luz³³, que se mostra, e comporta como onda ou como partícula, porque ambas ativam a função refletiva do olhar, visando os corpos luminosos e os corpos iluminados, que presentificam o modo diferente de se difundirem no espaço.

Com a incorporação destas qualidades lumínicas, podemos sentir um reencantamento das matérias, inabitual, e indizível, que comporta uma espécie de dobrado do espaço-tempo na volumetria que concebe a condição de abertura negra, com configurações inesperadas, impulsionadoras da contemporaneidade na arte.

Mostram as novas formas de perceber a realidade que muda na matéria, expressa nos parâmetros de abrangência da outra fonte de luz elétrica, a que causa por entre o fluxo luminoso fragmentos que luzem nas imagens - carvão, sempre em constante movimento, pois todos se movimentam em conjunto, só estando separados por espaço vazio. “Mas nenhum vem isolado, pois todos compartilham a mesma força elementar”, (Bragança de Miranda, 2022, p. 75), que uma vez aparecida, retorna ao que era, numa circularidade constante, para que os fragmentos luzam nos corpos dos carvões, como a matéria sensível

³⁰ A estrutura molecular refere-se à disposição espacial dos átomos dentro de uma molécula, definindo a forma tridimensional da mesma. Essa disposição é crucial para as propriedades físicas e químicas da substância, e é determinada pelas ligações químicas que unem os átomos entre si.

³¹ Tradução nossa. Texto original: “[...], *reflet, écho et ombre constituient une espèce à part du double qui témoignait du réel au lieu d'en dissuader*”. (Rosset, 2006, s.p.).

³² Selecionamos uma iluminação cuja função essencial luminotécnica é criar uma luz onde o ambiente é de revelação, para valorizar as matérias através da tecnologia, e ver o seu impacto na existência humana.

³³ É necessário saber não iluminar, para que a escuridão exista e a luz brilhe.

que aparece, para depois se retirar e voltar a aparecer, mas não se fixa, mostrando deste modo, o movimento corpuscular das partículas de luz minúsculas que luzem nos fragmentos. Provenientes das tessituras impercetíveis, mostram-se nas projeções dos raios de luz onda-partícula, que iluminam o negro terroso dos carvões.

Acontecem em cintilações que figuram como informação complementar, próprias da forma de ser-carvão, vegetal ou mineral, consoante as impurezas que possuem na sua formação de processos diferentes, o que potencia e dinamiza, “o acidente dos acidentes”, como diz Epicuro, da sua existência física, real e factual e da sua diversidade, as qualidades que lhe permitem ser a matéria do devir.

Devir-percetível, devir-material, devir-luz, devir-cósmico e devir-construção. Todo o devir que inscreve na terra o diálogo primitivo, pois concebe uma convergência de reflexões que criam e desenvolvem na Instalação as exigências do pensar, em que o arcaico e o contemporâneo comunicam, provocando um devir visual que devem todas as formas possíveis, as que surgem, as que desaparecem e as que convocam outros elementos para a linguagem artística, estética e geofilosófica, numa sucessão lumínica de registos expressivos que se misturam num novo paradigma, para serem a linguagem da luz nas matérias emergentes que mudam o seu modelo de representação.

Figura 3

Pormenor da luz de néon branca instalada nas matérias-sombra na Instalação



Nota: Fotografia: © Romy Castro

Fase III

*A obra de arte não é «criada» originalmente
a partir das formas do mundo,
mas a partir da Terra.³⁴
(Haar, 1985, p. 127)*

Na última instância de instalar e numa proximidade concetual e espacial, de interação com o lugar e com as dimensões das matérias dominantes, já instaladas, apresentamos num ato de total e absoluta imersão nesta obra de arte, duas novas concetualizações de representação, que movimentam o pensamento e a técnica para revelarem um discurso rompedor, transdisciplinar, que apreende perspetivas onde os conceitos artísticos implementados reivindicam um pensamento novo e criador, que preserve as experiências através da linguagem do espaço, no conjunto da mistura de géneros.

Falamos dos dois novos acontecimentos que vão interagir, Filme e Pensamento escrito, advindos de um trabalho de reflexão diferenciada, estes acontecimentos foram investigados e realizados em diferenciadas extensões criativas em arte, a partir das matérias da terra, com distintos meios de técnica e procedimentos tecnológicos para revelar qualitativamente, a nossa experiência³⁵ neste experimento. Permitiu mostrar a natureza da materialidade, as suas relações formais e as suas conexões, tendo como princípio, nesta experimentação, os elementos materiais constitutivos da instalação. Os que comunicam por si mesmos na sua materialidade formal, os que se articulam no relacionamento cromático do branco e do negro, os que fazem emergir a mediação entre a escuridão e a claridade, no enfoque lumínico da luz e da sombra, espacialmente, e os que exigem o pensamento como forma de escrita, criativamente, para apresentar os conceitos de forma objetiva. Dimensões determinantes no todo das matérias montadas, e decisivos na relação artística e espaço temporal, que dialoga com as matérias do próprio conceito, na representação, e no diálogo estabelecido com o modo de pensar do que foi escrito. Manifestações que se instalam como pensamentos dominantes, para o processo interativo. Facultam o acesso à nova representação e ao novo modo de ver a imagem.

A primeira, saída da presença da imagem-movimento do filme - *A Terra como Acontecimento*, apresenta os diferentes elementos das matérias, que “não servem de meio, eles são o meio onde tudo se joga” (ibidem), para acontecerem como mostra do realizado. Advindas de outra linguagem, a construção pictórica, edificada com as matérias-luz e as matérias-sombra, nas suas propriedades plásticas, para serem paisagens da terra que capturam a natureza e a beleza destes elementos, atravessam os novos territórios do pensamento, e mostram as qualidades expressivas das matérias, nos seus grãos, nas suas texturas e nas densidades lumínicas, numa reconfiguração da picturicidade, que faz aparecer, enquanto obra originária, a visão de aspetos essenciais destas imagens, até então desconhecidos e nunca visíveis, que permitiram “questionar sobretudo a proximidade entre a geografia e a filosofia que emerge desta obra”³⁶. Aparece como experiência transformadora, que se desenvolve através dos territórios e os aprende na filosofia da terra, para esta devir a matéria e entrar no domínio da criação.

³⁴ Tradução nossa. Texto original: “*L’oeuvre d’art n’est pas « puisée » [...], originellement dans les forms du monde, mais dans la Terre*”. (Haar, 1985, p. 127).

³⁵ Que possui diferenciadas maneiras técnicas e científicas para questionar e representar as formas da Terra.

³⁶ Tradução nossa. Texto original: “[...], *interroger avant tout la proximité entre géographie et philosophie qui émerge de cette oeuvre*”. (Antonlioli, 2003, pp. 12-13).

E devém, numa “visão pictural radical”, que se movimenta e transforma para se adaptar em cada *frame*, à mediação tecnológica. Surge como a imagem singular do novo território, a que se reterritorializa na constituição da representação cinematográfica, e revela em movimento, o conceito das representações da terra na composição espacial, que se perspectiva agora para “agregar o momento mesmo da criação”³⁷ (Badiou, 2004, p. 29) no filme.

Numa projeção dinâmica que se fixa na parede frontal da Instalação, cada imagem, promove a sua aparição que está submetida ao contexto, o que exerce uma tensão dialética contínua, gerando estranheza ao olhar na percepção cromática do que se contempla na análise desta realidade, que vai do concreto ao abstrato, abstratizando o movimento visual que se realiza no percurso espacializante. Provoca visualmente um domínio absoluto das matérias sobre o espetador, no modo como é dado à percepção direta, pois submete o pensamento e a próprias natureza da obra, sob a ação da técnica, que se instala no espaço para se estabelecer. E “ela estabelece-se como o poder dominante: ao mesmo tempo criativo e revelador”³⁸ (Axelos, 1964, p. 17), que se articula num desdobramento contínuo para dialogar com a outra matéria, a sonora, a que se revela através do som emitido na dupla articulação do filme. Captada através dos sons originários advindos da própria Terra, esta matéria sonora revela os momentos de energia temporais de duração, como a experiência audível do som dos trovões e dos relâmpagos, de erupções de vulcões, de lavas a borbulhar, de chuvas torrenciais a cair, e de outras dimensões que emanam destas origens da natureza, que se tornam nos modelos de menção incorporados nas imagens, as que servem de mediação e suporte para a instalação dos sons captados, que sendo ambos fenómenos originais, mostram fenomenologicamente a sua essência, apanhada com as suas particularidades e os seus ritmos internos, que fluem como momentos suspensos no tempo, poeticamente, para serem escutados em cada imagem, como o conteúdo que se ouve no filme e depois se vê. Somados uns aos outros, informam e enformam um todo indivisível que reflete os fenómenos sonoros, na sua relação com o tempo, revelando as sonâncias audíveis das dimensões, num reconhecimento da Terra, com a qual comunicamos ontologicamente.

Procedimento do tempo que contem todas as dobras possíveis, nas sonâncias da reflexão do som, histórico e artístico, para se encontrar com a frase escrita sobre a terra, que se lê e se ouve como o som da linguagem e do pensamento, ao criar uma representação mental que nos permite perceber e desvelar a verdadeira natureza das matérias e as relações que estabelecem entre si, no “conceito do território que o cinema promove”.

Impressa na mesma parede frontal, mas colocada por baixo da projeção da imagem do filme, como expressão do dizer do pensamento, menciona: “Pensar faz-se na relação do território com a Terra”. Figura não como um fenómeno, mas sim como o pensar que torna possível os fenómenos, ao interrogar o horizonte último da experiência Humana. É um tempo diegético, o tempo que *A Terra como Acontecimento* mostra no seu discurso geofilosófico. Indaga a maneira como a arte contemporânea valida a terra, e investiga o restituir da criação de novas formas de organização do território, a partir da conceção, da potência da tecnologia e da sua produção, que “é também, e sobretudo, uma provocação; provoca a matéria, a vida, o pensamento”³⁹ (ibidem), para mostrar o *Acontecimento* que

³⁷ Tradução nossa. Texto original: “*Agregar el momento mismo de la creación*”. (Badiou, 2004, p. 29).

³⁸ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle s’installe comme la puissance dominante : à la fois créatrice et dévoilante”. (Axelos, 1964, p. 17).

³⁹ Tradução nossa. Texto original: “[...], elle est aussi, e surtout, une provocation : elle provoque la matière, la vie, la pensée”. (ibidem).

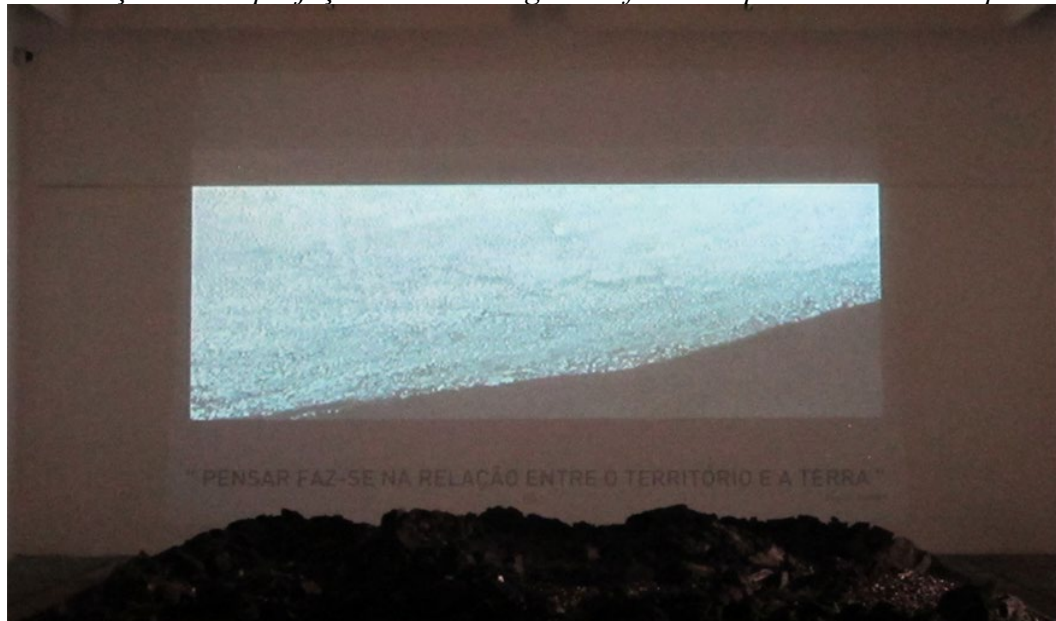
instalamos, porque “através da - e através do - desenvolvimento da técnica surge e surgirá o poder do Pensamento”⁴⁰ (Axelos, 1964, p. 18).

, que destaca nas estruturas do experimento a manifestação das matérias, que surgem aqui, como a origem da linguagem da terra.

Todos os elementos artísticos constroem uma correlação discursiva entre as diferentes matérias das áreas expositivas e a sua totalidade, na medida em que “criam a obra de arte a partir da Terra”, como cita Michel Haar. Representam matérias⁴¹ que refletem as suas extensões, numa manifestação que transfigura o espaço arquitetónico usado como elemento central da intervenção para “surgirem como disparadoras de pensamento”, (Bragança de Miranda, op. cit. p. 80), que experienciam com conceitos, prospectos e perceptos o que ilumina a terra onde figura a Instalação. E para criar nos visitantes uma experiência inovadora de comunicação, que origine outras formas de pensar e de sentir, politicamente ativas. Potencializa ainda, uma chamada de atenção para as atividades humanas e o seu impacto no registo geológico global, visualizado nas matérias como experiência emotiva, que procura reflexões e questionamentos sobre a sustentabilidade da terra, numa abertura a novos diálogos, que façam aparecer um outro modo de encontro e de perceção, “para compreender o mundo contemporâneo e as transformações radicais na ação e no pensamento a que estamos a assistir”⁴² (Antonioli, 2003, p. 13), e para se refletir no que liga continuamente um carvão ao outro e por sua vez ao humano e à vida no solo, para preservar a ligação entre lugares particulares do território e o lugar universal da Terra.

Figura 4

A Instalação com a projeção de uma imagem do filme e o pensar inscrito na parede



Nota: Fotografia: © Romy Castro

⁴⁰ Tradução nossa. Texto original: “[...], au travers du - et à travers le - déploiement de la technique surgit et surgira la puissance de la Pensée”. (Axelos, 1964, p. 18).

⁴¹ “No fundo toda a história se fez sobre a matéria, contra a matéria, por outra matéria - mais impercetível, a do pensamento”. (Bragança de Miranda, 2022, p. 78).

⁴² Tradução nossa. Texto original: “[...], pour la compréhension du monde contemporain et des radicales transformations de l'action et de la pensée auxquelles nous sommes en train d'assister”. (Antonioli, 2003, p. 13).

Referências

- Antonioli, M. (2003). *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. L'Harmattan.
- Axelos, K. (1964). *Vers la pensée planétaire*. Les Éditions de Minuit.
- Bachelard, G. (1972). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. In G. Yocel (Comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Manancial.
- Bragança de Miranda, J. A. (2022). Uma explicação órfica da *Terra dos filmes de Romy Castro*. In *La Terre comme Événement II*. Éditions Mémoire de L'Avenir.
- Brusatin, M. (1983). *Storia dei colori*. Giulio Einaudi Editore.
- Castro, R. (2012). *A Terra como Acontecimento I* [Filme].
- Castro, R. (2022). *La Terre comme Événement II*. Éditions Mémoire de L'Avenir.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1 : L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes : Essais sur l'apparition*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Phalènes : Essais sur l'apparition 2*. Les Éditions de Minuit.
- Haar, M. (1985). *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Éditions de l'Herne.
- Heidegger, M. (2004). *The question concerning technology, and other essays* (English translation). Garland Publishing.
- Lyotard, J.-F. (1954). *A fenomenologia*. Edições 70.
- Rosset, C. (2006). *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Les Éditions de Minuit.
- Serrão, J. (1999). *Dicionário da História de Portugal* (Vols. 1–6). Edição Figueirinhas.
- Weber, M. (1916). In *Mark Rothko Exhibition. Catalogue* (1987). Fundación Juan March.

Entrevista

10

Entrevista com Romy Castro

Guida MENDES

Universidade da Madeira | CIE-UMA
grmendes@staff.uma.pt

Teresa NORTON-DIAS

Universidade da Madeira | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST
teresa.dias@staff.uma.pt

Romy Castro nasceu em Lisboa, em 1956. Artista plástica e visual, curadora e investigadora integrada do grupo Cultura, Mediação & Artes do ICNOVA - Instituto de Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua obra artística é marcada pela interdisciplinaridade consistente, num diálogo permanente entre Arte e Filosofia, investigação prático/teórica e científica.

Com um percurso ancorado inicialmente nas Artes Plásticas-Pintura, mas que se estendeu a outras formas de arte, como o *design* gráfico e de equipamento, a arquitetura de interiores, e a joalharia, e posteriormente a outras dimensões de expressões artísticas contemporâneas, como a escultura, a instalação, a fotografia, o cinema/vídeo e as plataformas digitais, que se constroem nas fronteiras entre o sensível e o conceptual, nas quais se insere o seu campo de ensaio.

Frequenta a École Supérieur de Beaux-Arts de Paris, onde alterna os estudos académicos de pintura com investigação e prática em design gráfico e de equipamento, iniciando deste modo, a formação em Artes Visuais, imbuída nas vanguardas artísticas. Em Portugal, obtém a Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), em 1986, prosseguindo os seus estudos em Espanha, com a Licenciatura em Artes-Plásticas, sección Pintura, pela Facultad Complutense de Bellas Artes de Madrid, em 1988. Nesse ano, foi seleccionada para integrar dois *Talleres de Arte Actual* do Círculo de Bellas Artes de Madrid, onde trabalha primeiro com o artista José Luis Alexanco, posteriormente com o pintor José Guerrero, e mais tarde com Lucio Muñoz, figuras centrais no aprofundamento da sua investigação sobre o gesto pictórico e a matéria como expressão artística. O seu interesse pela investigação das materialidades da Terra, levou-a a viajar por diversas vezes para outros países, e outros continentes, com destaque para o Japão, para adquirir conhecimento sobre a cultura japonesa, principalmente com as obras de arte do período Edo, entre outras as de Katsushika Hokusai, Matsuo Bashō, o que desperta o seu interesse pela feitura do papel à mão. Processo artesanal que apreende com novas matérias e agora pratica.

Determinada na sua averiguação conclui em 1994, os Estudos de doutoramento em Pintura com o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa original acerca das *Novas Matérias Pictóricas* pela Facultad Complutense de Bellas Artes de Madrid, sob a orientação artística de José Guerrero e posteriormente de Lucio Muñoz. E nesse mesmo ano conclui o Curso Anual de Arte e Teoria pela Escola de Formação Artística Avançada de Lisboa. Estudos que estabelecem as bases de uma prática pictórica em torno da experiência sensorial da matéria, mas também por um pensamento estético e crítico sobre os seus significados e possibilidades. De 2000 a 2006, aprofunda a relação entre Arte e Filosofia e conclui o Mestrado em Estética e Filosofia da Arte – com a vertente em Fenomenologia e Hermenêutica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A sua

dissertação, *Os Tempos da Cor*, promove uma reflexão sobre a obra de Mark Rothko, ao debruçar-se sobre a temporalidade da cor pictórica enquanto experiência fenomenológica. E numa linha de continuidade que atravessa toda a obra de Rothko, investiga num primeiro momento todos os seus escritos e toda a picturação do seu mundo, para num segundo momento, investigar e explorar num projeto artístico pessoal, que se desdobra em abordagens de pintura, de instalação e de vídeo, designado *A Terra como Acontecimento*, outras materialidades picturais, que se abrem ao questionamento do pensamento crítico e racional, i. é., à Filosofia. A investigação artística e científica, culmina no Doutoramento em Ciências da Comunicação, com a especialidade em Comunicação e Artes, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2016, com a Tese *Mark Rothko: Da Origem Mítica à Refundação Artística do Mundo*. Prossegue a sua investigação no ICNOVA, com um Projeto de Pós-DOC, em Geofilosofia, sobre diferentes matérias geológicas da Terra, com particular incidência para os carvões minerais e vegetais, o petróleo e o ouro, combustíveis fósseis e recursos naturais, extraídos da Terra e muito explorados, sobre os quais muito tem trabalhado, em diferenciadas dimensões da sustentabilidade, que vão da prática artística, em extensões distintas, passando por inúmeras conferências e ensaios, nacionais e internacionais, até às experimentações cinematográficas em arte e filosofia.

Da investigação teórica, à prática artística, Romy Castro, realizou dezenas de exposições coletivas e individuais, onde se incluem as áreas de design gráfico e de equipamento, arquitetura de interiores, joalheria e cerâmica, numa abordagem multidisciplinar consistente. Ao longo do seu percurso artístico, foi bolsista de várias instituições, como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Ministério dos Negócios Estrangeiros. Representou Portugal por diversas vezes no estrangeiro. Esta representada em museus, instituições e coleções particulares e públicas, quer em Portugal, quer no estrangeiro. A sua obra encontrou nas matérias da Terra, a expressão que abarca gesto, matéria e pensamento, numa abordagem criativa sobre os limites e contornos da expressão artística.

* * * * *

C&T: Romy, como foi o seu primeiro contacto com o mundo da arte?

Romy Castro: Podia descrever muitas situações como o meu primeiro contacto com o mundo da arte, na medida em que estava rodeada de diferentes obras, mas decidi-me por as que me suscitam recordações mais precisas na memória, as imagens que me fazem lembrar um evento passado: um vaso de cerâmica e uma pintura. Primeiramente, porque eu gostava muito de ver esta peça, com a qual convivía todos os dias. Uma cerâmica-vaso da Dinastia Ming, datado de (1368-1644), da China, que me impressionava muito pela sua ornamentação criativa, continha uma cena da natureza, muito minuciosa, com animais e árvores, realizada com diferentes tipos de esmaltes e pigmentos azuis. Mas só a podia ver, não podia tocar, pois eram peças de arte, (como me diziam). Então eu tentava imitá-la nas minhas pinturas azulíneas, em papel de cor azul, ou em tecidos diferenciados, mas com a particularidade de já terem sido usados e alguns até esgaçados, o que eu adorava pelas texturas que estes criavam. Posteriormente, porque frequentava muito o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, adorava andar e ver todas as obras em todas as salas, principalmente as de ourivesaria, de escultura e de pintura, e apaixonei-me por uma pintura que via muitas vezes e durante muito tempo, a tela *Deposição de Cristo no*

Túmulo, de Jacopo Bassano do sec. XVI, que me impressionou pela abstração da cor negra, realizada em todo o fundo da pintura, destacando as pinceladas no corpo de Cristo e a forma como resolveu pictoricamente o panejamento branco no seu corpo. Pensava nesta obra todos os dias e reví-a mentalmente, sobretudo a forma de pintura no corpo de Cristo, imaginando-o numa cena real da Antiguidade. Ainda hoje esta obra está presente no meu pensamento como a revelação de um *instante*, que nos tocou numa memória-lembrança, precisa, determinada e localizada, que ao ser um ato do passado vivido, revela um traço ontológico que ficou presente na nossa memória como uma impressão de cor, forma, textura e enquadramento visual.

C&T: Quais foram as principais influências que, na sua juventude, despertaram o seu interesse pela Arte?

Romy Castro: Sempre me interessei pela arte, sempre vi muita arte e sempre soube que ia ser artista. Na realidade, a natureza e todas as coisas que via nela para mim eram arte. A Terra, as árvores, as pedras, os animais, e principalmente o tempo, com as nuvens cinzentas e as linhas de horizonte, do rio, do mar e da terra. Todas estas dimensões foram influências. Pensava nelas e desenhavas. Representava-as por meio de linhas e sombras, e pintava-as com tudo o que era possível e que encontrava. E pensava nas pinturas de arte contemporânea, de William Turner, que me deslumbraram, principalmente pelo modo como pintava os seus negros e subtilmente apareciam os tons brancos, e Matisse, com os seus azuis-cobaltos puros, vibrantes e brilhantes, e o seu corpo negro, com destaque de linhas brancas, uma subtilidade que entrou na nossa memória, e me fez lembrar as esculturas de Alexander Calder, que flutuam no espaço como corpos em deslocação sem ordem aparente. Estava tão impressionada pelas distintas qualidades destas obras de arte, que se abriam para um mundo novo e diferenciado, que me é difícil descrever se foram as principais influências ou não. O que sei é que mais tarde decidi ir ver todas estas obras de arte originais, conhecer estes artistas, e encontrar-me a sós com outros.

C&T: A sua formação atravessa instituições de referência em Paris, Lisboa e Madrid, culminando com um estudo de doutoramento cuja tese versa sobre “Novas Matérias Pictóricas”. De que forma este estudo influenciou o modo como encara hoje a pintura, enquanto território expandido?

Romy Castro: No que se refere às fronteiras tradicionais, que existiam entre as disciplinas artísticas, como por exemplo, a pintura ou a escultura, este estudo influenciou e muito a sua superação, diria mesmo a sua rutura. As fronteiras da pintura que realize expandiram-se e fragmentaram-se em novas dimensões, para além dos suportes clássicos. Abrangem atualmente uma vasta gama de materiais (onde as matérias se tornaram uma área de experimentação), de processos criativos e de espaços alternativos, que incorporam novas linguagens pictóricas e tecnológicas, com novos discursos ambientais e políticos, e por vezes, também educativos, que visam transformar a própria experiência e a interação do público com a obra. Considero que este estudo tornou possível potenciar as interações e a partilha de experiências entre criadores e investigadores, através da proximidade com a mudança, que estimulou a criação de novos territórios entre áreas artísticas diversas, que expandem o território e o pensamento.

C&T: A sua obra está sublinhada por um diálogo constante entre a matéria, o gesto e o pensamento filosófico. Como equilibra a dimensão da criatividade com o rigor conceptual que caracteriza o seu trabalho?

Romy Castro: O domínio complexo da matéria, que se enforma no gesto, como constituição de um todo, conduz o pensamento filosófico para uma abstração, o que permite que o pensamento se concentre na essência daquilo que está a ser considerado, a dimensão da criatividade, a partir das matérias colocadas na obra com o gesto. Porque a matéria, quando se manifesta, no seu aparecer, aparece como uma descrição do fenómeno, enquanto estrutura específica das suas dimensões, e apela à criação de conceitos, para formar uma conceção e ser experienciada, o que permite ao pensamento filosófico definir a classe das matérias e as suas origens, para as analisar em termos de compreensão e de extensão, para perceber a sua forma, abrindo deste modo, a possibilidade de organizar a obra de arte, num equilíbrio entre a dimensão criativa e o rigor conceptual. O pensamento filosófico ajuda a pensar o mundo que me rodeia de uma forma muito diferente, e permite compreender as causas e os efeitos dos acontecimentos numa perspetiva que passa do global ao local, e do geral para o particular, ao possibilitar que nos questionemos permanentemente. Como dizia Platão - *uma vida não questionada não merece ser vivida*.

C&T: Ao longo da sua carreira, transitou entre pintura, design gráfico, design de equipamento, arquitetura de interiores e joalheria. Considera que essas áreas convergem num mesmo pensamento estético ou exigem linguagens e abordagens distintas?

Romy Castro: Na reflexão que fazemos, que se aplica à arte, o pensamento estético é o meio de expressão das nossas emoções, é a manifestação sensível do que é a beleza artística, saída da nossa criação estética, que é diferente da beleza natural captada pelos sentidos, porque quando as emoções surgem e se manifestam, determinam as condições de possibilidades para o pensamento poder observar a realidade dos acontecimentos, para além da sua aparência imediata, no que se refere à beleza qualitativa de cada material e à sua aplicabilidade construtiva. Ao observarmos a natureza das matérias, verificamos o que exige cada linguagem e como abordá-la, tecnicamente, através de uma metodologia que nos permita definir o que fazer e como em cada atividade artística, o que leva à criação de novos métodos, para cada uma das dimensões das diferentes áreas do saber, não só nos materiais selecionados, mas igualmente nos procedimentos estéticos efetuados e nos processos de construção, que tem como suporte direto a experiência sensível. Determinante é que em todas as áreas o belo desperte um sentimento particular, e que todas as extensões converjam num mesmo pensamento estético, que determina o fio condutor do nosso conceito de belo, apesar de cada dimensão requerer linguagens e abordagens tecnicamente diferenciadas.

C&T: Como descreveria a evolução do seu trabalho ao longo do tempo?

Romy Castro: Ao longo do tempo o nosso trabalho passou por muitas dimensões e por muitas etapas e fases artísticas e de investigação, evoluindo na direção que perspetivamos. Sempre nos interessou realizar novas experimentações com matérias diferenciadas e inovadoras, para descobrir a sua essência, ou seja, o que constitui a sua natureza universal, para criar outras técnicas para as suas aplicações, o que implicou muito trabalho e muita

perseverança para ordenar os dados da experiência e as transformações implícitas que conduziram às séries onde actualmente nos encontramos. A condição fundamental de qualquer dimensão artística, na evolução criadora do seu trabalho, é continuar sempre a investigar, a trabalhar e a estar actualizada com a temporalidade dos acontecimentos, principalmente nas dimensões que são do nosso interesse artístico e filosófico,

C&T: Houve algum momento marcante na sua carreira artística que queira partilhar?

Romy Castro: Felizmente existiram muitos momentos marcantes na minha carreira que podia partilhar, mas vou cingir-me a um acontecimento que considero muito especial e que muito me sensibilizou. Em outubro de 2021 a Direção da Reitoria da Universidade NOVA de Lisboa, em Campus de Campolide, convidou-me para fazer uma exibição dos meus filmes sobre a Terra, na Reitoria, e durante o período da mostra realizar dois ciclos de conferência sobre a obra. O título do cartaz dizia: Reflexões em torno da obra fílmica *A TERRA COMO ACONTECIMENTO I e II* Por Romy Castro. O primeiro ciclo de conferências realizou-se no dia 24 de novembro, e contou com a presença de diversos oradores de diferentes Centros de Investigação, como por exemplo a Doutora Cristina Pontes (NOVA/FCSH/ICNOVA) ou a Doutora Cristina Azevedo Tavares (FBAUL), e o segundo ciclo realizou-se no dia 3 de dezembro, com a presença igualmente de diversos oradores de diferentes Centros de Investigação, como a Doutora Teresa Mendes Flores (ICNOVA), ou o Doutor José Gomes Pinto (ULTH/ECATI). Eu como investigadora integrada e artista visual, também realizei uma conferência em cada ciclo referenciado. Os *Diálogos* (por extensão), sobre a obra que realizamos, foram tão fecundos e originais na produção de conhecimento e pensamento, que alargaram as exigências da conceção que temos do mundo atual.

C&T: Quais as técnicas ou suportes que mais explorou ao longo do seu percurso como artista?

Romy Castro: Metodologicamente falando, as técnicas empregues em arte, dependem dos suportes utilizados. Os suportes mais explorados na nossa representação como artista, ao longo do nosso percurso, foram em termos bidimensionais, principalmente telas de linho natural e papel feito à mão, principalmente o que realizamos, e em termos tridimensionais, Galerias, Museus e o Espaço Religioso e Privado, como Conventos, Mosteiros e Capelas. Todos estes espaços foram suportes e referências de inúmeras Instalações. Relativamente às técnicas mais exploradas, posso dizer que são inúmeras, porque nunca uso uma só técnica nos trabalhos. No entanto posso referenciar a técnica de Pintura a óleo, realizada com duas dimensões distintas: "alla prima" (pintura em uma única sessão) e "sfumato" (suavização de contornos), a Tinta acrílica: com base em polímeros acrílicos, que uso de forma diluída, como aquarela, ou aplicada com espessura, e múltiplos lápis de carvão, e atualmente pinto com as matérias da Terra, que investigo. Em termos de Instalação uso Mídia mista: combinação de materiais e técnicas visuais, e Multimídia: combinação de arte visual com elementos não visuais, como som gravado, vídeo, escrita, música e/ou interatividade.

C&T: O que a inspira para criar? (Cinema, memória, o seu quotidiano, leituras, filmes, vivências pessoais, políticas, sociais, outras ...).

Romy Castro: A minha inspiração é um processo contínuo, é determinada por uma busca constante que exige quotidianamente prática, pesquisa e reflexão, e essa mediação encontro-a na filosofia, que me permite o diálogo do pensamento, não só com a memória do passado, aquele que vivi com a Terra, os seus territórios e as **matérias desses territórios - a natureza, mas também com a pesquisa atual, determinando deste modo, a integração num todo, para informar e enformar a nossa criação. Estas matérias da terra, dada a sua essência, permitem dimensionar e articular o que molda a criatividade às exigências do nosso pensamento.**

C&T: Pode descrever-nos um pouco o seu processo criativo?

Romy Castro: Podemos considerar que o nosso processo criativo é concebido como sendo a procura da essência, ou seja, o aparecimento das coisas - as matérias, tal como elas se manifestam nas condições da experiência, numa valorização da matéria na obra. Quer dizer, usamos uma metodologia, ou seja, um conjunto de diligências que passa por diferentes fases/tempos, desde a averiguação do pretendido e o aprofundamento dessa ideia, que passa para a transformação da ideia em realidade, a chamada fase de preparação, e posteriormente a sua conclusão artística, realizada na dimensão pretendida, consoante o que estamos a criar. No entanto, constatamos que não existe um processo criativo único, na realidade ele é inconstante, na medida em que estamos sempre a renovar as regras às quais a criação se submete.

C&T: Existem temas recorrentes na sua obra artística?

Romy Castro: Existem. A Terra é um tema principal e recorrente, bem como os seus territórios e algumas das matérias que estes territórios contêm, como por exemplo: os carvões minerais e vegetais, oriundos de todas as partes da Terra, os cristais brancos, do Alasca, as pirites, provenientes da Faixa Piritosa Ibérica (Portugal e Espanha), EUA, Peru, entre outros países, as terras negras, de Espanha, entre outras materialidades, nem os recorrentes.

C&T: Que elementos pictóricos têm papéis cruciais no seu trabalho artístico? Como pensa esses elementos?

Romy Castro: Os principais elementos pictóricos que têm um papel crucial no nosso trabalho artístico, e abrangem todas as extensões da nossa obra, são sem dúvida os carvões minerais e vegetais. Estes elementos quando preparados tecnicamente, combinados e organizados pelo artista, permitem ontologicamente, a criação de um novo vocabulário para as artes plásticas ou as artes visuais, na medida em que enformam matéria e visualmente, uma outra conceção visual, apresentando novas ideias e perspetivas. Não só permitem a expressão das nossas ideias combinatórias para a representação, como transmitem novas sensações através das suas formas inovadoras, ou picturalmente como matérias, o que implementa uma nova dimensão de representação visual, a partir da sua

introdução no universo da arte, onde englobamos identicamente o cinema de experimentação.

C&T: Lisboa teve alguma influência particular na produção artística?

Romy Castro: Posso considerar que sim, principalmente porque é a cidade que mais amo e onde mais gosto de viver, onde posso desenvolver o conhecimento elaborado, através da investigação que realizo e que me permite conceber e realizar a produção artística em todas as áreas em que trabalho. Já vivi em muitas outras cidades, já viajei pelo mundo, mas continuo a amar a luz de Lisboa, a sombra do Tejo e a nossa comida, o que considero muito importante para o nosso bem-estar físico e intelectual, para manter um equilíbrio entre a saúde do corpo e a saúde da mente.

C&T: Como vê hoje o panorama artístico em Portugal?

Romy Castro: Vejo o panorama artístico em Portugal atualmente, muito dinâmico muito ativo e muito criativo, com Museus, galerias históricas, novas galerias e outras instituições que inauguraram recentemente. Promovem o trabalho de novos artistas portugueses e consolidam o trabalho dos outros artistas já consagrados, num reforço da internacionalização da arte portuguesa, quer a nível nacional, quer no mercado internacional, o que permite uma reflexão sobre o presente e o futuro da produção artística em Portugal.

C&T: Como considera a responsabilidade do artista na contemporaneidade?

Romy Castro: A dimensão de responsabilidade por si só já significa responder pelos seus atos, atos que reconhecemos e dos quais somos responsáveis pela sua autoria. O/a artista na contemporaneidade tem responsabilidades, na medida em que usufrui de uma posição privilegiada nesta matéria, como autor/a pode através da sua obra, promover a reflexão crítica, a denúncia de injustiças sociais, a inclusão de grupos sub-representados, a preservação da cultura, observando as políticas ambientais para chamar à atenção na conservação dos recursos naturais que protegem o ecossistema e promovem o bem-estar social e ambiental. O/A artista é sem dúvida, um agente de transformação e principalmente, um transmissor de novas visões de mundo.

C&T: Considera que a condição de ser mulher artista mudou desde que iniciou a sua carreira?

Romy Castro: Considero que mudou, e substancialmente. No entanto, ainda não se ouve suficientemente a sua voz, nem na afirmação da sua Identidade criativa, nem na conquista de espaço, nem na valorização da sua produção artística, através das diversidades das suas trajetórias. É preciso respeitar mais o estatuto de ser artista e a sua autonomia, com a valorização da produção feminina, para o encontro de um lugar no universo das Artes cada vez mais equitativo.

C&T: Há alguma exposição ou projeto que queira destacar particularmente?

Romy Castro: Existem múltiplas exposições ou projetos que podia destacar particularmente, mas vou selecionar um Projeto de Instalação designado *A TERRA COMO ACONTECIMENTO*, que efetuei em 2013, tendo como referente o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, que considero ser uma demarcação na nossa investigação interdisciplinar, porque reuniu e cruzou na mesma Instalação diferentes campos científicos, que revelaram novas formas de expressão, onde a artista pode refletir as suas diferenciadas matérias, que visaram uma nova experimentação concetual e estética na arte contemporânea, para perceber como a arte e a filosofia exploram e redefinem o belo e o sublime. Incorporando simultaneamente novas ferramentas tecnológicas, que questionam os limites criativos da percepção individual e da própria função da arte, o Projeto foi também um ato que nos fez pensar noutra perspetiva, ao aprofundar as relações da arte com a Terra, transformou a maneira como pensamos e como sentimos, pois revelou como o horizonte último da experiência Humana influenciou a constante busca pelo significado da própria condição de ser-no-mundo, ligada à experiência do tempo, das matérias e da sua transformação contínua, que identicamente é a nossa.

C&T: A exposição, “A Terra como acontecimento”, tem uma designação extremamente evocativa. Pode nos dizer como surgiu essa ideia e o que representa para si?

Romy Castro: A Terra como acontecimento surgiu com a entrada visível da Terra na história da humanidade, não como um suporte, mas como um acontecimento em si mesmo. O aparecimento da Terra como planeta, marcou uma época como fenómeno não previsível, e continua a marcar o resto do tempo de todos os humanos. Permite-nos uma abordagem filosófica, artística e científica, que interpreta a Terra, não como um objeto estático, mas sim como um processo dinâmico, em constante transformação e interação. Ela tornou-se decisiva para compreender, não só, a relação que o nosso pensamento estabeleceu com a sua forma de representação, com o seu espaço concebido, mas também com a sua nova cartografia, que vai do afastamento à emersão, do espaço ao lugar, o que nos possibilita estabelecer o diálogo entre Terra e território, entre território e solo e entre solo e subsolo (parte da litosfera subjacente ao solo, onde se encontram as matérias que estudamos e trabalhamos artisticamente), mas igualmente compreender a relação que a filosofia estabeleceu com a sua materialização espacial, no que concerne ao entendimento para uma geofilosofia, onde a Terra é paisagem e fenomenologicamente um devir, com o potencial de aparecer em arte.

C&T: Que questões ou inquietações procurou explorar nesta exposição?

Romy Castro: Como já referi anteriormente, as inquietações e/ou questões enformaram diferenciadas dimensões, no que concerne ao horizonte último da experiência Humana explorado nesta exposição. Mas podemos referenciar, ainda, que esta Instalação que foi realizada como um processo - uma obra de arte total, tinha também o propósito de incentivar a uma nova experiência estética, uma experiência percetiva onde os visitantes pudessem ativar a imaginação diante de uma nova matéria estética, inabitual, incomum e invulgar, na medida em que estamos a referenciar carvões, toneladas de carvões

minerais e vegetais, chegados de todas as partes do mundo, que tecnicamente com as suas formas enformaram uma nova linguagem do nosso pensamento, que provoca na percepção uma nova sensação, na medida em que as matérias se tornam na sua aparição um fenómeno, simultaneamente físico e psicológico.

C&T: A “terra”, neste cenário, surge como elemento físico, simbólico, político... ou outros?

Romy Castro: A terra arcaica – as matérias, aparecem nesta Instalação com várias dimensões; como elemento físico primeiramente, na medida em que é a sua matéria que enforma, domina e define a organização material da obra de arte. Como elemento material dialético, porque tem como método uma análise do real, que permite compreender a sua enformação natural, nas suas movimentações de fundo, ocultas nas dimensões da sua formação, que ditam a sua história geológica, analisam a realidade e a sua outra história como um processo de transformação impulsionado pela matéria e as suas contradições evolutivas. Como elemento simbólico, porque a sua representação e as suas matérias evocam, por semelhança, coisas, mas evocam similarmente uma abstração, ou melhor dito, evocam a representação abstrata da nossa ideia, o que transforma as matérias naturais em índice, mantendo uma ligação de causa e efeito com o signo, na medida em que são um elemento material e plástico, cuja presença permite evocar outra coisa. Como elemento político, os carvões e a sua indústria, foram fundamentais para o processo de paz e a integração europeia após a Segunda Guerra Mundial, ao ser o eixo da Comunidade Europeia do Carvão, que visava criar um mercado comum destes recursos para evitar novos conflitos. Atualmente contribuí para as mudanças climáticas, tornando-se um desafio para a sustentabilidade ambiental. Outro significado como elemento, o mais importante nesta Instalação, foi a chamada de atenção para estas matérias. Pretendemos potencializar os carvões, através da atenção ambiental para as atividades humanas e o seu impacto no registo geológico global, com o propósito de manter um equilíbrio ecológico duradouro, garantindo a conservação dos recursos naturais e a preservação do meio ambiente entre os territórios e a Terra arcaica, que é bem reveladora das estratégias de poder que milenarmente a procuram dominar.

C&T: Existiu uma vertente ecológica ou ambiental nesta exposição? Ou a ideia de “acontecimento” remete mais para o tempo e a memória?

Romy Castro: Existiram as duas dimensões. Existiu a vertente ecológica e ambiental nesta Instalação, dada a natureza das matérias expostas, que sendo carvões minerais e vegetais são combustíveis fósseis que apresentam desafios ambientais como uma fonte de energia não renovável, como referenciamos anteriormente. Mas claro que a ideia de acontecimento está presente, porquanto os carvões só podem ser compreendidos em si próprios e através deles mesmos, na medida em que conservam as marcas do tempo passado que retemos na nossa memória.

C&T: Quais os materiais e técnicas mais relevantes que utilizou nesta exposição, e porquê?

Romy Castro: Os materiais e técnicas mais relevantes utilizados nesta Instalação, foram todos, na medida em que todas as matérias - carvões minerais e vegetais, luzes, imagens do filme e frase escrita na parede, são todos um meio. Estão sempre entre um princípio e um fim, ou entre dois extremos. Na montagem da Instalação os meios foram escolhidos e determinaram a prática visual da exposição, determinaram a ação, o que significa que todos eles se aproximaram da condição de possibilidade, pois tornaram possível a passagem da ação para a conclusão.

C&T: O uso da matéria tem um papel central no seu trabalho. Como foi o diálogo entre a materialidade da terra e a poesis da criação?

Romy Castro: O uso da matéria é determinante no nosso trabalho, em todas as dimensões técnicas executadas, como criação, na medida em que ao criar estou a agir sobre uma matéria preexistente, sobre a materialidade da terra, sobre um organismo vivo que tem um princípio de unidade, para a subordinar a uma nova linguagem saída do meu pensamento, que permite a criação de um novo mundo (neste caso a Instalação), a partir do combate entre o caos, a escuridão dos carvões, na sua desordem das matérias e a obra representada, repleta de luz e de ordem, no apelo à transcendência, revelando um processo de organização e atribuição de formas à matéria primordial, que se revela numa experiência sensível, que se manifesta num estranhamento que se adentra, porque as formas complementares de expressão, de filosofia e de arte, se relacionaram, para dar-aver no real instalado, a poesis da criação.

C&T: Houve alguma obra nesta exposição, em particular, cuja criação tenha sido especialmente relevante?

Romy Castro: Foram todas relevantes, mas posso referenciar o *filme A Terra como Acontecimento I*, que mantém uma relação ontológicas com as matérias da terra expostas, numa interligação que se conecta entre si, no espaço fílmico e no espaço instalativo, o que cria na visualidade exposta uma organização material de tal forma definida, que as representações se apoiam mutuamente no real da matéria exposta e no real da passagem do filme, provocando uma sistematização do conhecimento a partir dos princípios das matérias – carvões, que confere uma unidade à Instalação, a partir da exigência do pensamento, que orientou o avanço das nossas reflexões para serem ambos representação dos territórios das matérias, e se tornarem presentes nas extensões que asseguram as suas presenças.

C&T: Quais foram as opções tomadas na relação entre o espaço expositivo e as suas obras?

Romy Castro: A opção tomada em relação ao espaço positivo foi arquitetónica e espiritual, na medida em que o local de acolhimento - a Sala do Capítulo do Museu, tinha sido ancestralmente o cemitério dos monges, o que me interessou de imediato, porque as matérias também estiveram sepultadas ancestralmente, mantendo deste modo, o espaço e

as obras traços ancestrais na sua linguagem, ao combinarem ontologicamente elementos sagrados e seculares, numa mesma exposição.

C&T: Como é a sua relação com o público fruidor e com a crítica?

Romy Castro: Penso que existe uma boa relação com o público fruidor no geral, porque aprecia as obras que realizamos e os colecionadores também. Em relação à crítica, penso que compreende as nossas obras de arte. Disposições que passam pelo entendimento dos conceitos com que realizamos as obras, artísticas e investigativas, e que permitem que os críticos demonstrem o que pensam.

C&T: Qual foi a experiência mais desafiante — ou mais gratificante — que teve no meio artístico?

Romy Castro: Na realidade tive imensas, o que é muito desafiante e gratificante, mas vou destacar a experiência que tive na Saison Croisée France-Portugal, em 2022, em Paris, com duas Instalações que realizei e com as conferências que o Doutor Bragança de Miranda proferiu sobre a minha obra, na Unesco e Galeria. Este evento aconteceu, em primeiro lugar, de uma dupla convicção: por um lado, que os domínios da ética e da estética estão intrinsecamente ligados e, por outro, que as artes e as ciências humanas, sendo o espelho do percurso das humanidades, constituem ferramentas de transmissão, reflexão, comunicação e aprendizagem indispensáveis para enfrentar as nossas problemáticas contemporâneas.

C&T: Que conselho daria aos jovens artistas que estão agora a começar?

Romy Castro: Que estudem e trabalhem bastante, até atingirem os seus objetivos e se sentirem realizados. Porque a arte não é só inspiração e fruição, é acima de tudo, para o artista, muito trabalho e uma investigação permanente.

**VIII ENCONTRO
INTERNACIONAL
CINEMA & TERRITÓRIO**

10

Sob o olhar de Luís Paulo de Jesus¹

Realizou-se, nos dias 13 e 14 de novembro de 2025, na Universidade da Madeira (Colégio dos Jesuítas), o VIII Encontro Internacional Cinema & Território, dedicado ao tema *Territórios de Bergman* e centrado na reflexão sobre a obra de Ingmar Bergman.

No dia 13 de novembro, o encontro iniciou-se com o registo presencial, que decorreu entre as 10:00 e as 11:30. Pelas 11:30, teve lugar a Sessão de Boas-vindas, apresentada por Teresa Norton Dias, e contou com a presença de Sílvio Moreira Fernandes, Reitor da Universidade da Madeira; Carlos Valente, professor da instituição e Bruno Alexandre, professor e coordenador do Departamento de Arte e Design da UMa.

As entidades foram apresentadas e, pelas 12:00, o professor Carlos Valente deu início à conferência, apresentando e passando a palavra à Dra. Nuria Pérez, oradora convidada. Na sua intervenção, Nuria Pérez fez referência a vários filmes de Ingmar Bergman, como *The Seventh Seal* (1956), destacando que a conhecida cena da Morte fora inspirada no fresco medieval *Döden spelar schack* (“A Morte jogando xadrez”). Referiu também a ilha de Fårö, local onde Bergman realizou grande parte das suas obras. A investigadora abordou ainda, a utilização da cor e da decadência nos filmes do realizador, mencionando obras como *The Marriage* (1974) com a cena da cama, *Infel* (2000) e *Saraband* (2003).

Tal como em todas as intervenções do Encontro, a sessão terminou com um momento de debate. Entre as questões colocadas destacou-se a de Luís Miguel Jardim, realizador de cinema, que questionou sobre os contrastes de luz e a utilização do primeiro plano, nas cenas de Bergman. Nuria Pérez explicou que, na sua opinião, no caso dos contrastes, tratava-se de uma escolha ligada à teatralidade, enquanto, que a utilização do primeiro plano visava captar as micro expressões faciais dos atores. O moderador desta intervenção de Nuria Pérez, Carlos Valente, encerrou a sessão fazendo uma comparação entre o estilo de Bergman e o de Fellini. Para Teresa Norton Dias “Nuria, fez uma viagem fantástica sobre Bergman, deixando sobretudo a mensagem do tempo que nós precisamos para apreciar Bergman”.

Pelas 14h30, iniciou-se a segunda parte da conferência, com a apresentação de Tomé Quadros, moderado pela professora Sabela Zamudio. Na sua intervenção, Tomé Quadros explorou temas como o território da memória, as imagens entre tempos, e a relação entre o eu e o outro. Referiu o trabalho do realizador chinês Chen Kaige e abordou a importância da literacia da memória, destacando o filme *Black Dog*. Explicou ainda, que escolheu o cinema chinês como objeto de estudo por ter vivido em Macau e pela atenção que este cinema dedica a questões de carácter social.

Pelas 15:00, teve lugar a apresentação de Carlos Valente, novamente com moderação de Sabela Zamudio. O tema desta apresentação foi: *Parodiar o cinema de Bergman: do humor à reflexão*. Na sua análise, trouxe exemplos de filmes emblemáticos de Bergman, como *O Sétimo Selo* (1957), *Morangos Silvestres* (1957), *A Hora do Lobo* (1968) e *Persona* (1966). Carlos Valente destacou características marcantes do cinema de Bergman, como a profundidade existencial, a austeridade formal e a intensidade dramática. Para enquadrar teoricamente o conceito de paródia, referiu a obra de Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia* (1989). Ao abordar sobre a paródia do estilo bergmaniano, Carlos Valente apresentou diversos vídeos e referências que dialogam ou brincam com o estilo do realizador. Entre eles, destacou um excerto do videoclipe dos ABBA *Knowing me, Knowing you*; os desenhos animados *The Simpsons*; e o sketch

¹ Estudante do 3º ano da Licenciatura em Artes Visuais – Universidade da Madeira.

humorístico *Smith and Jones*. Neste último estabeleceu uma ligação com *Persona* (1966) de Bergman.

Pelas 16h30, decorreu a apresentação de Eva Ângelo, realizadora portuguesa, com moderação de Teresa Norton Dias. Eva Ângelo veio sobretudo apresentar o seu documentário *MORADA*, realizado na cidade do Porto. Iniciou a sua intervenção falando sobre as salas de cinema do Porto e arredores, abordando o seu encerramento ao longo dos anos. Para contextualizar, apresentou vários mapas da cidade, identificando os locais onde estes teatros existiram. O documentário resulta de um estudo baseado no encontro e reflexão com habitantes da cidade do Porto. Segundo a autora, “trata-se de um périplo na cidade entre 2014 e 2022, numa etnografia retrospectiva movida por conversas a partir de um espaço”. A autora qualificou o documentário como uma obra de carácter transnacional. Após a apresentação, seguiu-se a exibição do documentário e, posteriormente, um debate. Durante a discussão, António Rebelo mencionou que as placas com os nomes das ruas que aparecem no filme foram pintadas por Armando Alves. Falaram-se também dos planos utilizados e de questões relacionadas com a memória coletiva.

Com este debate, deu-se o encerramento do primeiro dia do Encontro.

No dia 14, pelas 10:00, iniciou-se a apresentação de Margarida Menezes, moderada por Carlos Valente. Na sua intervenção, Margarida Menezes apresentou um vídeo-performance *MANA* de sua autoria, que utilizou como base para a sua reflexão. Descreveu a obra como tendo um carácter neorrealista, construída a partir de um espaço concreto e pensada para esse mesmo espaço, o que lhe confere a natureza de uma criação *site-specific*. A autora destacou que o vídeo aborda o processo de luto resultante de uma relação amorosa, explorando as dimensões emocionais e simbólicas desse tema através da imagem, do lugar e da memória.

Pelas 10:30, teve lugar a apresentação do vídeo *É tudo o que apetece*, desenvolvido por António Baía Reis no contexto de um workshop realizado a 11 de novembro, com a colaboração de Luísa Oliveira, Luís Jesus e Valentina Costa. O vídeo foi composto, em sequência, por quatro partes, cada uma realizada por um dos participantes. Após a apresentação da equipa criadora, procedeu-se à visualização do vídeo, seguindo-se um debate final. O trabalho abordou sobretudo a temática do turismo na Madeira, estabelecendo um percurso reflexivo entre os anos 1960 e a atualidade, analisando transformações, continuidades e perceções sobre a identidade turística e identidade local.

Pelas 11:45, a apresentação de Grécia Paola Matos com moderação de Dora Pereira. Tendo como tema *Corpo arqueométrico e Necropoder: especializações da doença crónica no cinema de Bergman*.

Às 12h15, Maria Eduarda dos Santos iniciou a sua apresentação *online*, através da plataforma TEAMS, dedicada ao tema *Ensaio psicanalítico do filme Sonata de Outono* (1979). A autora centrou-se na temática do espelho utilizada por Bergman no filme, destacando como o lugar onde nos reconhecemos e, simultaneamente, nos diferenciamos do outro. A partir desta metáfora, desenvolveu uma leitura psicanalítica que abordou conceitos como a depressão, a ausência, a privação e (des)privação, presentes na relação entre as personagens e na construção emocional da narrativa.

Pelas 14:30, realizou-se, também através da plataforma *online* TEAMS, a apresentação de Romy Castro, com moderação de Martina Emonts. Na sua apresentação, Romy Castro retomou o ciclo cromático, tema já abordado no dia anterior por Nuria Pérez, destacando a importância da cor na construção estética e simbólica do cinema de Bergman. Sublinhou, que o realizador estudou a pintura do século XVII, pois essa influência refletiu-se na composição visual e na iluminação dos seus filmes. A autora acrescentou ainda, que quando Bergman utiliza o primeiro plano para mostrar o rosto dos atores, o seu objetivo

é revelar a essência da pessoa e não a sua aparência, valorizando as expressões subtis das personagens.

Às 15:00, realizou-se a apresentação de um exercício de performance baseado na obra *A Meio da Noite*, de Olga Roriz, executado por Teresa Norton Dias. No início do exercício, Teresa Norton começou por construir a cena, colocando os seus adereços, seguindo-se uma sequência de movimentos corporais realizados com grande graciosidade, acompanhados pela música de Chopin, compositor do seu interesse e comum às escolhas de Roriz e Bergman, tema já muito abordado durante o Encontro. Posteriormente, foi apresentado um excerto da peça de Olga Roriz, ao qual Teresa Norton adicionou uma explicação contextual, destacando alguns detalhes do vídeo da obra. Entre eles, referiu que se as vozes pronunciavam datas, que provavelmente fazem referência a momentos da criação desta peça, que estreou no Centro Cultural de Vila Flor em 14 de julho de 2018.

Às 16:00, realizou-se a última apresentação do encontro, a conferência de encerramento proferida por António Rebelo, sob moderação de Carlos Valente, sob o título: *Entre o silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60*. António Rebelo começou por referir diversos decretos-lei e documentos do início do Estado Novo, nomeadamente o Art. 133, a Lei 4161 e a Ata 133, de 26 de fevereiro de 1960, assinada por Américo Cortês Pinto, explicando o funcionamento da exibição de filmes em Portugal nessa época, incluindo licenças de exibição e o papel da Inspeção Geral dos Espetáculos. Seguiu-se uma análise de vários filmes de Bergman, que sofreram as manipulações pela censura em Portugal. Entre eles, *Morangos Silvestres* estreado em 1960 em Lisboa, sendo em Portugal classificado como filme para maiores de 17 anos, enquanto o seu trailer era destinado a maiores de 12 anos, uma incoerência evidente. Outros exemplos apresentados foram *A Fonte da Virgem* (1959), classificado como “espetáculo para adultos”, *O Sétimo Selo* (1957) e *Monika e o Desejo* (1953). Estes filmes foram exibidos de forma censurada até ao 25 de abril de 1974, altura em que voltaram a ser apresentados já no seu formato original. Para concluir, António Rebelo lançou um questionamento: “Que relações podemos traçar entre o Estado Novo e hoje?”, referindo-se às redes sociais como um possível reflexo do declínio da democracia e do empobrecimento da linguagem.

Às 18:10, teve lugar a Sessão de Encerramento, com agradecimentos dirigidos aos participantes e a toda a equipa, contando com a presença de Teresa Norton Dias, Carlos Valente e Pedro Pão, este último coordenador do projeto *Screenings Funchal*. Durante a sessão, Pedro Pão apresentou o projeto e deixou uma reflexão sobre o cinema na região, em relação ao espetador concluindo com um convite para a exibição do filme *A Vergonha* na Sala 3 dos Cinemas NOS no Fórum Madeira - no programa estavam já previstas a exibição de *A Vergonha* (1968) e *Em Busca da Verdade* (1961) de Ingmar Bergman.

Exibição dos filmes² (14 e 15 de novembro)

Após participar no encontro de cinema, assisti aos filmes tendo em conta as ideias discutidas ao longo das sessões. *A Vergonha* (1968) revelou-se particularmente intenso e carregado de emoção, talvez mais do que eu esperava, sobretudo porque, como foi referido no Encontro, os filmes de Bergman são obras que exigem tempo para serem observadas e interiorizadas. Durante a projeção, reparei especialmente nos rostos em primeiro plano, um elemento destacado por Romy Castro, que os interpretou como sendo

² Reflexão pessoal.

reflexos da essência das personagens. De facto, esses enquadramentos tornam a experiência profundamente íntima o que, de certa forma, me levou a sentir o que via.

No segundo filme, *Em Busca da Verdade* (1961), percebi uma maior calma na construção das cenas. Há mais pausas, mais espaço para observar os ambientes, sobretudo os interiores. Muitas vezes, os atores saem de cena, deixando apenas o cenário visível, o que nos obriga a olhar com atenção e a refletir sobre o que é mostrado. Sendo este um drama que aborda a doença psicológica, a cena em que a personagem Karin se assusta ao ver uma aranha no local onde, segundo ela, Deus deveria entrar pela porta, fez-me recordar a explicação de António Rebelo durante o Encontro sobre a comparação de Deus a uma aranha. Essa associação enriqueceu a minha perceção do filme, permitindo-me compreender melhor o seu simbolismo.

Jag är döden
**Espacios para la autoficción en el *contínuum* filmico-literario habitado
por Ingmar Bergman**

Nuria Pérez MATESANZ

Dra. en Comunicación Audiovisual, UCM
Vocal de la Asociación Española de Historiadores del Cine
nuria.perez31@educa.madrid.org

Resumen: El presente trabajo explora las confluencias, trasvases y transformaciones entre los espacios reales ficcionados y recreados en la obra filmico-literaria de Ingmar Bergman. Nuestro recorrido profundiza en la descripción y puesta en escena (o en imágenes) de aquellos ecosistemas vitales habitados por el autor, así como en las metamorfosis que estos sufren al ser reelaborados y proyectados artísticamente. Se examinarán espacios interiores reales recreados en películas como *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974), *Saraband* (2003) e *Infiel* (*Trolösa*, 2000), esta última dirigida por Liv Ullmann a partir de un guion bergmaniano. La investigación se completa con un estudio comparativo de *Tres diarios* (*Tre dagböcker*, 2004), donde Bergman transita su territorio íntimo y público enfrentando la enfermedad de su esposa. Desde una metodología crítica basada en el análisis filmico y comparado, se descompondrán los elementos visuales y narrativos esenciales para identificar la conformación y connotaciones de dicho territorio, más metafórico que geográfico, atendiendo a las relaciones entre estilo, contexto e intención autoral que requiere una lectura *intermedial* de la obra bergmaniana.

Palabras clave: Ingmar Bergman, *intermedialidad*, territorio simbólico, interiores, espacio escénico

Abstract: This paper investigates the confluences, transpositions and transformations between real and fictionalized spaces in the film-literary work of Ingmar Bergman. The study explores Bergman's depiction and staging of vital ecosystems—both inhabited and imagined—and their metamorphosis through artistic projection. It examines the reconfiguration of real interiors in *Saraband* (2003), *Scenes from a Marriage* (1974) and *Faithless* (2000), the latter directed by Liv Ullmann from a Bergman's script. The analysis is enriched by *Three Diaries* (2004), where Bergman reflects on his private and shared domestic space in the context of his wife's illness. Employing a critical methodology grounded in comparative film analysis, the research deconstructs visual and narrative elements to identify the symbolic configuration of these spaces, conceived more as metaphorical territories. Special attention is given to the interplay between style, context, and authorial intent, embracing an *intermedial* reading.

Keywords: Ingmar Bergman, *intermediality*, symbolic territory, interiors, stage space

Figura 1Fotograma de “El séptimo sello” (“*Det sjunde inseglet*”, 1957)

I. Paseo por la muerte y el amor pasional en Bergman

Una sencilla sentencia, “*Jag är döden*” [*Soy la muerte*], emerge pronunciada por la figura oscura que encarna Bengt Ekerot al comienzo de *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957). Es una secuencia inicial imponente: seca, oscura y rotunda, que abraza la solemnidad parca del espíritu luterano. En 35 mm, tras un fino título y créditos en blanco sobre un negro silente se abrirá paso la secuencia más icónica del cine escandinavo. Densidad categórica y trascendencia presiden la escena, todo el aparato estético se centra en el motivo del Juicio Final. Es así como se inicia la partida de ajedrez entre el caballero cruzado, Antonius Block, y la figura encapuchada en un intento por retrasar el óbito ineludible de todo ser humano (**Figura 1**). Observamos que el autor se empapa de elementos simbólicos procedentes del arte y la literatura sacros, ya sea el *Libro del Apocalipsis*, el *Dies irae* de Tomás de Celano o el fresco medieval *Döden spelar schack* de Albertus Pictor¹, en el que inspira su hilo conductor.

En el grueso de la obra bergmaniana, como en todo cine asimilado al discurso tradicional del cine de autor, la dimensión emotiva del lenguaje y el prisma del artista presiden nuestra lectura. El texto audiovisual oscila entre los grandes ejes temáticos del género lírico, ejes que a su vez lo enclavan en la tradición existencial: vida, muerte, amor, odio y sufrimiento, surcados desde la propia vivencia o, como diría él mismo sobre su cine, concebidos “en las entrañas del alma, corazón, cerebro, nervios, genitales y sobre todo en las tripas” (Bergman, 2007, p.17). Para dar forma a tales preocupaciones, el primer cine de Bergman recurre a referentes del imaginario colectivo, anclajes visuales y sonoros compartidos con la humanidad desde los que encauza el relato. Pero con el tiempo, su conciencia de autor le llevará a la búsqueda de un corpus estético propio que comprende una iconografía singular.

La muerte es uno de los pilares que irrigan la filmografía del maestro escandinavo. No solo en lo relativo a la muerte física, sino a sus dimensiones emocional y existencial. Su contrapartida es el deseo carnal, la pasión entendida como el impulso que alimenta una existencia encendida en llamas de anhelo frente al tedio de lo cotidiano, confrontación

¹ Söderberg, B. G. (1963). Albertus Pictor and the medieval church paintings of Sweden. *Speculum*, 38(1), 78–94. <https://doi.org/10.2307/2856033>

opuesta a la idea del amor-repetición desarrollada por Søren Kierkegaard², quien planteaba un amor que no se aferra a la idealización, sino que busca la *repetición interior*, una reconciliación con el devenir, la aceptación del tiempo y la pérdida.

Será ya en sus últimos trabajos cuando los protagonistas bergmanianos comiencen a distanciarse de la pasión abismal y destructiva (Eros y Tánatos se buscan) para amparar la mirada serena de Kierkegaard, una suerte de justificación vital o de aprensión a la vida que se escapa entre los dedos con el avance inexorable de la sombra funesta. La cotidianidad, el deleite en lo viejo conocido, es entonces el último bálsamo:

El amor-repetición es en verdad el único dichoso. Porque no entraña, como el del recuerdo, la inquietud de la esperanza, ni la angustiosa fascinación del descubrimiento, ni tampoco la melancolía propia del recuerdo. Lo peculiar del amor-repetición es la deliciosa seguridad del instante. (Kierkegaard, 2000, p. 45)

De igual modo, en su cine final Bergman parece preocuparse más por recrear la intimidad de los espacios habitados en su experiencia real, como los de su infancia, desde el hogar navideño de *Fanny och Alexander* (1982) al paisaje de Dalecarlia rememorado en *Saraband* y evocado en su breve novela *Niños de domingo* (*Söndagsbarn*, 1993). Pero el autor también regresa a los lugares y ambientes de su madurez, tan presentes en el giro que experimenta formalmente a partir de una película revulsiva como viene a ser *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1974), donde reusa de florituras buscando un tono “áspero apoético que nos libere de todos los excesos cinematográficos” (Bergman, 2018, p. 361).

Puesto que en Bergman los demonios internos se manifiestan y materializan físicamente, y puesto que todo su cine se enraíza en la propia percepción y experiencia vital, no sería del todo preciso afirmar que es a partir de los setenta cuando el cineasta comienza a exponer su intimidad de forma más descarnada, tal y como parece sugerir en *Linterna mágica* (2007a, pp. 172-173). No obstante, sí podemos observar que los puntos de contacto con su materialidad presente o pasada son más explícitos en este periodo en la concepción espacial de sus películas, al igual que ocurre con la definición de personajes, tramas e incluso diálogos. Él mismo aludirá en su cuaderno de trabajo a esta necesidad de acercarse a la sencillez formal y el contacto con la vivencia propia, tanto por cuestiones económicas como por el gusto de tocar la emoción más inmediata (Bergman, 2018, p. 359).

El autor habla de economía sin remilgos porque entiende la creación como un ejercicio sujeto a la disposición de recursos. Como señala Maaret Koskinen, ninguna investigación sobre Bergman debería ignorar los condicionantes materiales que rodearon sus producciones, ya que él mismo desempeñó una labor destacada como empresario en el impulso y gestión de su obra (Koskinen, 2010: 33), lo cual no menoscaba la entrega profesional y su valor artístico. Al fin y al cabo, lo vernáculo y ordinario, como veremos, funcionan como motor y alimento de la singularidad de toda una obra.

Durante este recorrido por la geografía privada que el cineasta explora en su obra, nos ocuparemos precisamente de aquellos territorios en que la autoficción se plasma de forma física en el espacio fílmico o literario, difuminando las fronteras entre ficción y realidad.

² Véase especialmente *La repetición* (*Gjentagelsen*, 1843), escrita bajo el pseudónimo Constantin Cosntantius.

II. Paisaje INT-EXT

Desde las obras señeras del cine mudo sueco, el paisaje en estas latitudes había funcionado como metáfora de los valores nacionales, significado romantizado del que difieren los horizontes rocosos y áridos del Fårö retratado por Bergman. Para él, la isla de Gotland continúa siendo un territorio más metafórico que geográfico, pero las connotaciones de estos exteriores naturales pasarán a dar cuenta de una tierra árida, monocroma y sórdida donde los personajes pierden su rumbo existencial (Hedlig, 2008, p. 183).

Figura 2

Fotograma de “Como en un espejo” (“Såsom i en spegel”, 1961)



Figura 3

Fotograma de “La hora del lobo2” (“Vargtimmen”, 1968)



El encuentro con la isla en los años sesenta supondrá un vuelco en la concepción espacial de su cine. Llegó a Fårö con escepticismo, forzado por necesidades de producción, pero quedó totalmente prendado por la fisionomía de sus *raukas*, anclado a la fisicidad del entorno desde la cual explorar nuevas formas expresivas. En sus memorias, atribuye su fascinación por la isla a una corazonada nacida del primer contacto y a una necesidad anímica:

Primero fueron las señales de mi intuición: este es tu paisaje, Bergman. Responde a tus ideas más profundas en lo tocante a formas, proporciones, colores, horizontes, sonidos, silencios, luz y reflejos. Aquí hay seguridad. [...] Razones sentimentales: pensaba apartarme del mundo, leer los libros que no he leído, meditar, purificar mi alma (Bergman, 2007a, p. 222).

Fårö era una playa inmensa y vacía donde rugir al viento. El autor solía pasar los inviernos en su piso de Karlaplan, próximo al Dramaten y la vida cultural de Estocolmo, para luego descansar del mundo urbano o conectar con su esencia desatada en Fårö.

Resulta desconcertante el contraste entre el espacio exterior documentado en su serie *Fårö Document* (1970/1979) y la presentación de la isla como una expansión pétrea e inhóspita del mundo interior que observamos en sus películas de ficción *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) (Figura 2), *Persona* (1966), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) (Figura 3), *La vergüenza* (*Skammen*, 1968) o *La pasión de Ana* (*En passion*, 1969). De hecho, estas son películas donde los interiores cobran insólita pregnancia en contraste con el abrupto panorama circundante que aboca al encierro. Por su parte, *Fårödokument* y *Fårödokument 1979* son dos raros trabajos en la filmografía de Bergman que recogen una inhabitual faceta, la del compromiso social, pues en ellas opta por sumergirse en el problema socioeconómico que atañe a una pequeña comunidad rural, espacio documental y documentado como ajeno: lo propio diseccionado con ojos impropios en contraposición con los ojos estetas del lenguaje identitario (Pérez Matesanz, 2015).

En cuanto al resto de películas rodadas en la isla, algunos acusarían en ellas una voluntad de transmitir la sensación de marginación o aislamiento, incluso la posible concepción de una trilogía en el caso de *Persona* (Figuras 4-5), *La vergüenza* y *Pasión* acerca del hombre y su razón de existir, evidencia de una crisis personal (Caparrós Lera, 1971, p. 29). No obstante, los criterios citados podrían ser aplicables a muchas otras obras del autor.

Fuera o no producto de una crisis, Bergman elige de forma consciente este lugar que estudia y radiografía, del que se apropia y transforma hasta el punto de propiciar que adquiera el sobrenombre popular de “la isla de Bergman” (título que comparten la serie documental dirigida por Maria Nyrreröd en 2004 y la película de Mia Hansen-Løve de 2021). El cineasta siempre presente, impregnando los designios de su obra, instaura de esta manera la inmanencia de su visión artística sobre la propia geografía del entorno hasta el punto de determinar la percepción cultural del mismo. Una percepción en parte subjetiva, segmento de una realidad intervenida. Bergman retrata un lugar apartado del mundo, su propio *smultronstället*³ al que, como buen fabulador, sabrá dar justa forma en el transcurso de su periplo artístico-vital.

³ Según el diccionario de la Academia de la Lengua Sueca: “Lugar secreto, íntimo y emocionalmente significativo, donde una persona se siente en paz, protegida o nostálgica. Puede ser real o imaginario, físico o mental”. Literalmente significa “lugar donde crecen las fresas silvestres” (Svenska Akademien., n.d.).

Figura 4
Fotograma de “Persona” (1966)



Figura 5
Fotograma de “Persona” (1966)



Tanto es así que, ya en 2003, Bergman romperá definitivamente con sus lazos urbanos, romperá (o querrá hacerlo) con el luto perpetuo y sus recuerdos junto a Ingrid von Rosen, venderá su apartamento en Estocolmo y se convertirá en *fårögubbe* [el viejo de Fårö] hasta su muerte en 2007.

Más allá del severo paisaje báltico, otra buena parte de este cine se ocupa de los territorios de la intimidad - hogar e interiores - desde los que abordar el yo y sus conflictos. Estas arquitecturas, opresivas y simbólicas, evolucionan desde la rigidez de su novela *La buena voluntad* (2021) hasta la contención burguesa de *Secretos de un matrimonio*, y alcanzan su expresión más sombría en *Saraband*, donde los interiores se convierten en escenarios teatrales que acogen el drama humano.

III. De interiores y cine de cámara

Tanto *Secretos de un matrimonio* como *Saraband* albergan una herencia strindbergiana centrada dramáticamente en la decadencia afectiva y la violencia emocional que se plasma en los cuerpos, diálogos y espacios. En la obra tardía de Bergman, el entorno doméstico se convierte en arquitectura de tensión, donde cada gesto y mirada se inscribe en una atmósfera sofocante. Como señala Iván Cerdán, el espacio no es un mero contenedor de acciones, sino que conforma una dinámica arquitectónica cargada de sentido: “Las habitaciones, pasillos y salones son matrices de tensión donde los gestos se encuadran, las miradas se rebotan contra paredes y marcos, y el aire —apenas— circula”⁴.

Esta concepción se prolonga en los filmes dirigidos por Liv Ullmann a partir de guiones del autor, *Encuentros privados* (*Enskilda samtal*, 1996) e *Infel* (*Faithless*, 2000), que conservan su tono introspectivo y un planteamiento espacial muy próximo. Ambos directores se decantan por interiores donde la confrontación dual y la crueldad parecen ineludibles por la disposición de los actores en entornos que refuerzan la sensación de condensación anímica, donde colores y objetos resultan abrumadores o desconcertantes. Bergman, además, completa su planteamiento con diálogos ensayados cual partituras, dirigiendo a sus actores con precisión melódica y cinética, acorde con las futuras incidencias sonoras, para urdir una puesta en escena que emula la composición orquestal al tiempo que potencia la densidad dramática.

III. a. *Secretos de un matrimonio*

Secretos de un matrimonio no pretende ser un film de grandes malabares técnicos ni de producción, sino una película de verbo y miradas, con personajes dolientes, mundanos y capaces de crueldad al más puro estilo strindbergiano. Por falta de presupuesto, el cineasta decide convertir el granero de su casa de Fårö en la vivienda de los Vogler con la ayuda de un decorador de interiores, Björn Thulin (acreditado como *inredning*) en lugar de un director de arte propiamente dicho. Tampoco en *Saraband* recurrirá a esta figura, pues se optará por acentuar el marco metarrepresentativo mediante una escenografía propiamente teatral fabricada por artesanos del Dramaten.

El cineasta se engolfa en su faceta de director de actores, el foco está en ellos, sus sensaciones y organicidad: “No ha de costar nada, no implicará ningún riesgo económico, será jugar con un material inmenso, enorme, esperemos que resulte de gran verdad. Será mucho trabajo y mucho trajín. Diálogos graves emocionantes” (Bergman, 2018, p.359). Para profundizar en este proceso, el set asume dos dimensiones: por un lado, como acicate sensorial y emocional de los intérpretes; por otro, como elemento simbólico que también moviliza la sensibilidad del espectador. La casa es el núcleo del tedio, de la asfixia, de la debacle. Se muestra en encuadres apurados o composiciones con pesos desequilibrados en la distribución de formas, colores u objetos. El autor desea mostrar la felicidad de las cosas sencillas, pero dejando traslucir los signos de socavamiento, tal y como expresa en sus cuadernos de trabajo (2018).

⁴ El director y crítico ha compartido a la autora del artículo un ensayo inédito destinado a un número no publicado de la *Revista de Occidente*, de donde procede la cita.

Figura 6

Fotograma de “*Secretos de un matrimonio*” (“*Scener ur ett äktenskap*”, 1974)



Desde el primer episodio de la serie dos son los tonos que dominan la paleta de colores, tonos domésticos y domesticados, verde y ocre. En el primer capítulo, “Inocencia y pánico”, los protagonistas se muestran encajonados en un decorado de casa de muñecas, cuya decoración, escasa pero ostentosa, posee reminiscencias ibsenianas en los detalles decimonónicos que comprenden marcos, cortinas, jarrones, candelabros... Incluso las niñas parecen parte de un decorado frívolo y artificioso impuesto por la revista de moda (Figura 6).

No solo el sofá, de textura aterciopelada y gastada, es de color verde; también la pared empapelada asume un tono verde grisáceo formal y aburrido. Llama la atención el tamaño del sofá, cuya incomodidad invade, encierra y ahoga en terciopelo a los protagonistas, que tratan de sobreponerse a la mirada ajena con bromas apresuradas – Johan - o silencios dubitativos, respiraciones alteradas y miradas que solicitan aprobación – Marianne - La puesta en escena transpira una voluntaria teatralidad que se entiende planificada y, aunque la falta de recursos sea parcialmente la razón de esta decisión pragmática, no es menos cierto que Bergman recibe pronto un adelanto por la venta de los derechos de emisión de la serie para los países escandinavos, lo cual les permite terminar de rodar sin sobresaltos (Bergman, 2007a, p. 244) esta experiencia filmica que desea proyectar como un juego, una suerte de laboratorio de dirección de actores. La fórmula y el resultado no parecen disgustarle, pues retomará esta estrategia híbrida entre el teatro y la televisión para rodar numerosas películas hasta llegar a *Saraband* (2003), esta vez rompiendo de forma más radical el pacto de verosimilitud, tanto en la puesta en escena como en la selección de textura fotográfica y especialmente en el diseño de decorados.

Pero regresemos a la paleta predominante en *Secretos de un matrimonio* para ocuparnos de los intertítulos que separan cada capítulo con una frase sugerente, a veces irónica, presagio de un aciago destino. El cineasta elige un tono verde colegio, aunque más oscuro, sucio incluso, casi desagradable, que coincide con el color del sofá familiar, el mueble emblema del salón de los Vogler desde el que expresan su felicidad institucional. El sofá es una parte central del mobiliario, cuya incomodidad es notable, y en el que los cuerpos de los personajes parecen retorcerse y reubicarse en busca de una imposible comodidad hogareña en la que hasta el sueño parece forzado (Figuras 7-10).

Figuras 7-10

Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)



No es una elección deliberada. Verde es el color de la putrefacción, de la descomposición que en su avance impasible llega al ocre, como veremos más adelante. Es el color del fantasma, el de la fantasía inasible - por engañosa - enunciada por González Requena, en su caso, aludiendo a la película *Vértigo* (Hitchcock, 1958): “El verde es el color del fantasma. Es el color de Madeleine cuando aparece por primera vez en el restaurante, cuando se presenta como imagen pura, como aparición. Es el color del espectro que Scottie persigue” (2003, p.155).

Existe una clara dualidad en la elección de este color como predominante: ese verde apagado no convoca un panorama esperanzador, ni se correlaciona con espacios naturales, tampoco enlaza con planos de especial optimismo o vitalidad. Aunque en las primeras secuencias se vislumbre un amago de reconducción de la pareja en los diálogos, la disposición del espacio, los encuadres, tonos y sombras auguran lo contrario. Ese aspecto fantasmático que adquiriría en *Vértigo* la tonalidad verde rozará lo cadavérico en la obra de Bergman, pues carece de luminosidad, es más un reflejo del objeto cotidiano que absorbe al personaje, lo consume, al igual que lo hace el sofá de terciopelo.

En la vida social y profesional de nuestros protagonistas las paredes se cubren de color amarillo. Intuimos de nuevo un propósito entusiasta en la pintura de esos muros, pero el fondo, que se pretende estimulante y cálido, termina por presentarse como una trampa visual. Observemos el comedor en que el matrimonio comparte una cena con sus amigos, una cena acompañada de rosas amarillas (no olvidemos el flechazo de Bergman con Molière). Velas de llama temblorosa y un imponente reloj de Mora (la tradición), acompañan la conversación entre amigos, en inicio liviana. Marcos dorados y puertas lacadas, todo a foco, son elementos incómodos que recargan la que habría de ser una escena apacible. Muy pronto el moderno matrimonio burgués se verá reflejado en las

tensiones y la ruptura de la pareja amiga. Es entonces cuando observamos que el amarillo del fondo carece de luz directa, las sombras lo convierten en ocre, el mismo color de la oficina de Marianne, donde continúa constatando la futilidad del matrimonio (Figuras 11-12).

Figuras 11 y 12

Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)



Tras la marcha de sus amigos la pareja conversa, concluyen enarbolando su diferencia: a ellos no les ocurrirá lo mismo. Una luz de lámpara rojiza tiñe la escena. De nuevo la luz es sucia, mezclada con la turbiedad del amarillo. No es un error de colorimetría, pues nadie menos que Sven Nykvist dirige la fotografía: es una decisión expresiva.

En el capítulo “El arte de barrer bajo la alfombra”, la naturaleza (plenitud) se cuela a través de las ventanas. Está al otro lado del cristal, pero brinda un resquicio de optimismo que el transcurso de la escena volverá a revelarnos como ilusorio: encuadres apurados, casi claustrofóbicos, asfixian a nuestros personajes sin apenas movilidad que se sientan en un pequeño escalón con sus gabardinas gris y marrón respectivamente. Vestimenta insulsa, impersonal y monótona la de estas dos criaturas (Figuras 13-14). Al finalizar la escena, Marianne se apura a tomar el teléfono, un objeto al que recurre constantemente mendigando amor, seguridad, apoyo, humanidad: aquello de lo que carece sin darse cuenta, aunque no tenga problemas para identificar dicha carencia en otros (Figuras 15-17).

Figuras 13 y 14

Fotograma de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)



Figuras 15-17

Fotogramas de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)



En definitiva, observamos que muchos planos buscan el ahogo o el escorzo, iluminaciones parcas sin gran contraste, manchadas de sombra. Puntuales planos exteriores de la zona residencial y la ciudad de Estocolmo aportan un breve trazo descriptivo del estilo de vida y proximidad urbana, pero no alivian la atmósfera de tensión creciente, son una muestra de la imagen falsa reflejada de cara a la galería.

La ubicación cercana de los semovientes, evitando excesos de desplazamiento, es muy notable en las primeras escenas, lo cual contrasta con “Paula”, la escena nuclear del film, origen de todo el concepto dramático. En dicha escena, tras recibir la noticia de la infidelidad y marcha de Johan en planos muy cercanos (Figura 18), las conversaciones de tipo práctico se alternan con el deambular solitario de Marianne por las habitaciones de la casa, al igual que lo hará en la escena siguiente. Los personajes necesitan aire, incluso se alejan de la cámara y se muestran en la distancia a través del marco de la puerta (Figura 19).

Figuras 18 y 19

Fotograma de “Secretos de un matrimonio” (“Scener ur ett äktenskap”, 1974)



Un elemento fundamental del mobiliario, trascendente en el apogeo y caída del matrimonio, es la cama de la casa de los protagonistas, lugar de pasión, pero también de diálogo, sinceridad, ternura. La cama es el confesionario laico donde Marianne expone sus dudas y temores con respecto a la monotonía conyugal (Figura 20). Esta es una cama casi idéntica a aquella en la que pasaría sus noches Bergman en la isla, la cama en la que transcurrió su vida amorosa y su vejez, e incluso en la que se despidió de la vida (Figura 21); la cama en cuya mesilla de noche plasmará sus sueños y pesadillas en las noches de insomnio (Figura 22).

Figuras 20-22

Fotograma de “*Secretos de un matrimonio*” (“*Scener ur ett äktenskap*”, 1974) (Fig.20) e Fotografías: Olga Lucía Jordán (Figs. 21-22)



Y así, reconectando las habitaciones y formas que pueblan su geografía interior, el cineasta conforma su obra como un corpus en el que la radicalidad de la experiencia deriva en un acto performativo inagotable. Por ello, aunque en ocasiones pareciera que los personajes de *Secretos de un matrimonio* son diferentes a los de *Saraband*, apreciaremos una dialéctica en la arquitectura que rodea a ambas películas, presente también en muchas otras, amén de sus escritos de ficción y diarios. Camas, cocinas, salas de estar, libros y fotografías que interpelan a ese mundo de no ficción, aquel que está más allá del objetivo o del espejo.

III. b. *Infiel*

Merece ineludible mención en este trabajo la bellísima secuencia inicial de *Trolösa*. Esta comienza con un anciano Erland Josephson frente a la serena playa de Fårö. Seguidamente se muestra, en detalle, la fotografía en blanco y negro de una niña que el anciano, ya en su casa, toma con sumo cuidado de un cajón. Toda la escena es acompañada por el sonido de una caja de música cuya melodía cesa sobre el escorzo de él. Es el momento de la sonata del espectro (*spöksonaten*), pues todo cambia: suena un leve acorde disonante y escuchamos, inesperadamente, una voz de mujer. El resto de la secuencia se desarrolla explícitamente en el estudio del artista, incuestionable trasunto del cineasta (**Figura 23**). La secuencia fue filmada en Hammars, la casa principal de la residencia de Bergman en Fårö. Se trata de un espacio austero y tranquilo, de familiaridad nórdica con paredes de madera y un ventanal con vistas al mar Báltico.

Figura 23

Fotograma de “*Infiel*” (“*Trolösa*”, 2000)



Ullmann elige un entorno completamente real para rodar, el lugar donde el cineasta vivió y trabajó durante décadas ante los mismos muebles y objetos, cuya carga simbólica

se entremezcla con la intimidad compartida entre ambos directores invadiendo el espacio cinematográfico. El rodaje deviene en una suerte de ceremonia ritual cuando escuchamos al *alter ego* del Bergman conversar entregado, tal vez coquetear, con uno de sus personajes desde el preciso lugar donde memoria y obra han deambulado tantas veces. Resulta significativo que la filmación de lo auténtico adquiera, como ocurre, una apariencia intangible y fantasmática. Pareciera que Josephson se apropia de otro ser evocando la idea que rondaba en sus textos autobiográficos y epistolares al propio Strindberg⁵.

III. c. *Saraband*

Para muchos, *Saraband* ha de considerarse el testamento vital artístico de Ingmar Bergman. De ella se ha dicho que aglutina “un destilado perfecto del conjunto de su obra” (Lomillos, 2009, p. 144); también que es una despedida consciente de la profesión y un homenaje a su última esposa con el que Bergman “consigue atravesar el fantasma materno que ha presidido gran parte de su filmografía” (González, 2017).

Sin embargo, tras la reciente publicación en España de *Tres diarios* (*Tre dagböcker*, 2004), obra en la que el cineasta hace una compilación, junto a su hija Maria, de las reflexiones que ambos e Ingrid von Rosen, enferma de cáncer, escribieron durante la enfermedad (entre octubre de 1994 y mayo de 1995), reconocemos que el proceso de duelo no finaliza al cobrar forma filmica con *Saraband*, sino que prosigue en este libro coral. Del mismo modo, constatamos en la película un diálogo patente con aquellos diarios privados que subraya la necesidad vital de sublimar los traumas emocionales mediante la escritura.

En *Saraband* los interiores emanan una cotidianidad mortuoria que parece distanciada por el deseo explícito de ceñirse al modelo teatral. Esta oscura cotidianidad también estará presente en las rutinas domésticas de los *Tres diarios*, a veces convertidas en un camino seguro hacia lo desconocido. Si en *Secretos de un matrimonio* la rutina era la muerte de la pulsión sexual, en su última publicación esta se erige en fuente de relativa felicidad o plenitud, en especial las banales sesiones televisivas, las pequeñas transgresiones alimentarias y los solitarios conciertos en Hedvig Eleonora.

Saraband restaura plenamente el concepto de teatro íntimo⁶, elegante homenaje a las artes escénicas, con ayuda del escenógrafo Göran Wassberg, con quien Bergman colaboraría en la escenificación de *Peer Gynt* (1991), *Enrique IV* (1992) y *Maria Stuart* (2000). En este caso no por falta de recursos, ya que el equipo cuenta con numerosos colaboradores (utilero, asistente de escenografía, jefe de obra, pintor, tapicera...) e incluso un taller para la construcción de sets facilitado por la SVT.

Al comienzo del film, el choque de códigos desconcierta al espectador. Pareciera que los actores actuasen en uno de los dramáticos que Bergman realizó para la cadena pública sueca (trece producciones entre 1957 y 2000)⁷, pero que lo hiciesen para un solo espectador, casi como un acto íntimo, donde el pacto teatral y la construcción de sentido es un secreto susurrado. No en vano, esta es una película de fantasmas donde la presencia

⁵ Strindberg aludía a conceptos como la absorción de la voluntad o la posesión en sus escritos. Léanse *Briefe an Frida Uhl* (1990), editado por Suhrkamp; *Strindbergs brev till Harriet Bosse* (1977), publicadas en Bonniers, o su novela autobiográfica *Inferno* (1897).

⁶ Entiéndase la noción de *teatro íntimo*, no como una escuela unificada, sino como constelación de propuestas escénicas que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, reaccionan contra el teatro espectacular en favor de una experiencia estética, simbólica y psicológica profunda. Entre sus autores, destacarían Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, August Strindberg o Adrià Gual.

⁷ Véase la página web de Ingmar Bergman Foundation: <https://www.ingmarbergman.se/en/productions/film-and-tv/television>

de la madre muerta invade las estancias y las palabras, así como la de otros personajes ausentes como la hija enferma, antigua esposa, parientes..., que dormitan entre fotografías y recuerdos de otro tiempo.

Sin embargo, aunque el contexto es escenográfico y la textura de la imagen televisiva, casi hiriente al cinéfilo, el artificio comienza a redimensionarse cuando las conversaciones profundizan en los rincones del pasado y entra en escena la grandiosidad de la música. Y es precisamente ese ensueño dramático - *El sueño* strindbergiano - lo que convierte la pieza en una de las más salvajes dentro de la vocación purgativa del cineasta. Es entonces cuando se comprende el trampantojo, pues la teatralización de lo real funciona como un negativo que se irá positivando a medida que los personajes rocen el núcleo de su dolor y las heridas de la ficción se vuelvan tangibles, tanto como el miedo real de nuestro cineasta, aquel que dijo que prefería vivir permanentemente en un sueño desde el que hacía breves incursiones en la realidad (2007b).

Los espacios en *Saraband* son concebidos desde una perspectiva antitética, en las antípodas de la primera parte de la díloga sobre el matrimonio Vogler. Si en la primera película la finalidad en el diseño de interiores era transformar un granero en una vivienda verosímil, moderna, colorida; la secuela hace patentes los mecanismos de la puesta en escena proponiendo decorados artesanales, de colores apagados y consistencia efímera, de taller. Intuimos las maderas ligeras como el contrachapado, MDF (tableros de fibra), pino o aglomerado junto con textiles neutros. Son decorados que reciben una iluminación tenue con puntuales contrastes que acentúan la sensación de intimidad.

El punto de partida es totalmente distinto, aunque ambas películas comienzan con una especie de escena-prólogo, presentación de los *dramatis personae*. El salón familiar que acogía a la exitosa pareja es sustituido por una habitación diáfana en la que encontramos una mesa con fotografías. Tras esta, un ventanal sin fondo con una larga cortina transparente aporta a la situación aspecto de ciclorama, fondo escénico e incluso de programa informativo, si cabe. El entorno es neutro, aséptico, evocación de los primeros sets de *Persona* (1966) o de la entrevista documental, especialmente al comienzo donde una grúa acompaña a Marianne hasta su asiento (Figura 24). Marianne charla con el espectador sin tensión, es una especie de narradora amistosa y distendida de su propia historia. Aquí mismo se desenvolverá el epílogo, donde la vida atravesará la tramoya y se deslizará en forma de lágrimas.

La Marianne de *Saraband*, una suerte de espíritu pasajero y benefactor es un personaje muy cambiado, la hija de Indra que soñó Strindberg; es Ingrid von Rosen, la esposa muerta idealizada. Es la mujer fiel, paciente - aunque crítica - y compasiva que charla apaciblemente y ofrece su hombro al desahogo de los personajes maltrechos. Es el baluarte maternal y el espejo que sostiene al vejete, cuya mano temblorosa - temblor real del actor enfermo - escapa a la ficción. No en vano, el film está dedicado a Ingrid.

En este sentido, observaremos que la teatralidad de *Saraband*, en principio desconcertante, es en realidad la grieta por la que se escapa lo real, como le decían a Elizabet Vogler en *Persona*, una grieta imposible de cerrar. La mascarada, el escenario teatral, no hace sino amplificar el terror que se agazapa tras las miradas de los intérpretes que entregaron sus entrañas a la ficción en 1974 y ahora “ficcionalizan” sus entrañas. La muerte siempre rondó la obra de Bergman, pero al acercarse el final de su vida parece querer eludirla recurriendo al postizo, a la falsedad palmaria, una huida imposible, como la de Antonius Block en su partida de ajedrez.

Figura 24*Fotograma de “Saraband” (2003)*

En la escena I el reloj de cuco marca el paso del tiempo. Tapices tradicionales decoran las paredes; Johan vuelve al folclore, a las texturas de la infancia, a la sencillez acogedora de la vida ancestral (como hará Bergman al trasladarse a su isla). La historia se desarrolla en un lugar idílico (Figura 25), alejado de la ciudad. En una casa de campo con puertas abiertas a la que Marianne accede con ligereza, a pesar del tiempo transcurrido desde su último encuentro con Johan. Cual personaje chejoviano, Johan duerme en su veranda, “guarida en mitad del bosque” diseñada por Göran Wessman con un aspecto marcadamente escenográfico, evocador del teatro realista de finales del siglo XIX (Figuras 26-27). Al despertar, su conversación es apacible, aunque toquen temas graves. La muerte se siente próxima: “¿Quién dijo que el infierno iba a ser divertido?”, apuntala tras su sueño, extraña ilusión de muerte. Importa más la complicidad con el espectador que la verosimilitud. Intuimos el baile de espejos: el cineasta de la verdad en bruto elige cierto exceso decorativo, la mirada directa rompiendo la cuarta pared; pero no encubre los síntomas del Parkinson de su actor porque la debilidad se muestra cruda ante el objetivo.

Figuras 25 y 26*Fotograma de “Saraband” (2003)*

Figura 30*Fotograma de “La señorita Julia” (Fröken Julie)*

Nota: Foto Bengt Wanselius © Bengt Wanselius

La desnaturalización del espacio, su fría disposición frontal, coloca al espectador en un extraño limbo: fuera de la diégesis de la narración cinematográfica convencional, pero también lejos de la connotación de popularidad y sencillez asociadas a lo escénico. Desde estas coordenadas, regresa la transposición oral de la narración, tan brechtiana, para relatar un acto de violencia intrafamiliar. Pero a diferencia de la perturbadora orgía relatada en *Persona*, los recuerdos son cubiertos por imágenes descontextualizadas en un fondo rojo, de modo que la agresión es introducida por el forcejeo de dos escorzos - padre e hija - que salen de plano. La brutalidad pertenece al fuera de campo: el espacio en off se tiñe de color rojo (Figuras 31-32), más tarde de agua negra y estancada, cuando Karin dé un grito desgarrado en mitad del río (Figuras 33-34).

Figura 31 y 32*Fotograma de “Saraband” (2003)***Figura 33 y 34***Fotograma de “Saraband” (2003)*

Más adelante, el escritorio de la biblioteca se erige en otro espacio simbólico con foco propio. El personaje definido por su ligazón humanística no coincide con el Johan de *Secretos de un matrimonio*, profesor académico en cuyo trazo apenas se intuye un mínimo

interés por los clásicos, más definido por la socialización y los viajes que por la consulta de antiguos manuscritos.

La presentación de este otro Johan es poética, incluso pictórica, en un centro de luz donde confluye su propio templo del saber, pero donde emerge el odio durmiente de todos los tiempos. La crueldad del diálogo aniquilador entre Henrik y Johan es un reflejo sobre la aversión al padre y la humillación del hijo que marcan la literatura bergmaniana. De ello darían cuenta las descripciones del pastor luterano, padre de Bergman, en *La buena voluntad* (*Den goda viljan*, 1991), en *Encuentros privadas* (*Enskilda samtal*, 1996) e incluso en *Niños de domingo* (*Söndagsbarn*, 1993).

El autor no se excluye de la crueldad paterna, lo dejará documentado en una entrevista que antecede a la redacción de este diálogo⁸ (Brann, 2000). Una vez más la exactitud dialógica es planteada en espacios que son una abstracción y una síntesis del yo. Así los revelan las inmensas biblioteca y videoteca que el cineasta mostrará en múltiples documentales y entrevistas o las referencias cultas y eruditas de las que hace gala en libros de memorias y entrevistas.

No es casual que Johan abra el tomo de *O lo uno o lo otro* de Kierkegaard antes de que Henrik, el hijo despreciado, entre en su guarida. Como en la obra del filósofo danés, el encuentro entre el esteta y el juez no llega a una resolución más allá de la pura paradoja, pues la verdad es subjetividad y ninguno puede extraer su emoción del mundo conocido. El padre despiadado que con su odio devora, como Saturno, al único descendiente cercano, es el mismo que escenas antes Marianne describió como “terroríficamente” inocente e infantil.

En la escena V, centro neurálgico del film, la paz de la iglesia luterana en penumbra y la pieza de órgano interpretada por Henrik recuerdan a los conciertos a los que acudía Bergman en Hedvig Eleonora (2023); años terribles en que la música sacra fue el único bálsamo: “Presencí un concierto de Bach en la iglesia de Hedvig Eleonora. Me consuela, purifica y da fuerzas”, dirá el 27 de noviembre. En varias ocasiones acudirá al templo para encender velas o a escuchar las composiciones de Bach, Benjamin Britten o Max Reger. Los conciertos de Bach son sus preferidos, contrapunto a lo brutal cotidiano. Otras veces acude encontrando una luz inesperada, como el lunes 1 de mayo, pocos días antes de perder a Ingrid: “Tuve un impulso de paliar mi angustia dirigiéndome a Hedvig Eleonora a encender unas velas. La iglesia estaba vacía y en silencio. De repente sonó Bach. Entró el sol formando un gran juego de luces sobre el adorno del púlpito recién restaurado. Paz y misericordia” (Bergman, 2023, pp. 74, 241). Es la misma percepción de música y luz que trasladará a su película en esta escena.

No podemos, por tanto, separar la importancia de la música y su integración en los espacios donde esta brota con plenitud, vinculada al entorno físico. Música cuya presencia acompañó el tiempo de despedida como estructura, atmósfera, y a veces incluso personaje. Los conciertos que llenan su ánimo poseen en común tres aspectos: se corresponden con la tradición contrapuntística, el uso del órgano y una intensidad que roza (o busca) la trascendencia.

Sin embargo, la amplia iglesia barroca de Estocolmo poco tiene que ver con el espacio austero y sombrío - reflejo de la autopercepción - en el que Henrik recrea su visión espectral. Él interpreta a Bach, la *Sonata en trío para órgano n.º 1 en Mi bemol mayor*, llenando con su sonoridad el espacio casi vacío de la pequeña iglesia rural (Figuras 35-

⁸ Fragmento de Brann, S. (Dir.). (2000). *Ingmar Bergman: Reflections on Life, Death, and Love with Erland Josephson* [Documental]. TV4 AB Sweden. <https://www.imdb.com/title/tt1187662>. Cita textual: «Tuve algo así como una pelea con uno de mis hijos y le dije que: “Sé que fui un mal padre”. Entonces él me rugió: “¿Un mal padre? ¡Ni siquiera fuiste un padre!” Y puede que tenga razón en eso. Realmente nunca logré formarme un criterio en ese aspecto. Realmente no».

36). La conversación, casi una confesión por parte de Henrik concluirá con el ataque personal a Marianne, acusándola de retorcidas intenciones. El espacio, tras su marcha, se llena de luz. No es extraño que ahora, de forma extradiegética, escuchemos la *Sarabanda de la Suite n.º 5 en Do menor* de Bach con la que comenzaba el film, que resuena austera, desoladora e inexorable en contraste con esa pequeña luz que emana del ventanal lateral (Figura 37). Entonces Marianne retorna hacia el altar recibiendo la luz de pleno en el lateral de su rostro (Figura 38) y observa la talla policromada en la que uno de los apóstoles parece colgar del brazo de Jesucristo (Figura 39). Podría ser Judas, la oveja traidora del rebaño; tal vez san Juan, el discípulo predilecto, ya que Henrik escribe un libro sobre *La Pasión de san Juan* de Bach.

Figura 35 y 36

Fotograma de “Saraband” (2003)



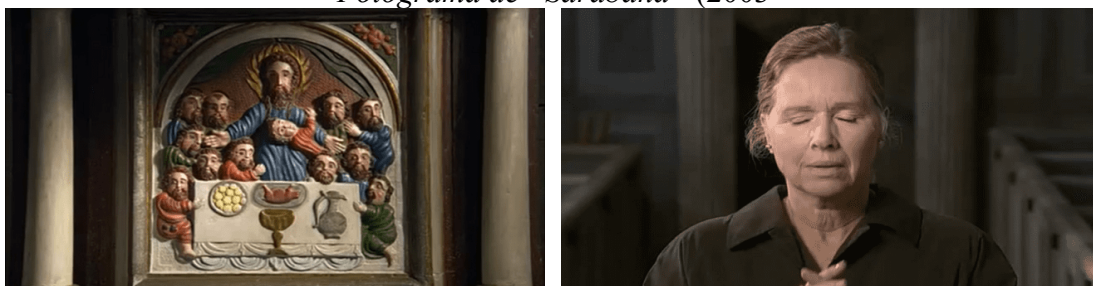
Figura 37 y 38

Fotograma de “Saraband” (2003)



Figura 39

Fotograma de “Saraband” (2003)



Llegados a este punto, es importante admitir que en el universo de Bergman cine y música de cámara van de la mano. Reconocemos la tendencia a organizar el guion como si se tratase de una orquestación, emulando a menudo este tipo de composición con pocos intérpretes (Koskinen, 2010: 77). *Saraband* es el paradigma de este procedimiento, donde la música llega a imponerse emocionalmente al discurso verbal entre dos actores como ya ocurriría, por ejemplo, en *Gritos y susurros*, cuya fuerza dramática se articulaba

transformando la tensión entre las hermanas en una pieza de J. S. Bach, único lenguaje capaz de resolver el conflicto (Koskinen, 2008: 20-22), al igual que en *El silencio* (*Tystnaden*, 1963), donde la música diegética marcaba la brecha insalvable entre Ester y el mundo. Así, Bergman utiliza la “musicalización” u orquestación de su obra como herramienta de autorreferencia y revestimiento de los espacios, planteamiento que desarrolla ampliamente en su trabajo para el teatro, especialmente al abordar el drama shakespeariano, donde la música se hace imprescindible para la comprensión completa y profunda del montaje (Lagerroth, 2008: 48).

La siguiente escena es casi una prolongación de la anterior. De nuevo, la música transformará el espacio y llenará la sutileza del movimiento, coreográficamente incluso, cuando Karin suba las escaleras en sincronía con el impulso arrollador del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 9* de Anton Bruckner (**Figura 40**). La casa es puro decorado televisivo, pero la música viste con nuevas dimensiones todo el aparato estético del film.

Figura 40 y 41

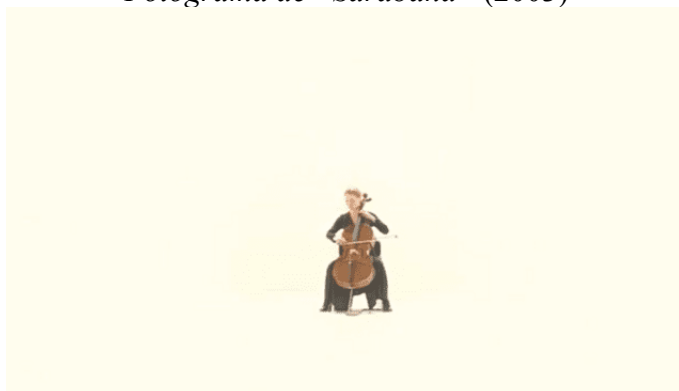
Fotograma de “Saraband” (2003)



Ante el retrato regio de Beethoven la verdadera historia sale a la luz: Anna buscaba la reconciliación, Henrik se oponía. Johan revela una proposición que lanzaría el futuro profesional de Karin y que su padre le ocultó para retenerla. En un espacio harto estrecho, la nieta recibe esta revelación erguida, con la presencia corporal y la delicadeza de una bailarina clásica (Figura 41). La escena muestra la antítesis tenebrista de un acto solemne a la par que secreto; Karin expande sus miras y decide escapar de la prisión, la imponente música romántica es la metáfora de esa huida hacia la libertad. En otra habitación angosta - el limitado comedor de la casa - se desarrollará la escena que termine de impulsar su marcha: la lectura de la carta. Las cartas son una constante en el cine de Bergman como pudimos apreciar en *Persona*, *Sonata de otoño*, *Fanny y Alexander*, *Infidel* o *Encuentros privados*. Los planos se acortan y el espacio pierde precisión, interesa dibujar desde el rostro de los caracteres y su vivencia, alimentar el imaginario del espectador.

Figura 42

Fotograma de “Saraband” (2003)



Finalizada la escena con el abuelo, el concepto espacial se rompe y Karin tiene una visión: sobre un fondo blanco, evocación de *Aus dem Leben der Marionetten* (De la vida de las marionetas, 1980), su imagen tocando el violonchelo se hace cada vez más pequeña hasta desaparecer. Una nueva ruptura propicia el distanciamiento espectadorial para dar cuenta de la soledad de Karin, su insignificancia y la infinitud del mundo a su alrededor (Figura 42).

Este espacio soñado, amplio, infinito, contrasta con la pequeñez de la cama diminuta en la que ambos protagonistas, Marianne y Johan, compartirán su angustia y su desnudez en la escena final, justo antes del epílogo. De nuevo la parca no nombrada, el terror, la impotencia. Camas separadas, como las descritas en *Tres diarios*, y cuerpos que necesitan el calor humano retoman el *leitmotiv* de la película, la angustia inexplicable ante una muerte próxima y certera. Minutos antes, en la escena novena, el viaje hacia la humanidad del relato se ha vuelto a trastocar: es en la habitación más cálida y acogedora de la casa donde se impone el horror y el intento de suicidio de Henrik se expone brevemente, de forma explícita, en tres tamaños de plano; raro *tour de force* cuya violencia, directa y sucia, rompe con la forma visual previa (Figura 43). La imagen convoca una anotación del rodaje de *Gritos y susurros*, donde el cineasta se propuso “Nada de sentimentalismos con la muerte. Hacerla aparecer, revelarla en su fealdad y darle su voz adecuada y su poder” (2007b, p. 86). El autor retoma la voz narradora de Marianne, ubicada detrás, en segundo término (Figura 44), para distanciar el suceso que se cubrirá brevemente con la abrupta imagen de Henrik. La angulación y explicitud nos recuerda a un periódico de sucesos; su impacto refuerza el carácter testimonial y documental (de nuevo, brechtiano) del pasaje.

Figura 43 y 44
Fotograma de “*Saraband*” (2003)



Ya en el epílogo, regresamos al marco de la narración. Todo el aparato formal de este engaño veraz estalla en la mirada final. No, Ullmann no ha perdido su capacidad de vivir orgánicamente, de conmover y conmoverse. Todo ha sido una sucesión de diálogos entrelazados en los que el autor, consciente de las limitaciones de producción, aprovecha para mostrar la decadencia de un mundo, el final de una manera de hacer y de amar el cine, el adiós de quien pudo amasar la sencillez desde la entraña.

IV. Coda final: sobre memoria y autoficción espacial

Tras recorrer los espacios fílmicos y vitales que configuran el imaginario bergmaniano, comprendemos la pertinencia de enmarcar su cine dentro de estas rupturas del pacto autobiográfico tradicional, autoficciones *avant la lettre*, que ya inauguraron San Agustín, Rousseau, Proust o Dostoievski en su día, pues el término no será acuñado por Serge Doubrovsky hasta 1977. La obra del cineasta se condensa en un *continuum* estético donde

escritura fílmica y literaria adoptan registros y formas inagotables entrelazadas de experiencias propias que el autor reconstruye en paralelo a una imagen pública sustentada en la impudicia de su apertura en canal. Bergman quiere mostrarse como el ser mezquino que todo humano oculta: el falible, el traidor, el débil, el miserable, el fanteche... y para ello requiere del marco apropiado.

El diseño y montaje de sets o decorados no escapa a esta tendencia autorreferencial al tiempo que deja patente la importancia de la aproximación *intermedial*, con ejemplos tan significativos como la transformación de su granero particular en los interiores *Secretos de un matrimonio* o el recurso a un escenógrafo teatral como Göran Wassberg en *Sarabanda*.

Constatamos así que el cineasta elude los cauces de organización estructural habituales para mantener una línea personal y estéticamente coherente con su visión artística, siempre asumiendo los recursos disponibles. Aunque las técnicas de puesta en imagen varíen entre proyectos, su constante es priorizar la huella autobiográfica e incluir detalles sentimentales que adopten forma propia, pues abraza el proceso creativo como una suerte de confesión donde permanecen inalterables sus grandes preocupaciones: muerte, vida, amor, odio y sufrimiento.

La obra de Bergman no solo habita el espacio: lo transforma en partitura emocional y en arquitectura de la memoria, es así como conforma un universo filmoliterario⁹ reconocible en el que los límites que separan el relato de la realidad palpable se desdibujan.

Referencias

- Bergman, I. (1957). *El séptimo sello* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1961). *Como en un espejo* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1966). *Persona* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1968a). *La vergüenza* [Película]. Svensk Filmindustri & Cinematograph AB.
- Bergman, I. (1968b). *La hora del lobo* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1969). *La pasión de Ana* [Película]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1970). *Fårödokument* [Documental]. Cinematograph AB.
- Bergman, I. (1973). *Secretos de un matrimonio* [Miniserie]. AB Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (1979). *Fårödokument 1979* [Documental]. Cinematograph AB & SVT Drama.
- Bergman, I. (1980). *De la vida de las marionetas* [Película]. Personalfilm.
- Bergman, I. (1991). *Conversaciones íntimas*. Tusquets Editores.
- Bergman, I. (1994). *Niños de domingo*. Fulgencio Pimentel.
- Bergman, I. (2003). *Saraband* [Película]. Sveriges Television.
- Bergman, I. (2007a). *La linterna mágica* (M. Torres & F. Uriz, Trad.). Tusquets Editores.
- Bergman, I. (2007b). *Imágenes*. Tusquets Editores.
- Bergman, I. (2018). *Cuaderno de trabajo I (1955–1974)* (C. Montes Cano, Trad.). Nórdica Libros.
- Bergman, I. (2021). *La buena voluntad* (J. Aguirre, Trad.). Fulgencio Pimentel.
- Bergman, I., Von Rosen, I., & Von Rosen, M. (2023). *Tres diarios* (N. Pérez & K. Lindström, Trad.). Providence Ediciones.

⁹ Neologismo tomado de la obra *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (2014) editada por P. J. Pardo García y J. Sánchez Zapatero.

- Brann, S. (Director). (2000). *Ingmar Bergman: Reflections on Life, Death, and Love with Erland Josephson* [Documental]. TV4 AB Sweden.
- Caparrós Lera, J. M. (1971). Ingmar Bergman otra vez. La incertidumbre de un artista. *Nuestro Tiempo*, (207), 29.
- González, T. (2017). Saraband: más allá del fantasma materno. *Trama y fondo: revista de cultura*, (43), 143–153. http://www.tramayfondo.com/revista/libros/184/8_Tecla-Gonzalez.pdf
- González Requena, J. (2003). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Acanalado.
- Hedling, E. (2008). The welfare state depicted: Post-utopian landscapes in Ingmar Bergman's films. En M. Koskinen (Ed.), *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (pp. 180–193). Wallflower Press.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno o lo otro* (D. Gutiérrez Rivero, Trad.). Alianza Editorial.
- Kierkegaard, S. (2020). *La repetición*. Alianza Editorial.
- Koskinen, M. (Ed.). (2008). *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts*. Wallflower Press.
- Lagerroth, U. B. (2008). Musicalisation of the stage: Ingmar Bergman performing Shakespeare. En M. Koskinen (Ed.), *Ingmar Bergman Revisited. Performance, Cinema and the Arts* (pp. 35–50). Wallflower Press.
- Lomillos, M. Á. (2009). La última palabra de Bergman: Sarabande. *Trama y Fondo*, (25), 106–117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3094398>
- Pardo García, P. J., & Sánchez Zapatero, J. (Eds.). (2014). *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Matesanz, N. (2015). Viaje a la isla de Fårö: reconstrucción de la memoria a través del artificio. En M. Crusells Valeta & J. M. Caparrós Lera (Eds.), *Memoria histórica y cine documental: Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 1290–1303). Universitat de Barcelona.
- Svenska Akademien. (n.d.). Smultronställe. En *Svenska Akademiens ordbok*. Recuperado el 12 de octubre de 2025, de <https://www.saob.se/artikel/?seek=smultronst%C3%A4lle>
- Ullmann, L. (Directora). (1996). *Encuentros privados* [Película]. Sveriges Television.
- Ullmann, L. (Directora). (2000). *Infliel* [Película]. AB Svensk Filmindustri.

Entre silêncio e a manipulação: Bergman e a censura em Portugal, anos 60

António REBELO¹
a26rebelo@gmail.com

Resumo: Partimos da ideia de território, conceito e temática central deste Encontro. Desde logo, esta noção tem uma origem etimológica complexa, mas esclarecedora: a sua raiz principal, originária do latim *territorium*, é formado pelos étimos: - *terra* -, significando “solo”, “região”, “país”; - *torium* -, um sufixo que indica um lugar associado a uma acção. Assim, *territorium* expressava originalmente “a extensão de terra pertencente a uma cidade ou Estado”. É justamente neste domínio concreto - o Estado Novo, com implicações políticas, sociais, éticas e morais - que se pretende falar de Bergman e dos filmes exibidos entre nós. Importa então afirmar que este estudo - “ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO: BERGMAN E A CENSURA EM PORTUGAL, ANOS 60” -, começa por contextualizar a situação existente em Portugal, cuja menção não é de ordem geográfica, mas de jurisdição de uma comunidade, e fá-lo balizando, nessa abordagem, a realidade da década de 60. Destacando-se este território específico, configura-se um contexto singular de censura e recepção cinematográfica, da responsabilidade do Estado Novo, distinto do que ocorria noutros países europeus. Deste modo, propomo-nos trazer ao conhecimento um conjunto exemplificativo de filmes, exibidos em circuito comercial, sujeitos a constrangimentos ao nível da distorção ou da supressão de legendas, bem como a cortes efectuados nos fotogramas das películas. A escolha dos filmes, dentro da obra cinematográfica de Bergman, marcada por interrogações existenciais, procura dar relevo a dois eixos essenciais que caracterizaram o regime: a moral tradicional e a instituição igreja católica, sendo mostrados vários exemplos dos constrangimentos atrás enunciados, no quadro censório do Estado Novo, que controlava a circulação de ideias e imagens consideradas subversivas ou imorais. Com isto, há uma tese a fundamentar: reconhecer que a maioria dos filmes de Bergman exibidos em Portugal não foi proibida, mas apresentada mediante alterações significativas. Tornam-se, assim, as acções desse quadro censório o principal objeto de análise, reflexão e comentário crítico deste estudo.

Palavras-chave: Estado Novo, censura, Bergman, moral tradicional, religião católica

Abstract: *We started from the idea of territory, concept and central theme of this Meeting. From the outset, this notion has a complex but enlightening etymological origin: its main root, originating from the Latin territorium, is formed by the etymists: - earth -, meaning “soil”, “region”, “country”; - torium - a suffix indicating a place associated with an action. Thus, territorium originally expressed “the extension of land belonging to a city or state”. It is precisely in this specific domain - the Estado Novo, with political, social, ethical and moral implications - that we intend to talk about Bergman and the films shown among us. It is therefore important to state that this study – “BETWEEN SILENCE AND MANIPULATION: BERGMAN AND CENSORSHIP IN PORTUGAL, THE 60S” – begins by contextualizing the existing situation in Portugal, whose mention is not of a geographical order, but of the jurisdiction of a community, and does so by marking, in this approach,*

¹ Por decisão pessoal, o autor deste trabalho não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

the reality of the 60s. Highlighting this specific territory, a singular context of censorship and cinematographic reception is configured, under the responsibility of the Estado Novo, different from what occurred in other European countries. In this way, we propose to bring to light an example set of films, exhibited in commercial circuit, subject to constraints in terms of distortion or suppression of subtitles, as well as cuts made in the frames of the films. The choice of films, within Bergman's cinematographic work, marked by existential questions, seeks to highlight two essential axes that characterized the regime: traditional morality and the institution of the Catholic Church, showing several examples of the constraints mentioned above, in the censorship framework of the Estado Novo, which controlled the circulation of ideas and images considered subversive or immoral. There is a thesis to substantiate: to recognize that most of Bergman's films shown in Portugal were not banned but presented through significant changes. Thus, the actions of this censorship framework become the main object of analysis, reflection and critical commentary of this study.

Keywords: *Estado Novo, censorship, Bergman, traditional morals, Catholic religion*

PREÂMBULO

Começemos por clarificar e relacionar os dois títulos: o do Encontro e o do texto que apresento.

Quanto à relação entre território e cinema, é essencial afirmar que o cinema cria territórios, na medida em que mostra uma dada realidade e a coloca perante o espectador, que a pode aceitar, negar ou completar. Como disse, em 1961, José Cardoso Pires: “A cada espectador a sua verdade” (Pires, 1941, pp.42-45).

Território, etimologicamente marcado pela raiz *terra* e por tudo o que daí deriva, é um contexto de acontecimentos, um palco para o exercício do pensamento e da acção. Nele se jogam vivências num tempo contínuo, permitindo uma demarcação susceptível de caracterização, seja no domínio do tempo ou do lugar.

O cinema, no universo do filme e das suas imagens em movimento, procura sempre contextos para habitar. Contextos reais ou imaginários, mas que constituem, em qualquer caso, solos de narrativas em desenvolvimento - ficções, por mais inverosímeis que possam ser.

Esta junção é particularmente significativa, pois o filme nasce de uma realidade circunscrita, dotada de identidade própria e de consequências que dela decorrem.

No caso do título do meu texto, é pertinente recuperar a noção de território, enfatizando o seu significado originário, no âmbito jurídico e político em Cícero (Abreu, 2017, p. 169), do qual se pode inferir a ideia de uma extensão de terra pertencente a uma cidade ou a um Estado.

Ora, articulando essa noção com a natureza do escrito que apresento, encontramos a justificação para a escolha de um contexto concreto - o Estado Novo -, palco político com implicações sociais, éticas e morais. Será, pois, neste território que se pretende falar de Bergman e dos filmes exibidos entre nós, designadamente na década de 60 do século passado. Privilegiou-se esta época, uma vez que ela corresponde a um período de relativa estabilidade do regime, pese embora começasse a guerra Colonial nas denominadas províncias ultramarinas e ocorressem decisivas transformações e tensões na Europa e no

mundo, sinais claros e inegáveis de que os *The Times They Are A-Changin*, recorrendo às palavras de Bob Dylan (1964, vinil).

Diante deste quadro temporal, o título do meu texto, “**ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO...**”, remete para a realidade operante da censura e sustenta a tese² de que a maioria dos filmes de Bergman não foi proibida, apenas dois, em Portugal nessa época, mas sofreu intervenções ao nível do corte de imagens e da manipulação das legendas, num total de vinte, visando compatibilizar a obra do realizador sueco com o ideário do regime. Apesar dessas adulterações criticáveis, tal situação não impediu que as distribuidoras colocassem os filmes nas salas nem que o público português tivesse acesso a obras essenciais e marcantes da história do cinema.

Deste modo, proponho-me trazer ao conhecimento um conjunto exemplificativo de filmes, exibidos em circuito comercial e sujeitos aos constrangimentos anteriormente apontados. A escolha destas obras, dentro da filmografia de Bergman, marcada por interrogações existenciais, procura evidenciar dois eixos relevantes que caracterizaram o regime: **a moral tradicional** e **a instituição igreja católica** (realce nosso), sendo mostrados vários exemplos de anulações e distorções no quadro censório do Estado Novo, que controlava a circulação de ideias e imagens consideradas imorais e atentatórias.

Este estudo – “**ENTRE O SILÊNCIO E A MANIPULAÇÃO: BERGMAN E A CENSURA EM PORTUGAL, ANOS 60**” –, começa por expor e analisar a situação existente em Portugal, no plano da censura, quadros legais e acções decorrentes dessa circunstância.

Segue-se a apresentação de um conjunto de filmes, abordados individualmente e em síntese, desde o processo censório até à sua conclusão e consequente exibição pública. Todas estas etapas visam revelar uma realidade histórica precisa, com a intenção de avivar a memória colectiva e interpelar o sentido crítico individual, promovendo tanto a defesa ampla da liberdade - sem constrangimentos - como a salvaguarda da liberdade criativa dos autores.

A finalidade deste trabalho constituiu-se como uma oportunidade de conhecer melhor a cinematografia de Bergman, considerando que este estudo trouxe, ainda que de forma implícita, a conflitualidade entre a mentalidade vigente num território específico - Portugal, anos 60 - e uma narrativa fílmica inovadora, provocatória e com projecções no significado da condição humana. Assim, se cumpre a missão de activar a memória nos seus mais diversos planos humanos, designadamente, valorizando com ela o cinema e a cultura.

Por fim, resta orientar a conclusão para um comentário reflexivo - ainda que breve - sobre a complexidade do entendimento que hoje possamos atribuir à censura, à manipulação e à liberdade.

1. CENSURA: QUADROS LEGAIS E ACÇÕES

Nesta fase, convém recuar e estabelecer contacto com a estrutura censória e o enquadramento jurídico implementado no território português durante o Estado Novo, o qual condicionou a circulação e a exibição dos filmes de Bergman nas salas comerciais.

Reconhecendo a existência de quadros legais e instrumentos censórios na 1ª República, foqemo-nos, dado o contexto fílmico em análise, no primeiro decreto, datado de 1927,

² Reforçando a tese, em relação aos filmes de Bergman, pode-se ampliar a observação e referir todos os filmes em geral. Assim, segundo informação dada por um Vogal em reunião da Comissão, no ano de 1964 foram analisados 435 filmes: 382 aprovados, com cortes ou alterações em legendas e/ou imagens; 51 reprovados; e 2 suspensos. Actas das Sessões 1965, PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta nº s/n, de 13 de Janeiro de 1965.

do Ministério da Instrução Pública (a partir de Janeiro de 1936, Ministério da Educação Nacional) (Azevedo, 1999, p. 273) e que regulamenta a matéria censória, Decreto-Lei 13564, de 6 de Maio, nomeadamente no seu artigo 133º:

É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem cenas em que se contenham: maus-tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas, bailes lascivos, operações cirúrgicas, execuções capitais; casa de prostituição [...]. (Ministério da Instrução Pública, 1927, p. 699)

Nesse Decreto-Lei, referia-se à entidade responsável pela supervisão da actividade da censura: Inspecção-Geral dos Teatros. Contudo, em 1929, são aclarados alguns aspectos da lei anterior, cabendo à entidade – agora denominada Inspecção Geral dos Espectáculos – essa função, mais reforçada em termos de poder decisório, pelo facto de vir a pertencer ao Ministério do Interior, o que lhe conferiu maior acuidade social e política nas acções a desenvolver. De acordo com Ana Cabrera, esta entidade tinha competências para: “[...] analisar e reprimir aspectos ofensivos à lei, à moral e aos bons costumes” (Cabrera, 2013, p. 21).

A dinâmica repressiva, na década de 40, obrigava a constantes reorganizações e fusões, no sentido de tornar os serviços de censura mais eficazes. Assim, em 1944, os serviços da Inspecção dos Espectáculos foram integrados no Secretariado Nacional de Informação (SNI); em 1945, foi criada uma comissão de censura, impondo aos interessados - nomeadamente do âmbito teatral ou cinematográfico - a obrigatoriedade de uma Licença de Exibição, a obter após a respectiva análise e consequente visto da censura. Esta obrigatoriedade, a partir de 1948, passou a aplicar-se a todo o território nacional e a todas as sessões de cinema realizadas. Em 1952, com o Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de Outubro, foram instituídos grupos etários - espectáculos para crianças e espectáculos para adultos -, com vista à definição das respectivas autorizações de acesso. Em 1957, através do Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de Abril, essas autorizações foram mais detalhadas. O artigo 1.º estabelece quatro categorias de espectáculos: “para crianças”, “para todos”, “para maiores de 12 anos” e “para adultos”. O artigo 2.º, por sua vez, especifica que os menores de 4 anos não podem assistir a qualquer espectáculo; os menores de 6 anos apenas a teatro infantil; os de 6 a 12 anos somente aos espectáculos “para crianças” e “para todos”; e, por fim, aos menores de 17 anos são vedados os espectáculos “para adultos”. Este Decreto-Lei, concretamente no que respeita à frequência de espectáculos por faixas etárias, manteve-se em vigor até 18 de Julho de 1971, data em que entrou em vigor o Decreto-Lei n.º 263/71. Este último substituiu o limite de idade de 17 anos pelo de 18 e permitiu, em casos excepcionais, que a Direcção-Geral dos Espectáculos elevasse para 21 anos a idade mínima de frequência, como sucedeu com alguns filmes de Antonioni ou Bergman. No caso do cineasta sueco, pode referir-se, a título de exemplo, *Persona*, estreado em 1973. Na verdade, os filmes classificados para maiores de 21 anos eram considerados de conteúdo moralmente inadequado para menores dessa idade.

A este respeito, é particularmente pertinente voltar ao Decreto-Lei de 1957 para citar o artigo 8º, cuja aplicação se manteve ao longo da década seguinte, pois a sua formulação linguística ajuda a compreender o território cultural e político em que os filmes de Bergman foram exibidos:

São classificados “para adultos” os espectáculos, que, embora obedecendo às condições mínimas exigidas para a sua autorização pela Comissão de Exame e

Classificação dos Espectáculos, possam ser prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude, sendo susceptíveis de excitar perigosamente a sensibilidade e imaginação, de nela despertar instintos maus ou doentios, de pelas suas sugestões corromper e amedrontar, do exercer acção nociva sobre o carácter ou sugerir noções erradas sobre os conceitos fundamentais da vida e os factos históricos [...]. (Presidência do Conselho, (1957), p. 368)

Ao longo dos anos existiram diversas entidades que tinham por missão acautelar os costumes, salvaguardar uma moral tradicional, feita de preceitos religiosos, e impedir o acesso a uma narrativa que promovesse o sentido crítico e a sua expressão livre. É muito elucidativo um excerto da Acta nº 133, de 16 de Fevereiro de 1960, da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

[...] é preciso não conhecer a psicologia mais do que do nome para não perceber que a única coisa que actua em tais livros, peças ou filmes [...] é exclusivamente a parte imoral. [...] o hábito de assistir com frequência a determinadas cenas leva o espírito incauto a admiti-las como representativas da vida normal da sociedade. E o hábito de ver excluir o sentido do pudor e até de sublinhar elegantemente a sua ausência [...] traz de facto como consequência o desprendimento desta sensibilidade moral. E dá ainda, particularmente nas idades que estamos visando a noção insidiosa de que esta perda do pudor interno e externo constitui mesmo um sinal de maioridade. E o proceder como fazem os maiores, com todos os seus perigos é o estímulo mais poderoso e útil do desenvolvimento psíquico do adolescente. O adolescente e a adolescente de 17 anos de idade habitua-se pois a julgar que o pudor dá um sinal de permanência das idades de **subdesenvolvimento** (realce nosso) do qual têm de desembaraçar-se para atingirem a maioridade de espírito. Ora o **pudor é o hábito externo da moral interior** (realce nosso) e o único elemento eficaz na defesa da honestidade feminina. E a rapariga naquela idade é a próxima esposa, a próxima mãe e a mais próxima educadora das gerações que se vão sucedendo [...]. (Acta nº 133, de 16 de Fevereiro de 1960)

Impõe-se o conhecimento das estruturas existentes, da sua composição e do *modus operandi* dos responsáveis ou simples funcionários que nelas exerciam funções.

A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, do SNI, era a entidade responsável, além da análise de outros espectáculos, pelo visionamento dos filmes, determinando a sua proibição liminar ou a autorização de exibição mediante cortes - quer nas imagens, quer nas legendas -, as quais podiam ser corrigidas ou alteradas conforme o crivo (ou *bitola*, como muitas vezes a Comissão gostava de referir nas actas) censório. Este processo iniciava-se, numa primeira reunião, com a distribuição dos espectáculos pelos censores para análise e concluía-se numa nova reunião, onde se realizava a avaliação das apreciações efectuadas.

Denota-se, por regra, ao ler um conjunto de actas, um certo imobilismo, uma rotina, já que, no período anterior à ordem do dia, ninguém intervinha. Por exemplo, as actas de 1962 são meras listagens de peças teatrais e filmes, sem comentários, apenas com a indicação - *reprovado ou aprovado, sem ou com cortes*. Esta situação, porém, viria a alterar-se, sobretudo nas actas de 1965, onde as discussões e intervenções eram frequentes entre os membros da Comissão.

Convém, desde já, referir que o significado da palavra “censor”, embora utilizada, decorre de uma visão posterior sobre os factos e os intervenientes. Na época, os responsáveis eram os constituintes da Comissão - não propriamente funcionários, mas

responsáveis políticos - e, no prolongamento das acções a desenvolver, isto é, no trabalho efectivo de controlo a cumprir, os inspectores e subinspectores.

O procedimento interno da Comissão obedecia a uma estrutura hierarquizada, formalmente estabelecida no Decreto-Lei n.º 35026, de 20 de Outubro de 1945, e posteriormente regulamentada por despachos e circulares internas. Era constituída por um Presidente, um Vice-Presidente e, habitualmente, dez Vogais. Todos esses intervenientes eram pessoas afectadas ao regime e detentoras de poder, designadamente militares, personalidades administrativas e figuras ligadas à Igreja Católica, cuja presença acentuava o papel moralizador do Estado Novo e o seu propósito de controlar os conteúdos artísticos à luz de valores considerados cristãos e tradicionais.

Nas reuniões, os diferentes espectáculos a analisar eram distribuídos pelos Vogais, constituídos por grupos, para deliberação posterior; nelas ocorriam igualmente as discussões, e as decisões relativas às análises anteriormente realizadas por esses grupos.

No caso concreto dos filmes, após o visionamento inicial efectuado, era elaborado um relatório no qual se assinalavam os trechos considerados problemáticos - quer por motivos morais, quer por motivos políticos ou religiosos. Esse parecer, sob a forma de síntese, seguia depois para apreciação colectiva numa nova reunião, durante a qual se decidia a aprovação, a imposição de cortes ou, nos casos mais graves, a proibição total da obra.

O Decreto-Lei n.º 42660, de 20 de Novembro 1959 - Regime jurídico dos espectáculos e divertimentos públicos - veio precisar este processo, reforçando o papel da Direcção-Geral dos Espectáculos como órgão de tutela e conferindo à Comissão poderes mais definidos na análise e decisão sobre as obras cinematográficas.

No que concerne aos filmes, para os quais era constituído um processo individual, as advertências e decisões eram comunicadas às empresas distribuidoras e produtoras, acompanhadas das indicações sobre as modificações a efectuar nas cópias, bem como das versões das legendas aprovadas. Estas, muitas vezes, interpunham recursos - quase sempre não atendidos. Só após o cumprimento integral dessas determinações o filme podia obter licença de exibição pública.

Tomando contacto com as actas da Comissão e das reuniões plenárias realizadas, verificava-se uma elevada periodicidade das reuniões - quinzenais ou semanais, com duração aproximada de duas horas - e, sobretudo, o grande volume de eventos submetidos a decisão - teatro, cinema e outros espectáculos, como bailado - chegava mesmo à singularidade de se deliberar sobre desenhos animados. Nas reuniões plenárias havia lugar a reapreciações, contestadas pelas entidades afectadas, sendo que, por regra, eram quase sempre indeferidas. Em certas actas constata-se que, nas reuniões plenárias, se procedia ao visionamento de filmes ou de partes destes. Realizavam-se igualmente reuniões sectoriais semanais para análise dos processos a deliberar em conjunto.

Observando nas actas das reuniões quinzenais o grande número de obras sujeitas a exame, é importante reconhecer, para além da Comissão e do carácter político dos seus membros, a assistência de funcionários censores em número significativo, no desempenho da delegação que lhes fora atribuída, em funções de apoio à mesma. Tal constatação reforça a ideia de uma máquina com adesão e envolvimento directo que, em boa verdade, contribuiu para a sustentação do Estado Novo ao longo de várias décadas.

2. OS FILMES EM ANÁLISE – ALINHAMENTO CRONOLÓGICO DA SUA EXIBIÇÃO EM PORTUGAL

2.1 MORANGOS SILVESTRES[#]

Nota prévia: Ao iniciar a apresentação e análise dos filmes de Bergman seleccionados para este texto, por **ordem cronológica da sua estreia em Portugal** (realce nosso), a intenção prioritária é recorrer à documentação dos processos do Secretariado Nacional da Informação (SNI)/ Inspeção dos Espectáculos relativos a cada um deles, de modo a evidenciá-los e, a partir daí, elaborar comentários críticos que permitam uma compreensão mais aprofundada.

Ingmar Bergman realiza *Morangos Silvestres* em 1957, sendo o filme estreado em Portugal a 23 de Novembro de 1960, no Cinema Império (Fig.1), ficando em exibição ao longo de duas semanas, com sessões diárias – à tarde e à noite.

Figura 1
DL 23.11.1960



A este respeito, duas observações: em primeiro lugar, é interessante verificar as frases constantes no cartaz, que enaltecem a obra do cineasta sueco, tornando-o demasiado próximo e reconhecido pelo público; por outro lado, o facto deste filme, bem como outros de Bergman, terem sido exibidos no Cinema Império levanta algumas interpelações, à luz dos tempos actuais.

A revista *Celulóide*, na sua edição de Setembro de 1963, na sequência da estreia de *Um Verão de Amor*, do cineasta sueco, e do comentário crítico ao filme, referia-se a esta sala de cinema lisboeta nos seguintes termos:

Felicita-se o cinema Império [...]. A iniciativa de apresentar a maioria dos filmes de Bergman é uma atitude meritória. O cinema Império passa a ter uma função social-educativa-artística, que faz esquecer certas falhas de programação [...]. É curioso observar que o público concorre para manter em exibição este filme [...]. (Dias, 1963, p. 12).

De facto, esta sala em Lisboa tinha capacidade para 1676 lugares, plateia, 1º e 2º balcões (Leite, 2018), circunstância que impressiona, tendo em conta ser a sala de eleição

dos filmes de Bergman até à inauguração do Estúdio, em 1964, projectada para 250 lugares com uma magnífica aparelhagem de projecção. Manuel Azevedo, crítico de cinema do *Diário de Lisboa*, citado por Margarida Acciaiuoli (2013, p. 284), escrevia sobre a nova sala de cinema: “[...] pequena sala independente [...] dá guarida a obras especiais, normalmente não comerciais”.

Já antes, na revista *Celulóide* de Abril de 1961 (Duarte, 1961, p. 1), Fernando Duarte referia a largueza da lotação do Império, com encargos avultados e risco de prejuízo, defendendo a criação de pequenas salas, com capacidade para 200 ou 300 pessoas, mais consentâneas com certo tipo de filmes, nomeadamente de Bergman.

Consultando o processo de *Morangos Silvestres* da Inspeção dos Espectáculos, deparamo-nos com uma situação curiosa: o filme encontra-se classificado para maiores de 17 anos, mas o respectivo trailer para maiores de 12, após uma observação feita para alteração de legendas.

A sinopse apresentada pela distribuidora tornou o filme de Bergman excessivamente simples, apresentando um final demasiado feliz e descomplicado.

Por fim, conclui-se que o filme não foi sujeito a cortes nem nas imagens, nem a alterações nos diálogos, excepto um detalhe na legenda 386. Onde se lê “a religião é para o povo”, parece que deveria constar “o povo precisa da religião”, segundo a nota averbada do inspector. Sendo assim, o sentido da frase inicial traduzida, eventualmente do sueco ou do inglês por Álvaro Gomes Ferreira, fica adulterado. A questão relevante aqui é o problema da manipulação na tradução, que acaba por destruir a autenticidade do texto original.

2.2 A FONTE DA VIRGEM[#]

Realizado em 1959 e estreado em Portugal a 9 de Outubro de 1961 (Fig. 2), no Cinema Império, onde esteve em exibição durante três semanas. Em 1972, o filme foi reposto e esteve em exibição durante cinco semanas no Cinema Estúdio — um tempo verdadeiramente excepcional, atendendo à natureza da obra, com sessões diárias — à tarde e à noite.



A Fonte da Virgem é um dos filmes mais controversos de Ingmar Bergman. Baseia-se numa lenda medieval, sob a forma de balada da tradição oral escandinava - *A Filha de Töre em Vänge* -, na qual religião e violência se encontram intimamente associadas. O

filme evidencia como a vingança e o conflito, exercidos numa atmosfera de intensa religiosidade, podem justificar-se como forma de expiação perante a luta entre o bem e o mal, e como expressão de redenção, face à necessidade de superar a dicotomia entre cristianismo e paganismo, fé e barbárie, inscrita no contexto medieval.

A história assenta na impiedosa resposta de um pai ao assassinato selvático da filha por pastores, quando esta se deslocava em missão religiosa para levar velas à Virgem Santíssima numa igreja distante. Durante o percurso, a jovem Karin é violada. Descobertos os assassinos, o pai vinga, de forma fria e crua, a morte da filha. Como redenção dos pecados, brotará uma fonte no local onde a jovem fora assassinada.

A polémica em torno de *A Fonte da Virgem* (1959) começou logo na Suécia, aquando da estreia e estendeu-se a outros países. Segundo a investigadora sueca Birgitta Steene:

[...] dois dias após a estreia em Estocolmo, o jornal SvD, relatou a decisão do Conselho Sueco de Censura Cinematográfica de não cortar nada na versão submetida do filme. A decisão foi unânime; o conselho negou os rumores de que Ingmar Bergman teria ameaçado retirar o filme, caso fossem efectuados cortes. Um pedido público para que o procurador-geral sueco examinasse a sequência de violação foi rejeitado [...]. Duas questões cristalizaram-se durante o debate sueco sobre Jungfrukällan. Uma dizia respeito ao estatuto de Bergman como cineasta: seria ele um artista autêntico ou um sensacionalista? A outra questão centrou-se na violência e na censura, com mais atenção à cena de violação do que à vingança brutal de Töre [...]. As críticas nos Estados Unidos foram mistas. [...] “o filme mais lúcido de Bergman”, [...] “o mais brutal e menos sofisticado do que os trabalhos anteriores de Bergman” [...]. Em França, o filme marcou o início do desencanto do grupo dos Cahiers du Cinéma com Bergman [...]³. (Steene, 1968, pp. 242-243)

Em Espanha, *A Fonte da Virgem* (1959) foi, igualmente, objecto de censura, sobretudo ao nível das imagens. Refere a investigadora espanhola Rosário Garnemark:

[...] A visualização da versão dobrada franquista de “A Fonte da Virgem” não sofreu grandes manipulações, sem dúvida porque os diálogos originais se adequavam bastante às expectativas do sistema cultural franquista. O que se aplicou de forma mais explícita foram cortes nas imagens. (Rosário, 2015, p. 116)

Tomemos contacto com a censura e a exibição em Portugal. Este filme de Bergman teve a particularidade de ter sido exibido, antes do 25 de Abril, em duas ocasiões: 1961 e 1972. Foi desejo da empresa Filmitalus que a reposição do filme permitisse a sua exibição para outra faixa etária - proibido a menores de 14 anos -, situação que foi concedida. Quanto à única cena cortada - a da violação da filha de Töre -, contrariando o que sucedeu em Espanha, onde além desta foram suprimidas outras cenas. Aquando da reposição, perante a pedido da distribuidora para a exibição da cena da violação de Karin, esta foi indeferida.

³ Tradução livre do autor. Texto no original: “[...] two days after the Stockholm opening, SvD reported the decision by the Swedish Film Censorship board not to cut anything in the submitted version of the film. Agreement was unanimous; the board denied rumors that Ingmar Bergman had threatened to withdraw his film if any cuts were made. A public request that the Swedish attorney general examine the rape sequence was denied. [...] Two issues crystallized during the Swedish discussion of Jungfrukällan. One concerned Bergman’s standing as a film artist: was he an authentic artist or a sensationalist? The other matter focussed on violence and censorship, but dwelt more on the rape scene than on Töre’s savage vengeance. [...] ‘Bergman’s most lucid film’, [...] the film was more ‘brutal and less sophisticated than earlier Bergman’. [...] In France, the film marked the beginning of the Cahiers group’s disenchantment with Bergman”. (Steene, 1968, pp. 242-243).

Voltando a 1961 e no que respeita à legendagem do filme, a intervenção da censura portuguesa foi muito severa. Consultando o processo, constata-se que o filme foi várias vezes apresentado à Comissão, originando a existência de duas versões de legendas suprimidas: na primeira versão, há cinquenta e uma legendas; na segunda, após a revisão imposta, permanecem ainda cortadas dezassete. Este facto, por si só, criou no visionamento do filme uma evidente dificuldade de compreensão. Sobre o número de cortes às legendas, e tendo em consideração os filmes analisados, verifica-se uma grande discrepância entre eles: apenas outro filme, *Mónica e o Desejo*, foi alvo de um número significativo de legendas suprimidas.

A dimensão controversa da obra, designadamente no que respeita à exibição das imagens de crueza e violência na acção vingativa de Töre, manteve-se idêntica em Portugal. O carácter profundamente religioso e católico presente na obra foi igualmente relevante em ambos os países. A este respeito, a distribuidora, no tocante à exibição em 1961, sustentou a aprovação do filme com base no facto de *A Fonte da Virgem* (1959) ter recebido o “Grande Prémio do Filme Religioso” na “VI Semana do Filme Religioso e de Valores Humanos”, em Valladolid, 1961.

Face ao exposto, bem como à natureza da controvérsia, faz todo o sentido os comentários feitos por Zubiaur em 1974, a respeito do que o jesuíta Carlos Stahelin terá afirmado:

Como Stahelin interpreta *A Fonte da Virgem* (1959) apresenta vários elementos que são mais católicos do que cristãos ou luteranos:

1. A manifestação sobrenatural de Deus – através da redenção – na Primavera milagrosa.
2. A humilde aceitação do homem dos caminhos secretos de Deus.
3. A afirmação dos conceitos de pecado e expiação.
4. O desejo de Töre de construir um templo expiatório como uma autêntica concretização da verdadeira religiosidade.
5. O encontro subjectivo do homem com Deus. (Zubiaur, Março de 1974)⁴

A Fonte da Virgem (1959) mostra-nos que a relação entre Bergman e a Igreja Católica, em Portugal, não é propriamente problemática, desviando a inquietação que as questões subjectivas ou conceptuais poderiam suscitar para a valorização de uma missão concreta a cumprir, justificando-se procedimentos que até lograriam ser violentos, em nome dessa mesma missão.

Do que se sabe, há uma crítica laica que lê Bergman sobretudo como fenómeno estético e cultural, mas também em termos religiosos, embora, institucionalmente, não existam alusões directas de sacerdotes ou de órgãos de comunicação social católicos.

Uma última nota refere-se à água que brota do local onde Karin foi violada. Töre, o pai, promete que aí será erigido um santuário. Ora, esse local sagrado, dedicado à oração e à devoção, é, para nós, portugueses, um território particularmente sugestível, considerando uma realidade similar que conhecemos.

⁴ Tradução livre do autor. Texto no original: “1. La manifestación sobrenatural de Dios -a través de la redención- en el manantial milagroso; 2. La humilde aceptación por parte del hombre de los secretos caminos de Dios; 3. La afirmación de los conceptos del pecado y la expiación; 4. El deseo de Töre de construir un templo expiatorio como concreción auténtica de verdadera religiosidad; 5. El encuentro subjetivo del hombre con Dios”. (Zubiaur, Março de 1974).

2.3 O SÉTIMO SELO[#]

Passemos à análise deste filme, realizado em 1957, e que apenas foi estreado em Portugal no Cinema Império, em 23 de Outubro de 1963, permanecendo em cartaz durante duas semanas, com sessões diárias - à tarde e à noite (Fig. 3).

Figura 3
DL 23.10.1963



O Sétimo Selo (1957) conta a história de um cavaleiro regressado das Cruzadas que encontra o território devastado pela peste e se envolve num jogo de xadrez com a Morte. A sustentar a narrativa, há um grupo de saltimbancos que actua de terra em terra, tentando, com as suas momices, aliviar o sofrimento colectivo, num ambiente de perseguição religiosa marcado pela presença de uma jovem acusada de bruxaria e vítima da Inquisição.

Baseado na peça teatral, *Retábulo da Peste*, escrita em 1954 pelo próprio Bergman como exercício dramático dirigido aos seus alunos da Escola de Teatro de Malmö. No entanto, nesse mesmo ano, foi levada à cena pela companhia residente do Teatro Real de Estocolmo. Acrescente-se que este texto teve igualmente em 1954 uma produção radiofónica e em 1993 foi objecto de uma realização para televisão (Steene, 1968, pp. 89 e 413).

Em Portugal, *Retábulo da Peste* foi editada, conjuntamente com outras peças de autores europeus, e publicada no Porto por Ruy de Oliveira / Paisagem, em 1961, com tradução de Júlio Gesta. A obra teatral foi submetida à Comissão (Acta nº 195, de 26 de Abril de 1961) para análise e ulterior deliberação, mas não existem registos dessa deliberação nos arquivos de actas actualmente depositados na Torre do Tombo. No entanto, o texto terá sido proibido, na sequência do pedido da necessária licença de representação (TEP/CCT, ofício de 21 de Janeiro de 1961) apresentado pelo Círculo de Cultura Teatral (TEP/CCT), o qual foi reprovado pela Comissão, de acordo com a informação transmitida à referida entidade (SNI, ofício nº 1185, 4 de Maio de 1961).

Voltando ao filme, o seu cerne reflecte a dúvida acerca do transcendente e, simultaneamente, sugere, de certo modo, a afirmação da existência de Deus. Esta problemática introduz um conjunto de inquietações no modo de viver a religião pelos seus praticantes. Certamente, tais inquietações, assumidas com algum risco na tensão entre a fé e a razão, ao causarem dúvida e hesitações nos crentes estiveram presentes no pensamento da Comissão.

Perante a situação atrás enunciada, verificaram-se, em relação a *O Sétimo Selo* (1957), cortes ao nível das legendas. Em contrapartida, não se verificou, no processo, qualquer eliminação de cenas. Esta situação é compreensível, dado que, do ponto de vista imagético, não existem imagens capazes de colocar em causa questões sensíveis, sejam elas de carácter religioso ou moral.

Consultando os documentos da Inspeção dos Espectáculos, confirma-se que o processo é constituído por várias etapas, como se evidencia na correspondência entre a Inspeção dos Espectáculos e a Filmitalus. Nessa troca de comunicações, solicita-se a elaboração de novas redacções, algumas das quais não foram aceites e, por isso, excluídas. Por outro lado, há legendas que, desde o início, foram prontamente cortadas.

A título de exemplo, identificam-se, tendo como menção o último ofício da Inspeção (09.01.1962), as seguintes legendas suprimidas, mesmo observando as anteriores tentativas de reformulação por parte da Filmitalus: 207 e 208 - "...tudo pela glória de Deus. A Glória de Deus..." - cortadas. Vendo a sequência anterior do diálogo, percebe-se que o que é dito imediatamente antes - com referências graves e inconvenientes à missão católica na Terra Santa - perturba, de certa forma, a afirmação da glória de Deus.

A legenda 640: "Pagaram-nos para isso" - foi igualmente cortada. O contexto sugere que não se poderia consentir que uma missão de fé fosse tratada como um negócio, pois tal ambiguidade poderia suscitar perplexidade na fé dos crentes.

Nas legendas 667 a 672, o cavaleiro Block, perante o sofrimento público de uma jovem condenada, questiona o carrasco: "Por que lhe quebraste as mãos? Pergunta àquele frade. O que fez a pobre pequena? Nunca mais paras de fazer perguntas? - Não, nunca. - Mas não obténs respostas". Para além da violência determinada por um clérigo, há também um receio subjacente em relação a quem ousa pensar.

Ao longo do processo de correspondência, outras legendas foram objecto de intimidação e exigência de alteração. Vejamos duas situações: 209 e 210 e 303 e 304, respectivamente.

No que respeita à primeira - "A nossa cruzada era tão estúpida... que só um idealista a pode ter inventado. Era horrível com a peste" - foi riscada e adulterada, respectivamente, por - "A nossa Cruzada foi tão inútil... que só poderia ter sido inventada por um idealista. Nem lhe faltou a peste..."

Esta substituição, efectuada pelo examinador sobre a frase originalmente redigida pela distribuidora, embora aparentemente insignificante, visa atenuar o carácter absurdo da acção, dando uma ideia menos drástica dos acontecimentos - "Cruzada" e "peste" - e deixando menor assertividade em relação ao "idealista". Em suma, trocar "pode" por "poderia", modifica-se a afirmação do presente (real e assertiva) por uma afirmação condicional ou hipotética, ou seja, deixa-se de apresentar o facto como certo e passa-se a sugeri-lo como possibilidade ou hipótese, sendo isso uma forma de suavizar o sentido do texto.

Sobre as outras legendas: - "Realmente, eles esperam que a gente moderna... tome estas coisas a sério?" - cortadas. A razão que, porventura, terá assistido ao censor poderá estar relacionada com a abertura que qualquer interrogação suscita, acrescida do facto de esta surgir na narrativa dirigida à "gente moderna" - aquela que, por natureza, procura questionar e fugir a certezas prévias e dadas como adquiridas. As legendas, pelo que as antecede e sucede, demonstram que a temática deve ser encarada sem margem para dúvidas.

Importa ainda referir que este trecho, no filme, é dito por um padre austero em missão catequética, na tentativa obstinada de salvar as almas perdidas. Não se vê uma razão objectiva para a supressão.

Em sentido contrário, são mantidas legendas que, ao que tudo indicaria, seriam suprimidas pela natureza problemática do seu conteúdo. Na conversa entre o cavaleiro Block e a Morte, o primeiro diz (legendas 162 a 164 e 168): "Por que não posso matar Deus dentro de mim? ... E deixá-lo viver tão atormentado e humilhado? Quero arrancá-lo do coração [...]. Quero ciência certa, não fé [...]"

A finalizar a abordagem a *O Sétimo Selo* (1957), cumpre fazer uma nota: a legenda 156, que não apresenta, nos ofícios permutados, qualquer indicação de eliminação ou substituição, surge no texto original enviado à Inspeção com uma alteração significativa, dado o alcance cautelar dessa reformulação: “É tão difícil conceber Deus com a nossa própria razão”, sendo substituída por uma interrogação: “É assim tão difícil conceber Deus?”.

2.4 LUZ DE INVERNO[#]

Este filme de Bergman, realizado em 1963 e estreado comercialmente em Portugal a 13 de Março de 1964 (Fig. 4), no Cinema Império, em exibição, durante duas semanas, com sessões diárias - à tarde e à noite.

Figura 4
DL 13.03.1964



Luz de Inverno articula dois domínios demasiado delicados que atravessam o texto que apresento: a religiosidade e a moralidade. É, desse ponto de vista, uma obra polémica, já que, no exame efectuado pela Comissão, esta actuou sobre ambos os domínios, procedendo a cortes de imagem e de legenda.

Este filme é, por natureza, frio, silencioso e vazio. Desde logo, pela ausência de música e pela paisagem marcada pela neve e pela permanente cor cinzenta das imagens. Depois, pela frieza com que a razão se manifesta em dois domínios: questionando a fé e rejeitando um relacionamento amoroso. A razão torna-se, assim, num obstáculo, sendo definida como a ausência de emoções.

O enredo assenta na vida de um pastor protestante em missão evangelizadora numa igreja rural, atormentado pelas dúvidas que assaltam a sua fé e a recusa do amor oferecido por uma professora solitária, por sua vez, não crente, agravando com isso o seu mal-estar interior.

Analisando a correspondência entre a Comissão e a distribuidora Sonoro Filme, bem como as legendas anotadas pelo censor, podemos afirmar que duas palavras foram interditas: “beijos” e “ternura”. Na verdade, a actuação da censura parece ter-se mostrado mais preocupada com as questões morais do que com as de fé. Por seu turno, ao nível do corte das imagens, verificou-se idêntica preocupação: as que revelavam uma dimensão moral foram objecto de supressão.

Contudo, observando as legendas originais, versão em inglês, da cópia restaurada pela *The Criterion Collection*, comprova-se que a distribuidora foi cautelosa quanto à tradução e às legendas expostas. Assim, a legenda 148 apresentada pelo tradutor e mencionada no

processo - “É horivelmente simples, na realidade” - substituiu a que consta na cópia restaurada: “[...] porque Deus não existe”. É evidente que a opção encontrada, sendo ambígua ou mesmo neutra, não suscita questões mais profundas e críticas no plano da fé, correspondendo dessa forma a uma prática religiosa dominante. Ou seja, a fé era professada como um acto cego, a aceitar sem qualquer interpelação.

A este respeito, importa assinalar que há legendas de situações problemáticas na narrativa, assumidas pelo tradutor e idênticas às do original, em versão inglesa, que surgem no documento entregue à Comissão. Referimo-nos não apenas às questões de crença ou fé, mostrando, em grandes planos, a angústia no rosto do pastor e a sua revolta para com Deus, expressa igualmente por palavras, nas legendas 285 e 286: “Não há criador, não há sustentáculo, não há pensamento. Deus, porque nos abandonaste?”, que foram indicadas para eliminação.

Por seu turno, há a considerar o contexto de um suicídio anunciado, presente no diálogo entre o paroquiano e o pastor protestante (legendas 237 e 238): “Há quanto tempo lhe assaltou a ideia de suicídio? - Há muito tempo [...]”. Esse suicídio é posteriormente confirmado na sequência da narrativa filmica, com as implicações que tal acto comportou para a família. Por sua vez, na sequência do diálogo, assiste-se à negação da vocação sacerdotal, à qual é atribuído um carácter negativo e de falhanço (legendas 259 e 260; 266 e 267): “O meu Deus vivia num mundo à parte, criado por mim e onde tudo se ajustava perfeitamente. Como vê não sou um bom pároco [...] Cada vez que confrontava Deus com a realidade... Ele tornava-se hediondo, um deus-aranha, um monstro”.

A denominação de “deus-aranha”, dada por Bergman, volta a surgir no filme *Em Busca da Verdade*. Há uma carga profundamente depreciativa e profanadora nessa nomeação. Mais uma vez, não se compreende como tal se manteve pela Comissão, sem qualquer alteração ou eliminação.

Efectivamente, os exemplos dados atrás são, sob o ponto de vista da moralidade e da fé, muito significativos, por atentarem objectivamente contra a visão dominante destas questões; daí não se compreender como foi possível a sua preservação na narrativa.

2.5 MÓNICA E O DESEJO[#]

Detenhamo-nos neste filme de Bergman, realizado em 1953 e estreado em Portugal, onze anos depois, em 15 de Julho de 1964 (Fig. 5), tendo estado em exibição apenas uma semana no Cinema Império, com sessões diárias - à tarde e à noite.

Após o 25 de Abril, o filme foi reposto, em 1977, no Cinema Quarteto, com classificação etária - não aconselhável a menores de 13 anos. Em relação à sua reposição, não foi possível apurar o número de sessões diárias nem o número de semanas em exibição.

Trata-se de um filme provocatório, de ruptura face aos padrões de vida existentes - sobretudo morais - e, por isso, excessivamente examinado e sujeito a cortes pela Comissão em 1964.

Em 1977, com uma cópia totalmente nova, sem cortes nas imagens ou nas legendas, observa-se uma situação peculiar que leva a retomar a ideia de território enquanto contexto datado, imerso nas circunstâncias sociais e políticas. A correspondência da nova distribuidora da altura - Filmes Castello Lopes - revela a preocupação em afastar qualquer natureza pornográfica do filme, acautelando o impacto que o seu título poderia ter junto dos espectadores. Uma situação quase risível, mas que reflecte bem a realidade do pós-25 de Abril, marcada pela tensão entre cinema sem censura e liberdade.

A empresa distribuidora solicitou, por exigência da Alfândega, à Direcção dos Serviços dos Espectáculos que fosse indicado que o filme não era pornográfico, averbamento que não foi feito, alegando a entidade estatal que, em 1962, não existia a classificação de “pornográfico” e que, à época, um filme para adultos nunca poderia ter esse conteúdo.

Figura 5
DL 15.07.1964



Retornemos aos documentos alusivos à primeira exibição.

A narrativa de *Mónica e o Desejo* mostra a inconstância de dois jovens que vivem intensamente uma relação apaixonada sujeita a constrangimentos sociais determinantes. Harry é despedido, Mónica trabalha no mercado. Partem de Estocolmo para uma ilha do arquipélago, dando início a uma aventura apaixonada inesquecível: banhos de sol e mar, festas e convívios. Quando o dinheiro acaba, regressam, e Mónica está grávida. Acolhidos por um familiar, Harry parte em busca de trabalho. Ao voltar, encontra Mónica com outro homem. Separam-se. Harry fica com a filha e com a memória de um Verão idílico.

Toda a história, representando um ambiente juvenil em sintonia com a realidade dos tempos que se viviam, contraria a mentalidade portuguesa da época, marcada, como sabemos, pela moralidade e pelos bons costumes. As diversas transgressões mostradas no filme – a fuga, a irresponsabilidade, a gravidez acidental, a traição amorosa – opõem-se em absoluto ao modo de vida então protegido e praticado em Portugal.

Observemos o que é exigido pela Comissão. As legendas constituem um grande problema. Da consulta ao processo, constatou-se a supressão de cento e quatro legendas; igualmente, ao nível das imagens, verificou-se dificuldade na aprovação do filme, por serem consideradas demasiado ousadas e, por isso, a carecer de cortes significativos.

Seja como for, é porventura importante ter em conta a sinopse do filme apresentada pela distribuidora Filmitalus. Há quatro aspectos referenciados com relevância:

- i. É omitida a situação de desemprego de Harry, dizendo-se apenas – “[...] condições deficientes [...] circunstâncias difíceis”;

- ii. A referência ao “[...] pai alcoólico [...]” não tinha então o alcance que hoje tem; pelo contrário, beber vinho, mesmo em excesso, não implicava propriamente interdição nem reprovação social;
- iii. Toda a paixão desenfreada dos dois jovens, vivida num misto de prazer e desvario, é assinalada apenas pela sucinta afirmação do argumento – “Ambos se sentem contentes e felizes”;
- iv. A menção ao “[...] casamento [...]” não corresponde à verdade do filme: os jovens simplesmente juntaram-se numa ocasião de paixão, situação que não era conveniente afirmar, pelas óbvias razões morais então existentes.

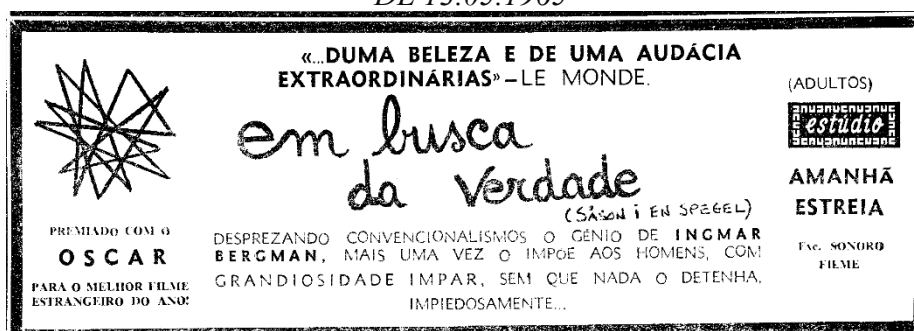
Tendo em conta, principalmente, as questões da moral e da sensualidade citadas no processo — nomeadamente a nudez e os beijos —, podemos, em síntese, enunciar o seguinte no que respeita às diversas cenas cortadas:

Os planos no barco com Mónica deitada à proa; a icónica imagem de Mónica a tomar a banho nua, eliminando na totalidade a nudez até à sua entrada na água; o primeiro beijo prolongado de Mónica e Harry, sendo imposto, por isso, a redução da duração do beijo, originando o enquadramento fechado nos rostos e evitando contacto corporal visível; a relação íntima na cama implicou somente proximidade dos corpos, sendo eliminado as cenas mais sugestivas ou explícitas; por fim, foram feitos cortes na provocação de Mónica a Harry, designadamente no que se refere a gestos sensuais expressos.

2.6 EM BUSCA DA VERDADE[#]

Analisemos agora este filme, realizado em 1961, foi estreado no Cinema Estúdio em 13 de Maio de 1963, estando em cartaz duas semanas, com sessões diárias — à tarde e à noite (Fig. 6).

Figura 6
DL 13.05.1965



Após um longo processo de exame e deliberação por parte da Inspeção dos Espectáculos, que durou mais de dois anos, o filme foi aprovado para maiores de 17 anos, não havendo lugar a cortes nas imagens, mas apenas a advertências para supressão de legendas.

A narrativa fílmica decorre ao longo de 24 horas, expondo um dia na vida de uma família em férias de Verão numa ilha do Báltico - um território isolado, propício à revolta, à angústia e ao desespero. São quatro as personagens: o pai, o filho adolescente, a filha e o respectivo marido. A filha, única mulher do grupo, destaca-se por sofrer de uma esquizofrenia dissimulada, oscilando entre uma aparente sanidade e episódios de loucura.

Os três homens vivem o dia de forma individualizada, enquanto a doença de Karin se manifesta progressivamente, sobretudo, através de imprecações dirigidas a Deus. É precisamente este o ponto mais sensível do filme, pela associação entre a exposição da doença mental e o seu carácter perturbador atingindo Deus.

Neste contexto familiar, torna-se interessante analisar a sinopse apresentada pela distribuidora – Sonoro Filme – para apreciação dos censores. O texto recorre a expressões comuns à época, como “manicómio” e “rapazote”, hoje fora de uso, e refere que Karin “está cada vez mais esquisita”; “a doença da filha (Karin) é incurável”; “apesar do desgosto [...] sente (o pai) curiosidade em estudar para depois escrever nos seus livros o desenvolvimento das crises”.

Se analisarmos a natureza desta sinopse, poderemos concluir que a redacção do tradutor - sob responsabilidade da distribuidora - procurou suavizar o conteúdo, sobretudo nos aspectos mais sensíveis, nomeadamente na forma como a doença mental é apresentada, tentando domesticar o desconforto e evitar a vertigem existencial, além de a privar da sua dimensão de questionar ou mesmo insultar Deus.

No âmbito da supressão das legendas, o censor exige a eliminação das seguintes: 92 a 94 – “*Não me acaricies nem me beijes como fazias; E não te ponhas nua a tomar banho. Enoja-me. E porquê? Detesto as mulheres. O seu cheiro, a maneira como se mexem, se penteiam...*”. Este corte é facilmente compreensível, pois contém uma representação depreciativa, e mesmo agressiva, da figura feminina, marcada por elementos de sensualidade que se pretendeu eliminar.

Já quanto à exclusão das legendas 523, 525, 526, não parece haver uma razão objectiva, e a sua supressão aparenta interferir no sentido do diálogo. “Fiz pior do que isso, muito pior... (523); Quando foi? (525); Agora mesmo (526)”.

É ainda curioso o censor manter a legenda intermédia 524: “Lutei, mas não consegui vencer. Fui forçado a isso...”. Há, porventura, nesta legenda uma mensagem subliminar que se pretendeu deixar passar. Fica a dúvida e a divagação interpretativa.

Acresce que não era expectável, nem se compreende, que as legendas 586, 587A, 578C e 588, respectivamente - “A porta abriu-se, mas o deus que surgiu era uma aranha”; “Rastejou até mim e tentou penetrar em mim, mas eu defendi-me”; “Quando teve de desistir dos seus intentos, trepou para o meu peito...”; “Eu vi Deus” - tivessem sido preservadas.

Inseridas num contexto de agressividade verbal dirigida a Deus, realçado pelas imagens fílmicas sincrónicas, coligando dimensões de âmbito moral ou até erótico, não parece possível a sua sustentação, a não ser por ignorância ou desatenção grosseira dos censores.

3. CONCLUSÃO E NOTAS FINAIS – PARA UM MELHOR CONHECIMENTO DE BERGMAN – VALORIZAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL; CENSURA, MANIPULAÇÃO E LIBERDADE

Voltemos à ideia inicial e estruturante, aquela que orientou este Encontro: o território. Falámos dele tendo em conta o contexto social e político de uma determinada época, mas também o referimos como espaço de projecção dos filmes de Bergman - a sala de cinema. Aqui, vale a pena sublinhar a sala eleita - o Cinema Império: uma memória que, hoje, se confronta com a realidade da ocupação deplorável daquele espaço.

Continua a ser surpreendente, aos olhos de hoje, que tenha sido possível exhibir filmes, como *A Fonte da Virgem* (1959) ou *O Sétimo Selo* (1957) e mantê-los em cartaz durante

várias semanas, mesmo considerando a circunstância actual no que respeita à frequência de espectadores e à índole dos filmes projectados.

A opção orientadora dos filmes estudados, todos eles alvo da censura, incidia, em grande medida, sobre o **universo religioso** e a **moralidade** - dois fundamentos que sustentavam a mentalidade e as vivências da época. Com isso, demonstrou-se que, mais do que a simples proibição, imperou a manipulação e a conveniência que tal intervenção acarretava. O trabalho da Comissão e dos inspectores a ela ligados visava preservar uma ordem sustentada na continuidade dos valores em vigor, na estabilidade emocional e na garantia de juízos acríticos por parte dos espectadores. Tudo isto, como é sabido, aconteceu durante o Estado Novo.

Hoje, em democracia e vivendo em liberdade, que relações podemos traçar entre o presente e esse passado? Que compreensão podemos inferir acerca da censura, da manipulação e da liberdade?

Desde logo, estamos perante uma realidade nova em crescimento, não sabendo como se escorará este eventual novo paradigma. Trata-se de um modelo de comunicação que funde os modos público e privado, assente em mecanismos tecnológicos expressos sob vários formatos.

Uma dessas formas, talvez a mais perturbante, radica nas chamadas redes sociais. É nesse palco que se assiste cada vez mais à reconversão - ou mesmo ao declínio - da democracia e à reconfiguração da manipulação, que não decorre da censura, mas da afirmação livre, irresponsável e impune. Esta tem a sua expressão no empobrecimento da linguagem, na brutalidade verbal, na diminuição do sentido crítico e, como consequência, na aceitação instantânea dos cidadãos perante aquilo que lhes é apresentado.

Ora, o que é exposto como autêntico muitas vezes é, simplesmente, informação falsa que, diante da rapidez da difusão e da amplitude da sua implantação, resiste, concretizando a manipulação e tornando inúteis a denúncia, o esclarecimento e a reposição da verdade.

Quando tomamos contacto com os documentos, actas, relatórios e pareceres da Comissão e dos seus funcionários, fica-se com a impressão de uma certa linearidade da situação. Ou seja, percebia-se uma relação directa entre os cortes de imagens e legendas - ou apenas a alteração destas - e a intenção de manipular, sendo o espectador eventualmente consciente das imposições existentes à liberdade e do contexto em que tudo ocorria. Muitas vezes, nas reuniões da Comissão, os vogais, segundo afirmavam, faziam-se valer da opinião colhida pelos espectadores.

Havia, adaptando a terminologia de Byung-Chul Han (2013, p. 27), uma “mediação de intermediários”, no sentido em que estes exerciam uma orientação reguladora sobre a manipulação a levar a efeito. Hoje, observa o filósofo sul-coreano, já não existem mediadores que “dirijam ou filtrem”. Somos, por isso, “[...] emissores e produtores activos. Já não basta consumir passivamente informações: queremos produzi-las e comunicá-las de modo activo”. (op. cit., p. 27).

Actualmente, as circunstâncias são mais complexas. A manipulação ocorre na própria esfera da liberdade e, pelo absurdo que isso comporta, acabamos gradualmente por erigir a sua negação. O fenómeno da manipulação tende, no limite, a colocar-nos, segundo Zuboff, como “[...] a fonte do excedente fundamental do capitalismo da vigilância [...], sendo os verdadeiros clientes as empresas que intervêm no mercado dos comportamentos futuro” (Zuboff, 2020, p. 25).

Assim, o que observámos na intervenção directa da Comissão, para além da defesa de um regime político autoritário, com todas as prerrogativas que isso implicava, situava-se na esfera da moralidade. Hoje, em contrapartida, perante a nossa dependência - ditada por

essa “colmeia” onde habitamos, esse “enxame” onde nos movemos, as redes sociais, mas não só -, a gravidade das questões transferiu-se para a ordem da ética.

O que está verdadeiramente em jogo é a velha dicotomia clássica, respectivamente, entre Roma e Grécia na orientação dada às condutas humanas. Em rigor, já não é a lei que se deve cumprir ou que nos ameaça, mas os valores que se defendem e se praticam.

Aqui chegados, e lembrando a fase inicial de Bergman, próxima da visão existencialista e dos ecos de Sartre, torna-se patente, pela via em que, se “o inferno são os outros”, estamos hoje sujeitos à incontornável *condenação* de ser livres. Estamos com os outros, mas absolutamente sós na responsabilidade individual de cumprir a sentença a que estamos obrigados: ser livres em conjunto com todos os outros.

Indo mais longe: não será, na actual complexidade existente, esta uma leitura parcelar do problema? Não continuaremos nós habilmente manipulados por acção de uma tecnologia que nos alicia e desvirtua?

Referências

- Abreu, B. F. (2017). *A Segunda Filípica: Tradução e estudo do ethos segundo a Retórica de Cícero* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. (Tradução integral da *Oratio Philippica Secunda*, § 102, p. 169).
- Acciaiuoli, M. (2013). *Os cinemas de Lisboa – Um fenómeno urbano do século XX*. Bizâncio.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcelo*. D. Quixote.
- Bergman, I. (1960). *Morangos silvestres / Smultrongstallet (Wild Strawberries)*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 178.
- Bergman, I. (1959). *A Fonte da Virgem / Jungfrukällan*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 192.
- Bergman, I. (1963). *Luz de Inverno / The Communicants*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 227.
- Bergman, I. (1957–1963). *O Sétimo Selo / Det sjunde inseglet*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 224.
- Bergman, I. (1963–1964). *Mónica e o Desejo / Sommaren med Monika*. IGAC (2ª Inc), cx. 235.
- Bergman, I. (1963–1965). *Em busca da verdade / Sasom i en spegel*. SNI, IGAC (2ª Inc), cx. 250.
- Cabrera, A. (Coord.). (2013). *Censura nunca mais! – A censura no teatro e no cinema do Estado Novo*. Alêtheia.
- Dias, A. (1963). Verão: vêem e ouvem. *Celulóide*, (69), 12.
- Duarte, F. (1961). Cinemas de ensaio em Lisboa. *Celulóide*, (40), 1.
- Dylan, B. (1964). *The Times They Are a-Changin’* [Vinil]. CBS.
- Han, B.-C. (2013). *No enxame: Reflexões sobre o digital*. Relógio d’Água.
- Idem. (s.d.). *Op. cit.* (Não utilizável em APA — comentar: a norma não permite “Idem”). É preciso repetir a referência completa sempre que citada.)
- Leite, J. (2018). *Os cinemas de Lisboa* [E-book].
https://drive.google.com/file/d/1ODrG_1CQhAV3D1sLrrzmZHJYdbIDn7kb/view
- Ministério da Instrução Pública. (1927). Decreto-Lei n.º 13564/1927. *Diário do Governo*, 1.ª série, 92, 699.
<https://files.diariodarepublica.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf>
- Pires, J. C. (1961). Sorrisos de uma noite medieval. *Almanaque*, (Abril), 42–45.
https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/Almanaque_Mar-Abr1961_00420045.pdf

- Presidência do Conselho. (1957). Decreto-Lei n.º 41051/1957. *Diário do Governo*, 1.^a série, 74, 368. <https://files.diariodarepublica.pt/gratuitos/1s/1957/04/07400.pdf>
- Rosario, G. (2015). *Ingmar Bergman e a censura cinematográfica franquista*. Shangrila.
- Steene, B. (1968). *Ingmar Bergman*. Twayne Publishers. (pp. 89, 242–243, 413; traduções livres do autor.)
- TEP/CCT. (1961, 21 de Janeiro). Ofício. Arquivo do Círculo de Cultura Teatral.
- SNI. (1961, 4 de Maio). Ofício n.º 1185. Arquivo do Círculo de Cultura Teatral (TEP/CCT).
- Zubiaur, J. (1974, Março). *El manantial de la doncella: un film de Ingmar Bergman*. <http://www.zubiaurcarreno.com/el-manantial-de-la-doncella-film-de-ingmar-bergman>
- Zuboff, S. (2020). *A era do capitalismo da vigilância*. Relógio d'Água.
- Actas das Sessões 1960. (1960). PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta n.º 133, 16 de Fevereiro de 1960.
- Actas das Sessões 1961. (1961). PT/TT/SNI-DGE/3/5, Acta n.º 195, 26 de Abril de 1961.

Um fazer-da-imagem em Bergman

Romy CASTRO

ICNOVA – CM&A | FCSHUNL

romycaastro_@hotmail.com

Resumo: Neste ensaio sobre cinema, pretendemos explorar conceitualmente, o modo de fazer-da-imagem em Bergman, através de interações contemporâneas que permitem uma incorporação na experiência cinematográfica do realizador, tendo como base para criar novos entendimentos e perspetivas, a realidade apreendida das imagens-movimento do cineasta. A imagem que está sempre presente nas obras, coincide com a objetividade das suas vivências existenciais, que se relacionam com o contexto em que ocorrem, caracterizando as mesmas com um novo modo de abordagem simbólica, onde predominam “close-ups” intensos e fusões que criam expressões específicas, que visam incorporar outras experimentações, para mostrar as questões fundamentais da experiência humana, o que torna o cinema mais autêntico, realista, possibilitador e contemporâneo, porque só o cinema, enquanto objeto de perceção e representação, possibilita o novo fazer da imagem, tornando-a linguagem universal no devir artístico deste fazer. Interrogaremos este conceito de fazer-da-imagem, uma fórmula de Samuel Beckett, seguida de considerações por Deleuze, a partir do cinema de Ingmar Bergman, revelando como a estética do realizador imprime no ecrã um novo realismo nas imagens, que apela aos sentidos, por meio de estratégias experimentais inovadoras, que suscitam o envolvimento emocional dos espetadores, num provocar que estimula afetivamente, o pensamento crítico.

Palavra-chave: arte, imagem, cinema, fotografia, técnica

Abstract: *In this essay on cinema, we aim to conceptually explore Bergman's approach to image-making through contemporary interactions that allow an incorporation into the director's cinematic experience, using the reality captured in the filmmaker's moving images as a basis for creating new understandings and perspectives. The image that is always present in his works coincides with the objectivity of his existential experiences, which relate to the context in which they occur, characterizing them with a new symbolic approach, where intense close-ups and fusions predominate, creating specific expressions that aim to incorporate other experiments to show the fundamental questions of human experience, which makes cinema more authentic, realistic, enabling, and contemporary, because only cinema, as an object of perception and representation, enables the new making of the image, making it a universal language in the artistic becoming of this making. We will examine this concept of image-making, a formula coined by Samuel Beckett and further developed by Deleuze, based on the cinema of Ingmar Bergman, revealing how the director's aesthetic imprints a new realism on the screen, appealing to the senses through innovative experimental strategies that elicit the emotional involvement of viewers, in a provocation that affectively stimulates critical thinking.*

Keywords: *art, image, cinema, photography, technique*

1-Introdução

*A arte é meter-em-obra a verdade.*¹
(Payot, 1998, p. 112)

Quando pensamos no território cinematográfico de Ingmar Bergman, pensamos de imediato na sua forma de fazer-da-imagem, que é realizada como obra de arte em cinema. Uma arte que contempla dentro da universalidade a condição do ser humano, e em particular a natureza do rosto, como a sua expressão universal, concretizada no ensaio dos novos meios de tecnologia; gráficos, fotográficos e cinematográficos, que se materializam em dimensões distintas de imagens-movimento, com um novo modo sensorial de abordagem.

Um todo que abrange uma representação extensa, difícil de concretizar e mencionar neste ensaio, na medida em que o legado criativo da obra de Bergman apreendeu diferenciadas extensões da linguagem, que se nomeiam no modo pelo qual o pensamento se constituiu em imagem, atrevendo-se a expor-se, ele mesmo, com o seu fazer artístico, no retrato da sua verdade, designadamente na grandeza da sua escrita, na realização sublime de mais de sessenta filmes, na produção de imensas peças de teatro, em produções televisivas, entre outras atividades experimentais que se relevam na contemporaneidade.

Na impossibilidade de investigarmos sobre o todo global da obra, temos como propósito, neste exercício de reflexão, analisar só uma das obras do autor.

Desta forma, selecionamos passagens de entrevistas, a escrita do seu livro, excertos do seu pensamento, e visualizamos de novo, alguns dos seus filmes, os que mais nos sensibilizam, para adquirir novos conhecimentos que permitissem desenhar a ideia condutora para a compreensão da obra, porquanto no nosso entender, este núcleo abrange a essência sensível e inteligível para a referência artística atual. Historicamente constituído mostra o traçado da conceção da obra de Bergman ao longo do tempo, na medida em que “o cinema adquiriu o poder de marcar os momentos históricos”² (Benjamin, 2013, p. 31). Conjuntura que encontramos nos filmes; *Mónica e o Desejo* de 1935, *O Sétimo Selo* e *Morangos Silvestres* de 1957, *O Silêncio* de 1963, *Persona* de 1966, *A Flauta Mágica* de 1975 e *Fanny e Alexander* de 1982. Cinematografias que no nosso entender dão sentido à trajetória metodológica, na procura deste fazer-da-imagem dos novos territórios de Bergman.

Assim, elegemos uma obra do meio da sua carreira, que nos toca profundamente, porque “a essência de uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, no decorrer do seu desenvolvimento, quando as suas forças estão consolidadas”³ (Deleuze, 1983, p. 11). Selecionamos a ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, que Bergman encenou, conjugando cinema, drama e música clássica, numa encenação de cinema-ópera, onde a representação é exibida como uma experiência unificada, que enforma na mostra uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

No entanto, a parte cinematográfica inovadora que mais nos interessa neste contexto, são algumas imagens inaugurais, do universo e das paisagens circundantes do Teatro, e principalmente, os grandes planos iniciais do Rosto da menina e do anjinho, rostos que

¹ Tradução nossa. Texto original: « *L’art c’est mettre-en-œuvre la vérité.* » (Payot, 1998, p. 112).

² Tradução nossa. Texto original: « *Chez Benjamin, le cinéma a acquis le pouvoir d’être le marquer des temps historiques.* » (Benjamin, 2013, p. 31).

³ Tradução nossa. Texto original: « *L’essence d’une chose n’apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont affermisses.* » (Deleuze, 1983, p. 11).

Bergman introduziu no início do filme, em que a exibição individual do “grande plano torna o rosto o puro material do afeto, a sua «*hylé*»⁴ - a matéria que recebe a forma”⁵ (Deleuze, 1983, p. 147). Dimensões que se tornam no material criador, na medida em que “há uma composição interna do grande plano, ou seja, um enquadramento, um recorte e uma montagem propriamente afetivos”⁶ (ibidem), que determinam as qualidades que elevam a linguagem cinematográfica de Bergman para um devir, onde o rosto se torna poeticamente expressão, mas em potência de abertura da natureza humana, ao deixar ver as distinguidas grandezas que se constituem enformadas, “num bloco de sensações, i, é., um composto de perceptos e de afetos” ou “seres de sensação, (Deleuze & Guattari, 1992, p. 144), que se manifestam em presença “com variações de graus e de olhar”, (Costa, 2008, p. 181), o que é possibilitante para o nosso perscrutamento. Configuram a imagem individual, que aparece em categoria icônica, para referenciar em essência, a singularidade de uma linguagem nova, que aparece como a expressão ontológica de um acontecimento dentro da traça criativa. Feito que na sua manifestação imagética nos afeta estética e criativamente, ao revelar o que se encontra oculto dentro das formas de cada imagem no desenho do seu pensar.

1-Arte e Imagem - A descoberta de Bergman

*Era-me difícil distinguir entre o que era imaginado e o que era real. [...] Foi por esta altura que um cinematógrafo entrou na minha vida*⁷
(Bergman, 2012, p. 24)

Atento às modificações artísticas ocorridas nos finais do século XIX, e às alterações que ocorrem na arte contemporânea no início do século XX, que se confundem com o fazer-da- imagem sempre presentes em deslocação e em circulação, como no caso da fotografia, que revela a possibilidade de a imagem descolar da obra, em forma de objeto, percorrendo o espaço do real de maneira errática e monádica na sua função reduplicadora, em que “a imagem não significa nada e não diz nada, ela mostra”⁸ (Schaeffer, 1987, p. 211) , no suprimir do espaço simbólico da pintura, e muito em particular o caso do cinema, enquanto arte do tempo e que trabalha o tempo, em técnicas que captam e projetam as imagens-movimento, iluminadas, em que “a identidade da imagem e do movimento tem como razão a identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento, assim como a matéria é luz”⁹ (Deleuze, 1983, p. 88), o que possibilita ao movimento de translação conter a energia e as “potencialidades que só se concretizam quando se encarnam na matéria”¹⁰

⁴ Sendo um conceito fundamental na filosofia de Aristóteles, o termo “*Hylé*” (em grego: ὕλη) é um termo grego que significa matéria ou substância, porque se refere à matéria-prima, a matéria que recebe a forma.

⁵ Tradução nossa. Texto original: « *Le gros plan fait du visage le pur matériau de l'affect, sa « hylé »* ». (Deleuze, 1983, p. 147).

⁶ Tradução nossa. Texto original: « *Il y a donc une composition interne du gros plan, c'est-à-dire un cadrage, un découpage et un montage proprement affectifs* » (ibidem).

⁷ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “*Det var vid denna tid som en filmkamera kom in i mitt liv.*” (Bergman, 2012, p. 24).

⁸ Tradução nossa. Texto original: « [...] *l'image ne veut rien dire et ne dit rien, elle montre* ». (Schaeffer, 1987, p. 211).

⁹ Tradução nossa. Texto original: « *L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière. L'image est mouvement comme la matière est lumière* ». (Deleuze, 1983, p. 88).

¹⁰ Tradução nossa. Texto original: « *Ce sont des potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière* ». (op. cit., p. 13).

(op. cit., p. 13), para que o movimento se transfira e expresse a lógica da passagem das formas, com ordenação e dimensão das afetações em qualquer momento, permitindo experienciar a mudança da imagem, na medida em que “elas dividem-se em três variedades: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afetos”¹¹ (op. cit., p. 101).

Modos de conceitos artísticos que a imagem-movimento torna possível e que Bergman apreende para a enformação da sua obra, quer em fotografia, quer em cinematografia. Mudança que vem alterar a sua analogia com o mundo da imagem, devido às celeridades e aos procedimentos técnicos, que renovam a forma de como as imagens se apresentam ao seu olhar, inovando a realidade da obra de arte e portanto a relação que ele mantém com a representação e com o entendimento da reprodução da mesma, na medida em que ocorre uma situação inabitual, que permite que a representação dê um salto para a sua independência, com a libertação do conceito e da ideia, onde “a reprodutibilidade técnica emancipa a obra de arte, pela primeira vez na história universal”¹² (Benjamin, Walter, 2013, p. 62), o que faz potenciar a percepção imagética da obra, com a introdução de novas implicações do real, que abrem perspectivas inovadoras para outros campos visuais, onde a manipulação à distância recria uma outra maneira de ver as formas e de as sentir no mundo. Incorporadas agora, em imagens-luz, cortam a forma com “o aparecimento de uma perspectiva do tocar em tempo real” (Virilio, 1995, p. 66), o que provoca uma alteração paradigmática na substituição da representação, onde a visão clássica da perspectiva mudará para sempre o mundo visório, pondo em questão a percepção estética e as regras clássicas, culminando a obra, na perda da aura das representações artísticas tradicionais, na medida em que esta “[...], se desvanece devido à reprodutibilidade das obras”¹³ (op. cit., p. 17). Como refere Benjamin (2013):

o cinema é o seu emblema e agente, baseado num duplo fenómeno de reprodução, o registo mecânico da realidade e, em seguida, a produção em série de cópias. [...]. Por outras palavras, já não é o ritual sagrado que determina o valor da obra de arte, nem a sua beleza, mas a sua relação com a realidade: a sua verdade.¹⁴ (Benjamin, 2013, pp. 22-23)

O acontecimento que mudou o efeito visual da obra de arte e a sua relação com a montagem, que a partir da análise sensível do real concebe outros movimentos de translação para reproduzir o espaço imagético¹⁵.

No entanto, e como menciona Deleuze (1983):

¹¹ Tradução nossa. Texto original: « [...] elles se divisent en trois variétés, images-perception, images-action, images-affection ». (op. cit., p. 101.).

¹² Tradução nossa. Texto original: « la reproductibilité technique émancipe l'œuvre d'art, pour la première fois dans l'histoire universelles ». (Benjamin, 2013, p. 62).

¹³ Tradução nossa. Texto original: « Benjamin a fait cette découverte en analysant le cinéma, où l'aura s'évanouit à cause de la reproductibilité des œuvres ». (op. cit., p. 17)

¹⁴ Tradução nossa. Texto original: « [...] le cinéma en est l'emblème et l'agent, fondé sur un double phénomène de reproduction, l'enregistrement mécanique de la réalité puis la fabrication en série de copies. [...] Autrement dit, ce n'est plus le rituel sacré qui détermine la valeur de l'œuvre d'art, ni sa beauté, mais son rapport à la réalité: sa vérité ». (op. cit., pp. 22-23).

¹⁵ Tradução nossa. “O espaço imagético é ligado ao espaço impregnante por regras de translação que são as regras de formação da imagem ela mesma, quer dizer de uma parte as equações cósmicas, de outra parte as equações próprias ao dispositivo fotográfico”. Texto original: « L'espace imagé est lié à l'espace imprégnant par des règles de translation qui sont les règles de formation de l'image elle-même, c'est-à-dire d'une part les équations cosmiques, d'autre part les équations propres au dispositif photographique ». (Schaeffer, 1987, p. 35).

de acordo com esta primeira tese [de Bergson], o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é divisível, e mesmo infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão¹⁶ (Deleuze, 1983, p. 9).

É nesta conceção de mudança que entra a arte contemporânea de Bergman. O fio condutor que atravessa o seu pensamento só é dividido quando o movimento se eleva e transita para outra análise de experiência sensível, a que tecnologicamente revela, na divisão, as novas possibilidades no fazer-da-imagem, e no devir artístico deste fazer.

A primeira experiência da sua mudança de natureza artística, que se encontra com a génese do movimento de Bergman, acontece quando ele vê pela primeira vez um cinematógrafo, a sua Lanterna mágica, o seu objeto de encanto, o causador da reproduzibilidade técnica do seu fazer-imagem. E descreve, Bergman (2012):

Quando dava à manivela (não, isto não é possível explicar-vos, não encontro palavras para descrever a minha excitação, só vos posso dizer que, sempre que quero, consigo recordar o cheiro que exalta do metal aquecido da caixa, [...], o pó, a pressão da minha mão na manivela, o rectângulo projectado a tremer), a rapariga aparecia e desaparecia. A imagem “movia-se”.¹⁷ (Bergman, 2012, p. 27)

Movia-se, como descreve Henri Bergson, como uma “ilusão cinematográfica” ou um “falso movimento”. o que faz destas tentativas experimentais e destas pesquisa, o prenúncio de um pré-cinema e de um cinema primitivo, que já se anunciava (no sentido de uma pré-montagem, anterior à imagem-movimento), que afetarà para sempre o cinema de Bergman com a fantástica descoberta, de que “a imagem em movimento é a modulação do próprio objeto”¹⁸ (Deleuze, 1985, p. 41), a sua realidade, a que apreende o movimento onde a “ótica ondulatória não se relaciona somente com a dimensão visual, mas engloba a integralidade da percepção das aparências sensíveis, mesmo o sentido de tato”, (Virilio, 1995, p. 66). Dimensões fundamentais que Bergman captura para as suas experiências fílmicas, e que realiza, pois, estes ensinamentos permanecerão para sempre inscritos em todas as extensões da sua obra, conjuntamente com outras instruções, igualmente muito importantes, onde “o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal, e o corte será um corte móvel e não mais imóvel”¹⁹ (Deleuze, 1983, p. 12). A esta categoria temporal do cinema, Bergman junta mais uma ordem dimensional, a música, já que a música também é uma experiência sensorial, uma outra forma de mostrar o tempo, que permite organizar o pensamento e ajudar a entender a realidade. “Poderíamos dizer sensivelmente que a música faz ouvir o tempo. Enquanto que o cinema faz ver o tempo”²⁰

¹⁶ Tradução nossa. Texto original: « D'après cette première thèse [de Bergson], le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. L'espace parcouru est divisible, et même infiniment divisible, tandis que le mouvement est indivisible, ou ne se divise pas sans changer de nature à chaque division ». (Deleuze, 1983, p. 9).

¹⁷ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “När jag vevade (nej, det går inte att förklara, jag hittar inga ord för att beskriva min upphetsning, jag kan bara säga att jag när jag vill kan minnas doften som strömmar från det uppvärmda metallen i lådan, [...], dammet, trycket från min hand på veven, rektangeln som skakade), dök flickan upp och försvann. Bilden “rörde sig” ”. (Bergman, 2012, p. 27).

¹⁸ Tradução nossa. Texto original: « L'image-mouvement, c'est la modulation de l'objet lui-même ». (Deleuze, 1985, p. 41).

¹⁹ Tradução nossa. Texto original: « Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporal; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile ». (Deleuze, 1983, p. 12).

²⁰ Tradução nossa. Texto original: “Se podría decir, en términos generales, que la música permite escuchar el tiempo, mientras que el cine permite verlo”. (Badiou, 2004, p. 23).

(Badiou, 2004, p. 23). Ou, dito “em outras palavras, a música serve como modelo para a sua ansiada fusão entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito”²¹ (Aumont, 2004, p. 29), ao transmitir e evocar sensações profundas e complexas, que Bergman detém como parte integrante das suas narrativas, por a considerar que a música transmite emocionalmente “a linguagem mais pura”.

Eis a grande vantagem do cinema, que se torna efetivamente no objeto da sua liberação. Uma liberação onde Bergman atua, mas de um modo irracional, como possibilidade de representação imanente, entre o real e a ficção, entre o jogo das suas contingências e as suas construções, onde impera igualmente, outra ciência de lógica, a lógica do instantâneo, que lhe permite observar as condições de validade dos seus argumentos, independentemente da sua realização artística, porque esta conformidade, tem que ser construída para se tornar inatural e entrar na contemporaneidade. “E o inatural é o contemporâneo” (Agamben, 1999, s.p.). Adentra a abstração fundando novas linguagens, com profundas explorações da condição humana, como manifestação do discurso, o que remonta à noção da antiguidade grega de *poiesis*, (ποίησις), como um descobrimento do próprio ato do ser humano, aquele ato que traz algo de novo à existência, em modos criativos, através de diferenciadas formas de arte, de saberes e de atuações, que geram múltiplas dimensões inovadoras para o conhecimento.

Se depois de Platão e Aristóteles, passando por Kant, Hegel, Merleau-Ponty e Deleuze, entre tantos outros, o conceito de arte conheceu flutuações filosóficas no que se refere à imagem, que passa das sombras da caverna, para a luz do conhecimento, e por sua vez advém metáfora concetual, para se desenvolver dentro das figuras deste discurso, é para manter intacta a sua própria identidade como imagem, dentro da filosofia, porque “o cinema mantém relações muito particulares com a filosofia. O cinema é uma experimentação Filosófica”²² (Badiou, 2004, p. 23): uma arte onde a dimensão sensível da representação se dá dentro da forma do visível da imagem e das palavras, em interligação com outras funções de linguagens, que se inscrevem como forma central do pensamento.

Como diz Bergman (2012):

há certas imagens, acompanhadas de sons e luz, que têm o condão de nunca deixarem o projector existente na nossa alma. Pelo contrário, são projectadas ao longo das nossas vidas com uma nitidez e objectualidade inalteradas. Isto não é senão, no fundo, a nossa compreensão a caminhar, constante e implacavelmente em direcção à verdade.²³ (Bergman, 2012, p. 183)

²¹ Tradução nossa. Texto original: “Dicho de otro modo, la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y el espíritu”. (Aumont, 2004, p. 29).

²² Tradução nossa. Texto original: “El cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. El cine es una experimentación filosófica”. (Badiou, 2004, p. 23).

²³ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Det finns vissa bilder, åtföljda av ljud och ljus, som har förmågan att aldrig lämna projektorn i vår själ. Tvärtom projiceras de genom hela våra liv med oförändrad skärpa och objektivitet. Detta är i grunden inget annat än vår förståelse som ständigt och obevekligt går mot sanningen”. (Bergman, 2012, p. 183).

3-Fazer-imagem

*Só quem está bem preparado tem possibilidade de improvisar.*²⁴
(Bergman, 2012, p. 183)

*Uma encenação tem as raízes no decurso do tempo e nos nossos sonhos.*²⁵
(Bergman, 2012, p. 246)

Através da matriz destes pensamentos e tendo como interrogação o modo de fazer-imagem, na fórmula de Samuel Beckett, seguida de considerações por Deleuze, tentamos entrar no cinema-ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, encenado por Bergman, onde o discurso na sua representação, deve fazer imagem. Mas, como refere Deleuze “a imagem não é um objeto, mas um «processo». Não se sabe o poder de tais imagens, por mais simples que sejam do ponto de vista do objeto”²⁶ (Beckett, 1992, p. 72). O que interessa no objeto “é a forma como ele está sobrecarregado de cálculos, memórias e histórias”²⁷ (ibidem), para prevenir o desaparecimento da imagem na linguagem, permitindo que “a imagem pura se insere na linguagem, nos nomes e nas vozes”²⁸ (op. cit. p. 73), e que o som, como suporte estrutural, seja uma essência para a expressão humana e como procedência uma forma de conhecimento. Quer dizer; “uma linguagem das imagens e dos espaços”. Acontecer que nos aproxima do movimento da linha do pensar de Bergman, a que ordena e estrutura a construção das suas coisas, que são de ordem afetiva e inseparáveis das metamorfoses do diálogo, o que foi construído em grandeza dentro de si, com a interação das relações com os outros. Fundamento de transmissão para o processo criativo, aquele que contém um modo abrangente para conceber expressões e na manifestação devir-imagem no seu fazer. E quando Bergman encontra a essência desta expressão, faz-nos assistir através das suas obras à génese desta grandeza, tornando-a devir-mundo. O que marca histórica e cinematograficamente uma época, com a sua entrada na contemporaneidade, como o fazedor de uma outra linguagem existencial, a que diz a imagem criativamente, como o acontecimento humano, que se dá-a-ver para se mostrar.

Partindo de este pensar verificamos que o acontecimento mantém uma relação essencial com esta linguagem. As imagens cinematográficas “sonantes e colorantes” dizem e mostram as coisas, mas o acontecimento pertence-lhe. Esta efetuação é o momento em que o acontecimento se encarna num estado de coisas, numa pessoa, que sendo inseparável da linguagem advém conceito de “acontecimento como Criação”. É o que marca o início, a introdução do fora, no tempo e o que está no tempo, porque nesta instância ele efetua-se espaço temporalmente, e deste modo, age sobre o que o pensamento pensa em cada pensar, para realizar uma experiência inefável do ser, na construção de uma linguagem do devir-mesmo de Bergman e do seu devir-outro, como condição da consciência de si, e cita (Bergman, 2012):

²⁴ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Endast den som är väl förberedd har möjlighet att improvisera ». (Bergman, 2012, p. 183).

²⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “En iscensättning har sina rötter i tidens gång och i våra drömmar”. (Bergman, 2012, p. 246).

²⁶ Tradução nossa. Texto original: « *L'image n'est pas un objet, mais un « processus ». On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet* ». (Beckett, 1992, p. 72).

²⁷ « [...], *c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires*”. (ibidem).

²⁸ « [...], *que l'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et les voix* ». (op. cit., p. 73)

“Criei em mim uma outra pessoa que, exteriormente, nada tinha a ver com o meu verdadeiro eu. E como não fui capaz de manter separados o que eu era, propriamente, e a criação que fizera de mim, esta ferida teve consequências mesmo até na idade adulta e na minha criatividade”. Quantas vezes não tive de me consolar com a máxima: “Quem viveu de uma mentira é porque, no fundo, ama a verdade”.²⁹ (Bergman, 2012, p. 20)

Sucedimento que expõe simultaneamente o combate entre os dois pensamentos, o interior e o exterior, o ser e a palavra, e os dois sentidos, o sentir e o pensar, potenciando a criação para experienciar todos os modos de fazer devires. Devir-imagem, devir-espaco, devir-frase, devir-som, devir-movimento, devir-outro, devir-animal, devir-possível e devir-hipócrita. E cita: “Esta minha descoberta foi decisiva. De um modo quase tão regional como o do Don Juan de Molière decidi, a partir dali converter-me num hipócrita”³⁰ (op. cit., p. 20). Dissimulação apropriada para os devires, porque como são fenómenos de dupla captura, de desejo e de evolução, transformam-se em polos de agenciamento, onde o conteúdo e a expressão se tornam indiscerníveis na composição. Cada devir participa de um ato de pensar que desloca o campo da inteligibilidade e modifica as condições do problema colocado por Bergman. Quer dizer, entramos “na linguagem que nomeia o possível”³¹ (Beckett, 1992, p. 65) e na sua existência, porque “só existe a existência possível”³² (op. cit., p. 59), e “quando percebemos o que é possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências [...]. A linguagem enuncia o que é possível, mas preparando-o para uma realização”³³ (op. cit., 58), que oscila entre projeção de formas, de comportamentos e de pensamentos preconcebidos. Porque “a realização do possível sempre ocorre por exclusão, porque pressupõe preferências e objetivos que variam, substituindo sempre os anteriores”³⁴ (op. cit., pp. 58-59), que são os impulsos e traumas da infância, os seus medos direcionados como discurso para a arte, alude:

A prerrogativa da infância é podermos mover-nos entre a magia da vida e as papas de aveia, entre um medo desmesurado e uma alegria sem limites. Para mim não havia outros marcos a não ser proibições e regras que me surgiam como sombras, a maioria delas ininteligíveis. [...] Apesar de tais admoestações, o tempo não existia para mim.³⁵ (Bergman, 2012, p. 20)

²⁹ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “*Jag skapade en annan person inom mig som ytligt sett inte hade något att göra med mitt sanna jag. Och eftersom jag inte kunde hålla isär den jag egentligen var och den person jag hade skapat, fick detta sår konsekvenser även i vuxen ålder och för min kreativitet*”. *Hur många gånger har jag inte tröstat mig med maximen: “Den som har levt på en lögn är det för att han innerst inne älskar sanningen*”. (Bergman, 2012, p. 20).

³⁰ Texto original: “*Denna upptäckt var avgörande för mig. På ett sätt som var nästan lika regionalt som Molières Don Juan bestämde jag mig från och med då för att bli en hycklare*”. (op. cit., p. 20).

³¹ Tradução nossa. Texto original: « *Le langage nomme le possible* ». (Beckett, 1992, p. 65).

³² Tradução nossa. Texto original: « *Il n'y a d'existence que possible* ». (op. cit., p. 59).

³³ Tradução nossa. Texto original: « *Quand on réalise du possible, c'est en fonction de certains buts, projets et préférences [...]. Le langage énonce le possible, mais en l'appêtant à une réalisation* ». (op. cit., 58).

³⁴ Tradução nossa. Texto original: « *Mais toujours la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents* ». (op. cit., pp. 58-59).

³⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “*Barndomens privilegium är att vi kan röra oss mellan livets magi och gröt, mellan en omåttlig rädsla och en gränslös glädje. För mig fanns det inga andra milstolpar än förbud och regler som uppenbarade sig som skuggor, de flesta av dem obegripliga. [...] Trots dessa förmaningar existerade tiden inte för mig*”. (Bergman, 2012, p. 20).

Premissas para a construção de uma linguagem à sua medida, realizada metaforicamente, para estabelecer o diálogo do seu pensamento, que além do possível, engloba objetos ignorados pelo pensar, como os que provocam desvios e perturbações psicológicas, criando assim, os seus sintomas de carácter material, os que lhe dão a conhecer o mundo sensível, o mundo que lhe permite entrar em si próprio, numa decomposição exaustiva de si, para se tornar possível, como objetivo e projeto e como um todo. (Deleuze, 1983):

O todo é, portanto, como o fio que atravessa os conjuntos e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar com outro, infinitamente. Assim, o todo é o Aberto e remete para o tempo ou mesmo para o espírito, em vez de para a matéria e para o espaço.³⁶ (Deleuze, 1983, p. 29)

É este reenvio temporal que visa a versatilidade da condição humana, reduzindo-a na multiplicidade, para a tornar definição universal na passagem para a unidade. Passagem que inspira ainda mais o compreender da sua visão para a potência das imagens, na medida em que esta noção é psíquica, e só incorpora a representação como experiência de conteúdo mental. Entra como substituição no ato de representar, e conduz a um encontro percetual direto, consigo mesmo e com os outros, ao definir a relação do sujeito com o objeto no mundo e ao representar objetual e materialmente uma apresentação de fazer-imagem, mostrando-a em potência. A este propósito Deleuze cita (Beckett, 1992):

A grande contribuição de Beckett para a lógica é mostrar que o esgotamento (exaustividade) não ocorre sem um certo esgotamento fisiológico: um pouco como Nietzsche mostrava que o ideal científico não ocorre sem uma espécie de degeneração vital.³⁷ (Beckett, 1992, pp. 61-62)

Uma combinatória de fazer-imagem que evoca e envolve noções complexas, contudo cada noção pode ser decomposta em noções simples de prática artística. Bergman estuda estas noções como método, para satisfazer os seus critérios específicos e estéticos e os potenciar em técnica, com um diferente questionamento e como uma nova ferramenta que dinamiza o conceito de fazer-imagem, porque “a combinatória esgota o seu objeto, mas porque o seu próprio tema está esgotado”³⁸ (op. cit., p. 62). Quer dizer a personagem possui os dois conjuntos, a combinatória e a potência máxima ao mesmo tempo, daí a exaustão, é como a parte de trás e a parte da frente da mesma coisa. São os dois sentidos da potência máxima, que entram em ação e são necessários os dois para suprimir o real. Bergman não fica no abstrato, ele mostra o íntimo da sua arte, como se faz um verdadeiro inventário de emoções e de sentimentos, em discurso poético, “para esgotar o possível neste novo sentido, temos de nos confrontar novamente com o problema das séries exaustivas, mesmo que isso nos leve a cair numa «aporia»”³⁹ (op. cit., p. 68), o que lhe possibilita em retórica, como figura de linguagem, que o orador simule hesitação ou

³⁶Tradução nossa. Texto original: « *Le tout est donc comme le fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini. Aussi le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace* ». (Deleuze, 1983, p. 29).

³⁷ Tradução nossa. Texto original: « *Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique : un peu comme Nietzsche montrait que l'idéal scientifique ne va pas sans une sorte de dégénérescence vitale* ». (Beckett, 1992, pp. 61-62).

³⁸ Tradução nossa. Texto original: « *La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé* ». (op. cit., p. 62).

³⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Pour épuiser le possible en ce nouveau sens, on doit à nouveau se confronter au problème des séries exhaustives, quitte à tomber dans une « aporie »* ». (op. cit., p. 68).

dúvida, muitas vezes dissimuladas, como proceder para a realização da combinatória, na medida em que “a combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por meio de disjunções incluídas”⁴⁰ (op. cit., p. 61). Mas como Bergman é um inventor de técnicas e de modos de fazer imagens, apreende os distintos afastamentos de *A Flauta Mágica* - as questões filosóficas iluministas sobre a natureza do mundo e as questões poéticas sobre a natureza do ser, dimensões que inclui dentro de uma nova combinatória para recompor o real e tecer a imagem do seu pensamento, o que exige longos estudos e reflexões, como ele mesmo relata no seu livro da Lanterna Mágica.

4-O modo de fazer-da-imagem de Bergman

*A nossa arte é uma arte irracional, até certo ponto impossível de explicar,
e está permanentemente sujeita ao jogo das contingências*⁴¹.
(Bergman, 2012, p. 217)

*Com o cinema. é o mundo que se torna a sua própria imagem,
e não uma imagem que se torna mundo*⁴².
(Deleuze, 1983, p. 84)

Neste capítulo abordaremos a própria imagem de Bergman, e o modo de a fazer, principalmente na parte original, a que engloba as aprendizagens efetuadas através das perscrutações em Beckett e em Deleuze, onde apreendemos ensinamentos sobre a potência do possível e a sua combinatória; na montagem, no espaço cénico e no desempenho das personagens, aos quais acrescentamos os conselhos de Bergman dados durante as filmagens da encenação que selecionamos - *A Flauta Mágica*⁴³ de Mozart, no seu exercício de poder, quando incentivava os atores para darem o máximo possível nesta experiência⁴⁴ de contexto cénico.

⁴⁰ Tradução nossa. Texto original: « *La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses* ». (op. cit., p. 61).

⁴¹ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “Vår konst är en irrationell konst, till viss del omöjlig att förklara, och den är ständigt utsatt för slumpens spel”. (Bergman, 2012, p. 217).

⁴² Tradução nossa. Texto original: « [...] *avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde* ». (Deleuze, 1983, p. 84).

⁴³ Produzido por Bergman na Suécia em 1975, a partir da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, de 1791. (Obra realizada com muitas influências à época, como o caso da trupe de teatro de Schikaneder. O período histórico vivido, tinha como linha de pensamento do homem, uma mudança radical, através do Iluminismo). Filmado em Estocolmo no teatro de Drottningholm do séc. XVII, o mesmo século da ópera, com edifícios cenários picturais de frescos, numa conjugação perfeita entre drama, música e cinema.

⁴⁴ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Bergman, Ingrid. 1975. Filme. *A Flauta Mágica* de Mozart. Suécia. “Eu penso que o que tu deves fazer aqui é esquecer, tens de tentar esquecer, é difícil, tens de entrar dentro de ti próprio e tentar sentir o conteúdo emocional como se fosses tu. Eu já vi que tu és bom nisso. Compreendes? Eu acho que é muito mais fácil exprimir um sentimento forte, é mais difícil quando devemos exprimir intimidades. Eu preciso de muito mais tempo antes de o conseguir sentir. Tenta viver a experiência como um sentimento dentro de ti. É um sonho sobre o amor-perfeito, a questão é só essa. Eles passam por isto, passam por esta experiência, mas para alcançar o conhecimento profundo têm de ver a máxima degradação humana”. Texto original: Bergman, Ingrid. 1975. Film. Mozarts Trollflöjten. Sverige. “*Jag tror att det du måste göra här är att glömma, du måste försöka glömma, det är svårt, du måste gå in i dig själv och försöka känna det emotionella innehållet som om det vore du själv. Jag har sett att du är bra på det. Förstår du? Jag tror att det är mycket lättare att uttrycka en stark känsla, det är svårare när vi ska uttrycka intimiteter. Jag behöver mycket mer tid innan jag kan känna det. Försök att leva upplevelsen som en känsla*”

A potência do possível, advém assim, um conhecimento adquirido por experimentação, para os atores, mas o paradigma principal é o da montagem exigente do cenário, onde as personagens se movimentam para criar a atmosfera desejada, envolvente e mais imersiva para a época, para transmitir a mensagem pretendida por Bergman, na medida em que “a montagem é a operação que se concentra nas imagens em movimento para extrair o todo, a ideia, ou seja, a imagem do tempo”⁴⁵ (Deleuze, 1983, p. 46), a que se torna no modelo real, eminentemente concreto, mas em abstração⁴⁶ (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85), porque ao ser constitutivo do seu pensamento e da sua linguagem, vai considerar as diferentes componentes para ser dispositivo⁴⁷ (Agamben, 2007, p. 9). Lógica que nos leva a considerar que Bergman analisa os fenómenos afastados na sua duração, para estabelecer as leis inatas das suas funções individuais, através de um sistema diferenciado de coordenadas, ordenado dentro de uma categoria completamente inovadora, o que origina uma possibilidade da projeção do pensamento para o ponto de fuga da conceção histórica do século XVII, o ambiente de Mozart, onde apreende os conceitos de profundidade na pintura, para os transportar para o cinema. Operação que implica transferência de sentido na passagem da linguagem para a emoção, ao relacionar a potência como estratégia de expressão e singularidade, para que a representação se manifeste.

Toda uma estética diretiva que recorre à imaginação – na medida em que a imaginação está ligada a experiências visuais anteriores e está dependente delas – para referenciar o acontecimento como ato de criação. “Kant afirma isso explicitamente: a imaginação está ligada (*gebunden*) ao seu objeto, precisamente pela sua forma”⁴⁸ (Schaeffer, 1987, p. 163). Ora o objeto de Bergman é o cinema-ópera de *A Flauta Mágica*, o que contém a forma, e a forma é “a figura [como] aptidão do universo” (Deleuze et al., 1992, p. 173), a que incorpora o seu modo próprio de fazer-da-imagem e se torna ato para o pensamento e contemplação para outros devires, os que principiam a construção da sua nova combinatória para se converterem em representação para a sua montagem.

Diretiva que ao ser constituída deste modo, entra na imanência de Bergman, no seu Plano, torna-se no seu alicerce, na sua “imagem-movimento. Na medida em que relaciona o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”⁴⁹ (Beckett, 1992, p. 33), a que nos indica que “tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como trabalhamos e somos por ela trabalhados” (Bragança de Miranda, 2008, p. 8), porque é neste trabalho que o distanciamento⁵⁰ adquire uma dupla concetualização;

inom dig. Det är en dröm om fullkomlig kärlek, det är bara det. De går igenom detta, de går igenom denna upplevelse, men för att nå djup kunskap måste de se den maximala mänskliga förnedringen”.

⁴⁵ Tradução nossa. Texto original: « *Le montage est cette opération qui porte sur les images-movement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps* ». (Deleuze, 1983, p. 46).

⁴⁶ Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro. “[...], na abstração que assenta o elemento histórico tornado circular”. (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85).

⁴⁷ Tradução nossa. « O dispositivo em si é a rede que se estabelece entre esses elementos [...] o dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante... Eu disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que pressupõe que se trata de uma certa manipulação das relações de poder... ». Texto original: « *Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] le dispositif a donc une fonction stratégique dominante ... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force [...]* ». (Agamben, 2007, p. 9).

⁴⁸ Tradução nossa. Texto original: “Kant le dit d'ailleurs explicitement : *l'imagination est liée (gebunden) par son objet, par sa forme précisément*”. (Schaeffer, 1987, p. 163).

⁴⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Le plan, c'est l'image-movement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée* ». (Beckett, 1992, p. 33).

⁵⁰ Os autênticos efeitos do distanciamento têm um carácter lutador de potência, os seus meios, “efeitos distanciadores”, interrompem as técnicas de representação para que a ação transgrida as teorias ou as práticas representacionais.

que é ser conceito filosófico e conceito mediador. A dupla concetual que permite controlar o pensamento nas suas corridas vertiginosas, de um lado para o outro, para construir um discurso de movimento, contínuo e sequencial, que efetue o deslocar da contemplação para o recuo, e em limite, ser determinação das exigências da linguagem do pensamento racional. Requisito da filosofia, onde “contemplar é criar” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 85), para em devir apreender o antes e o depois, e os sobrepor, numa estrutura em que os planos coexistem na enformação das paisagens do seu pensar, como mostra da sua “atitude de experimentação”. Acontecimento que Bergman inicia com a assinatura própria⁵¹ (Deleuze, 1983, p. 35), captando “grandes movimentos” de paisagens físicas de elementos naturais do universo, em que a imagem, espacialmente é incomensurável, e transfere a outra dimensão, a que o tempo reenvia a um ajuste, “que é adicionar espaço ao espaço”⁵² (op. cit., p. 30). Extensão que se confunde com ele-mesmo, para conter todas as dimensões de sombra, na qual a luz se confronta. Mas “ela opõe-se às trevas para se manifestar. [...], a luz não seria nada, [...] sem a opacidade à qual se opõe e que a torna visível”⁵³ (op. cit., p. 73), mas advém afetiva e abstratamente, a nova luminosidade de Bergman, que permitiu que a imagem entre qualitativamente na abstração, como a nova forma de expressar as suas emoções e as suas ideias abstratas, através do grande enquadramento destes elementos visuais, que não são narrativos e se desprendem das formas do real, num cenário que procura o significado simbólico da natureza, onde a luz e a sombra advém metáfora visual, e encarnam em transcendência, tensões entre o inconsciente e o consciente, numa busca espiritual que transforma o espaço apreendido, na passagem do tempo, como um ícone imagético, que leva à reflexão e a múltiplas interpretações, que só podemos ver nesta paisagem de sonho, com reverência, (ver Figura 1).

Figura 1
Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



⁵¹ Tradução nossa: “Podemos considerar certos movimentos importantes como a assinatura própria de um autor, que caracterizam o conjunto de um filme [...]”. Texto original: « *On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d’un auteur, qui caractérisent le tout d’un film [...]* ». (Deleuze, 1983, p. 35).

⁵² Tradução nossa. Texto original: « [...] *Qui est d’ajouter de l’espace à l’espace* ». (op. cit., p. 30).

⁵³ Tradução nossa. Texto original: « *Elle s’oppose aux ténèbres pour se manifester. [...], la lumière ne serait rien, [...], sans l’opaque auquel elle s’oppose et qui la rend visible* ». Le texte base est la *Théorie des couleurs* de Goethe. (op. cit., p. 73).

Manifestação que Bergman leva à sua essência, num enfrentamento sensível de variações universais do claro-escuro, filmadas em imagens que se enformam num “sublime dinâmico” potenciando ao máximo os planos longínquos da paisagem, como aparece na fig. 1, onde o enquadramento dos enquadramentos do grande plano, “confere uma medida comum ao que não a tem, plano distante da paisagem [...], sistema astronómico e gota de água, partes que não estão no mesmo denominador de distância, relevo, luz. Em todos estes sentidos, o enquadramento assegura uma desterritorialização da imagem”, no seu fazer fílmico.

Exemplos retratados igualmente nas figs. 2 e 3, que sendo paisagens do espaço circundante do Teatro, Bergman perspectiva com os seus relevos⁵⁴ (Deleuze, 1983, p. 39) iluminados pelo brilho, para reenviar as imagens a outras dimensões paradoxais de confrontos intensos de gradações luminosas, dando a ver as diferentes potências inscritas na imagem. É como se a imagem incorporasse uma luz divina na sombra do humano, simbólica e metaforicamente, para acontecer num outro espaço de deslumbre, que eleva o visivo e enforma a sua imagem-ação, porque “o espaço possui potencialidades na medida em que torna possível a realização de eventos, ele precede, portanto, a realização, e a potencialidade pertence ela própria ao possível”⁵⁵ (Beckett, 1992, p. 33), realizável nos reflexos que se perspectivam em contraluz, num diálogo metafísico, que oscila entre o divino e o terreno, iluminando o caminho que conduz ao pequeno teatro do séc. XXVII, (ver Figura 2).

Figura 2

Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Um espaço vazio⁵⁶ (Deleuze, 1985, p. 27), que vale pela ausência de toda a presença humana, mas muito emotivo e concreto, composto por elementos figurativos estruturais fortes e dinâmicos, que conduzem à potência dos espaços singulares geográficos envolventes, para serem apreendidos numa dimensão diferenciada, onde

⁵⁴ Tradução nossa. Texto original: « C'est que le cinéma, encore plus directement que la peinture, donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps: il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief ». (Deleuze, 1983, p. 39).

⁵⁵ Tradução nossa. Texto original: « L'espace jouit de potentialités pour autant qu'il rend possible la réalisation d'événements; il précède donc la réalisation, et la potentialité appartient elle-même au possible ». (Beckett, 1992, p. 33).

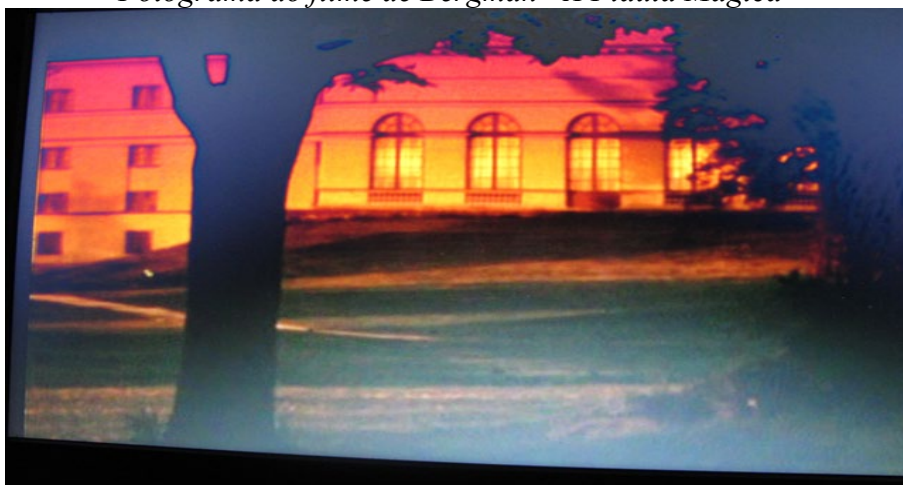
⁵⁶ Tradução nossa. « Um espaço vazio vale, acima de tudo, pela ausência de um conteúdo possível, [...] ». Texto original: « Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, [...] ». (Deleuze, 1985, p. 27).

metafisicamente, como nos mostram as imagens das figuras 2 e 3, representam espaços singulares do tempo, ou espaços-tempo do acontecimento, em que o tempo apresenta outras dimensões observáveis neste estado de encantamento, que é tão intenso, que a imagem nos assombra. É uma imagem propagadora de luz e do seu conhecimento, onde “o real se torna espetáculo ou espetacular e fascina de verdade. [...] O quotidiano é identificado com o espetacular”⁵⁷ (op. cit., p. 12), numa categoria do real que exige a amplificação dos movimentos do exterior, para particularizar, de forma sensível, as suas matérias, e estabelecer as cores, numa linha dialética e empática, no conjunto dos espaços imagéticos das três figuras.

Uma representação teatral como a representação subjetiva de um sentimento, que transforma qualitativamente a natureza destas figuras, que devêm a própria imagem do mundo como a abertura cinematográfica do sentir de Bergman. Expressões de temas distanciados, no espaço e no tempo, que se ordenam sem aparatos encenatórios, o que reflete a seleção, a que mostra a liberdade criativa do autor, tornando-se o Teatro na sua contingência, no seu plano de deliberação, que assume até às últimas consequências, resultando a imagem-ação em dupla potencialidade: homenageia historicamente o espaço do teatro e o espaço da criação de Mozart, o que confere um novo sentido à imagem e dá um novo objeto à potenciação, (ver Figura 3).

Figura 3

Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Elevar ao máximo as potencialidades dum espaço qualquer, é potenciar as singularidades da montagem, que patenteia no seu conjunto um “construtivismo”, em cuja abordagem filosófica, técnica e artística, se distingue um modo transdisciplinar, onde “a unidade da ordem da ficção e da ordem da representação, a magia do teatro e do cinema pode aparecer na sua mais misteriosa luz” (Costa, 2008, 179), que atravessa as cenas de algumas das obras mais importantes de Bergman, como é o caso em questão aqui explanado.

Grandeza que torna esta obra uma (*Gesamtkunstwerk*) ao estilo Wagneriano, na medida em que eleva o objetivo singular do teatro e do cinema, ou seja, a representação. “Quando um filme não é documentário é um sonho. Daí ser Tarkovski o maior dos realizadores”⁵⁸, comenta Bergman, que estuda as suas execuções técnicas e visuais, como

⁵⁷ Tradução nossa. Texto original: « Le réel se fait spectacle ou spectaculaire, et fascine pour d e vrai [...] Le quotidien est identifié au spectaculaire ». (op. cit., p. 12).

⁵⁸ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “När en film inte är en dokumentär är den en dröm. Därför är Tarkovski den största av alla regissörer”. (Bergman, Ingmar, 2012, p. 84).

exercício do pensamento, centrando-se fundamentalmente na ousadia formal de Tarkovski, mas não negligenciando o uso do plano-sequência, em que o autor regista uma sequência inteira sem cortes, bem como as questões metafísicas, que são representadas em séries, em que a função da série significa expressá-la como uma soma infinita de termos, geralmente envolvendo potências de uma variável de grande originalidade, que no caso de Bergman vai para o grande plano do rosto, cita Deleuze (1983):

Bergman é sem dúvida o autor que mais insistiu sobre o elo fundamental que une o cinema, o rosto e o grande plano: « O nosso trabalho começa com o rosto humano [...]. A possibilidade de aproximação do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema. »⁵⁹ (Deleuze, 1983, p. 141)

Conceitos originais e intensos que integram a filmagem, onde *A Flauta Mágica*, ocasiona novas imagens-movimento como via de acesso para a compreensão das formas experimentais das artes contemporâneas, ao inscrever a sua matéria-prima, na predominância afetiva, em que “a imagem-afeção é o grande plano, e o grande plano é o rosto”⁶⁰ (op. cit, p. 125). Quer dizer, “o rosto é em si mesmo um grande plano, o grande plano é em si mesmo um rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afeto”⁶¹ (op. cit, p. 126). A forma que enforma as sucessivas sequências para revelar “o seu signo de alteridade. Ele significa a presença, e exprime a vida de uma outra interioridade, de um outro eu, o “Rosto” de Ingmar Bergman abrange todos os significados e todas as dimensões de Rosto”⁶² (Clément et. al, 1999, p. 337). Ele perpetua o momento único da imagem. Da imagem pura. Nada mais que uma imagem. Aquela que surge com toda a singularidade num rosto de uma criança, que olha para além do possível, para revelar uma execução vital de potência e a fazer saltar, para aceder ao infinito, como a um estado celeste, captando nesse olhar toda uma imensa energia condensada, pronta a explodir, para a dar-a-ver em estado de pura afeção, para o contentamento do nosso olhar, que se intensifica nesta doação. A expressão ontológica da natureza humana da imagem, transpõem assim, como dádiva, a sua interioridade como uma obra pictural viva, e aparece em forma plástica como presença para “o quadro [que] já não é objeto de divisões geométricas, mas sim de graduações físicas”⁶³ (Deleuze, 1983, p. 26). Uma instância onde “a expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, não temos nada a acrescentar por meio do pensamento, nem em termos de espaço nem de tempo”⁶⁴ (op. cit., p. 136), porque ao suceder aparece numa manifestação excecional, luminosa, em que “a imagem

⁵⁹ Tradução nossa. Texto original: “Bergman est sans doute l’auteur qui a le plus insisté sur le lien fondamental qui unit le cinéma, le visage et le gros plan : « Notre travail commence avec le visage humain [...]. La possibilité de s’approcher du visage humain est la génialité première et la qualité distinctive du cinéma ». (Deleuze, Gilles, 1983, p. 141). Este escrito remete para: Bergman, in *Cahiers du cinéma*, octobre de 1959.

⁶⁰ Tradução nossa. Texto original: « l’image-affection, c’est le gros plan, et le gros plan, c’est le visage [...] ». (op. cit, p. 125).

⁶¹ Tradução nossa. Texto original: « [...], le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l’affect, l’image-affection. (op. cit, p. 126).

⁶² O “Rosto: etim.: latim visus, «aspecto», «aparência». O rosto não é um simples fenómeno, uma coisa entre as coisas: ele é igualmente o signo da alteridade, isto é, daquilo que nos escapa absolutamente. Ele significa a presença, e exprime a vida de uma outra interioridade, de um outro eu – alter ego – logo, de uma liberdade”. (Clément et. al, 1999, p. 337).

⁶³ Tradução nossa. Texto original: « Le cadre n’est plus l’objet de divisions géométriques, mais de graduations physiques ». (Deleuze, 1983, p. 26).

⁶⁴ Tradução nossa. Texto original: « L’expression d’un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n’avons rien a y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l’espace et du temps ». (op. cit., p. 136).

fotográfica revela a essência das coisas na sua aparência”⁶⁵ (Schaeffer, 1987, p. 179), numa figuração que torna esta imagem fantasmagórica e sintomaticamente um «paradoxo da visibilidade»⁶⁶ (Didi-Huberman 1990, p. 309). Não é a fotografia que se realiza na imagem, é a imagem que se realiza no humano. Há uma passagem da atitude imaginante para a atitude realizante, através da ligação entre o que aconteceu e entre a estrutura acontecida, para que ao estruturar a construção do rosto, aconteçam as figuras e figure construtivamente um acontecer, o que se mostra no que se “supõe uma tal «simultaneidade contraditória tão plasticamente representada»⁶⁷ (op. cit, p. 309), que figura ontologicamente como cor encarnada, para ser apreendida percetivamente, no sentido de sintoma, i, é, apreendida num outro estado da imagem, que figura no sistema representativo do quadro do cinema-ópera, já não só como imagem, mas como obra de criação, e duplamente; em natureza e em plasticidade, (ver Figura 4).

Figura 4

Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Noção elaborada por Bergman, que se ajusta a diferentes situações e desafios, seja no âmbito físico, mental ou emocional e/ou cinematográfico, ao associar iconologicamente a beleza feminina com uma estranha atmosfera de textura visual, onde o olhar serve de porta de entrada para novos meios, porque “a porta de entrada é agora a técnica, a combinatória, o conceito, a matemática, etc.” (Bragança de Miranda, 2008, p. 47), que se interligam noutras dimensões, ocupando o seu lugar dentro da dialética, para articular a relação entre a ordem inteligível e a ordem sensível, o que “lança uma nova luz [...] sobre a relação entre as ideias e o sensível, cujo paradigma se revela ser a expressão técnica”⁶⁸, como o seu novo modo de meio. O que permite visualizar a sua verdade espiritual, a sua

⁶⁵ Tradução nossa. Texto original: « [...] *l'image photographique révèle l'essence des choses dans leur apparence* ». (Schaeffer, 1987, p. 179).

⁶⁶ Tradução nossa. Texto original: « *paradoxe de visibilité* ». (Didi-Huberman 1990, p. 309).

⁶⁷ Tradução nossa. Texto original: « *suppose une telle simultanéité contradictoire si plastiquement figurée* ». (op. cit, p. 309).

⁶⁸ Tradução nossa. Texto original: « [...] « *projette une nouvelle lumière [...] sur rapport entre les idées et le sensible don 't le paradigme se révèle être l'expression technique* ». (Agaben, 2008, p. 8).

emoção, a que enforma a sua essência - o Rosto de uma criança. “Ela não nos esconde nada, basta entrar, a sua luz quase nos cega, mantém-nos respeitosos. A sua própria abertura [...] faz-nos parar: olhar para ela é desejar, é esperar, é estar diante do tempo”⁶⁹ (Didi-Huberman, 2000, p. 9), um tempo contemplativo repleto de afetividade, que o olhar comunica, para se visto como a imagem, a nova imagem do grande plano, o grande enquadramento.

Informação visual que mantém uma conexão profunda com o fluxo de um tempo, estranhamente compreensível, porque ao englobar as diferentes fases e ritmos temporais dos afetos nas feições, as que permitem entrar no recorte do fundo, na forma do rosto, na configuração da boca, no desenho dos olhos, perpetuam imageticamente, o conjunto de sinais afetivos, que estas transmitem, numa força que devém a linguagem de um devir, o Rosto da Imagem, o devir do modo de fazer-da-imagem de Bergman.

Falar com os olhos. Língua de repetição e diferenciação, na multiplicidade de instantes e de olhares lumínicos, multidiferenciados, que passam da figuração terrestre, do Rosto angelical da menina, para a figuração celeste, a pintura de fresco, que aparece como um ícone⁷⁰ iluminado no teto do Teatro. Cada imagem e cada rosto em movimento abandona o enquadramento, deixando o seu grau qualitativo de afeção na imagem, para se reterritorializar de outra forma, noutra território afetivo e noutra expressão, numa travessia de representações, onde se cruzam em diálogo, os diferentes olhares instalados.

Desta forma, o olhar advém o espaço intersticial do diálogo plástico, pois ambos permitem o entrelaçar dinâmico das imagens-ação, mediando entre a imagem-afeção, rosto da menina e da imagens-percepção do rosto do anjinho, que está representado na pintura.

“Nesse momento, a pintura mural que se avistava tornou-se realmente visível, plenamente visível – tornou-se clara e distinta, como se se explicitasse por si mesma. Tornou-se, portanto, legível”⁷¹ (Didi-Huberman, 1990, p. 22), para «contar» a sua história⁷² (op. cit., p. 23).

Do azul-celeste das suas asas e panejamento, do branco iconográfico do corpo, do preto, do castanho, do cinza, do dourado dos cabelos, da imaterialidade do material, e da matéria das cores em flores. Do fluxo de partículas luminosas à cor pigmento, como percelos do próprio material, denunciam a cor inscrita do lugar. Todas as cores nas formas do espaço, que se movimentam como signo de *surface* da pintura mural e como poética cénica da imagem-ação, para recontarem o Acontecimento como um diálogo que fala entre os personagens, numa compostura de reciprocidade silenciosa, onde os lábios estão fechados nos dois espaços. “Mutação do movimento, que cessa de ser transla o para devir expressão”⁷³ (Deleuze, 1983, p. 136), porque “diante de um rosto isolado, não

⁶⁹ Tradução nossa. Texto original: « *Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même [...] nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps* ». (Didi-Huberman, 2000, p. 9).

⁷⁰ Palavra com origem no termo grego *eik n* que pode significar uma pintura religiosa característica das igrejas ortodoxas.

⁷¹ Traduç o nossa. Texto original: « *A ce moment, la fresque aperçue deviant réellement, plkeinement viusibli – elle deviant claire et distincte comme si elle s'explicitait d'elle meme. Elle deviant donc lisible* ». (Didi-Huberman, 1990, p. 22).

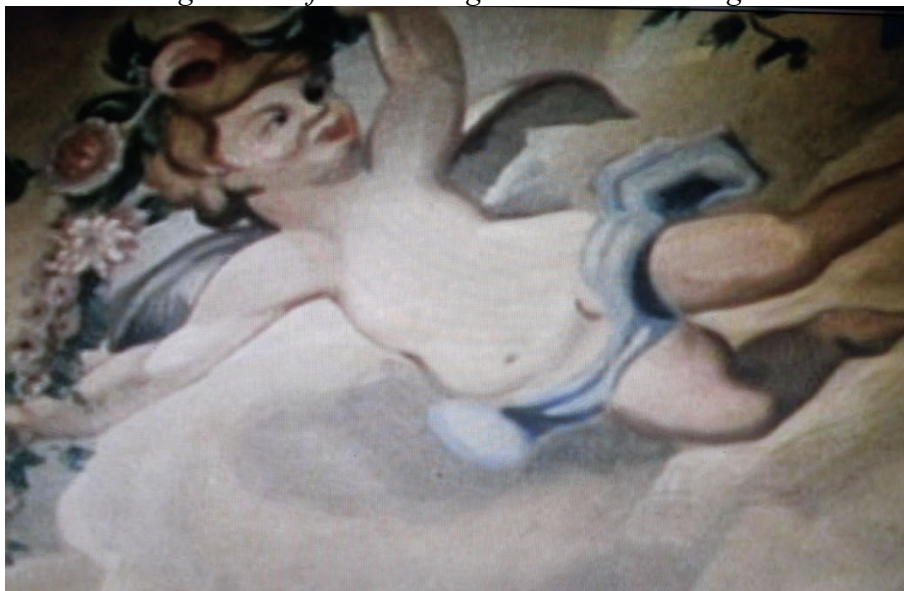
⁷² Tradução nossa. Texto original: « *«raconteur» son histoire* ». (op. cit., p. 23).

⁷³ Tradução nossa. Textom original: « *Mutation du mouvement, qui cesse d'être translation pour devenir expression* ». (Deleuze, 1983, p. 136).

percebemos o espaço. A nossa sensação de espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre para nós. [...], o “sentimento-coisa”, a entidade”⁷⁴ (ibidem), (ver Figura 5). O sentimento próprio da imagem-afeção, o que permite a desterritorialização da imagem para a compreendermos, porque “o afeto é a entidade, ou seja, o Poder ou a Qualidade. É uma expressão: o afeto não existe independentemente de algo que o expresse”⁷⁵ (op. cit., p. 138), que neste caso particular são as expressões afetivas dos rostos, os “Ícones”⁷⁶ (ibidem). “O ícone de traço [a expressão do rosto da menina] e o ícone de contorno [a expressão do rosto do anjinho], [...]: [enformam], o sinal da composição bipolar da imagem-afeto”⁷⁷ (ibidem), numa força criativa que se revela cinematograficamente, ao reenviar as imagens para outros signos, aqueles em que “o espaço foi reduzido a um puro lugar de memória”⁷⁸ Didi-Huberman, 1990, p. 24), conceitualmente, e que serve agora como ponto de referência para a memória coletiva de Bergman, para ele contar a sua história, pois cria um elo entre o passado e o presente, que potencia os limites “de uma semiologia que não possui que três categorias: o visível, o lisível e o invisível”⁷⁹ (op. cit., p. 25), todas as medidas que necessita.

Figura 5

Fotograma do filme de Bergman “A Flauta Mágica”



Mas só uma escolha é possível, a da categoria do visível, porque o Rosto da menina e o Rosto do anjinho da pintura mural, possuem a sua figurabilidade intensificada no registo máximo do «ícone» do grande plano, efetivando em potência a imagem- representação,

⁷⁴ Tradução nossa. Texto original: « Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous. [...], le « sentiment-chose », l'entité ». (ibidem).

⁷⁵ Tradução nossa. Texto original: « L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité, C'est un exprimé: l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime ». (op. cit., p. 138).

⁷⁶ Texto original: « On appelle « Icône » l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage ». (ibidem).

⁷⁷ Texto original: « Il y a donc des icônes de trait et des icônes de contour, [...]: c'est le signe de composition bipolaire de l'image-affection ». (ibidem).

⁷⁸ Tradução nossa. Texto original: « L'espace a été réduit à un pur lieu de mémoire ». (Didi-Huberman, 1990, p. 24).

⁷⁹ Tradução nossa. Texto original: « [...] d'une sémiologie qui ne possède que trois catégories : l'visible, le lisible et l'invisible ». (op. cit., p. 25).

onde “Bergman atinge o limite extremo da imagem-afeto, ele queima o ícone, ele consome e apaga o rosto com a mesma certeza de Beckett”⁸⁰ (Deleuze, 1983, p. 142). O possível que Bergman eleva à potência limite, ele é arrebatador e arcaico. Influenciado pelas ideias do iluminismo, pensamento do tempo da feitura da ópera, Bergman vai ao cerne da questão, e apreende a propagação da luz, através da Teoria das cores de Goethe, implementando as como metáforas plásticas, mas em cinematografia, para as realizar através da razão e do conhecimento, com liberdade de expressão. Dimensões que valoriza no estimular do questionamento e da investigação, tendo como estrutura do pensar a sua experiência e a sua forma de atuação, para criar a sua própria identidade. Para tal feito inova repetidamente, em termos lumínicos, em termos formais e de conceção. Capta as distintas dimensões-chave, as que se tornaram originais na imagem-afeção e na imagem-percepção, elevando-as ao mundo visual, da imagem-ação, privilegiando assim, as variações intensas e diversas da dialética desta obra, de onde proliferam constelações de afetividade e devires; devir-criança, devir-anjinho, devir-amor, devir-felicidade, devir-terrestre, devir-divino, devir-intenso, devir-impercetível, devir-todo-mundo, devir-imagem, devir-imanente, devir-experiência e devir-possível, englobando este último devir todos os devires da experiência.

Referência que eleva o ícone dos seus rostos, em modo ontológico, sob a perspectiva da natureza fundamental do ser, numa exposição bidimensional e tridimensional que engloba diferentes níveis de dimensões de expressividade, que submetem estas formas, às variações *sensibilis* da criação, como a *techné* e como a *poiesis*⁸¹ (Bragança de Miranda, 2008, p. 33). Singularidade que expressivamente estrutura o sensível do «sentimento-coisa», em suporte, pois possibilita o aparecer do que podemos designar por forma e por elemento, as coisas das imagens.

Entramos assim, “na linguagem das imagens e dos espaços”, dos cenários e dos espetadores, passando o plano de ação a devir uma categoria temporal, com corte móvel. Lógica que se orienta no plano de pensamento e no plano de natureza, na medida em que o plano não é movimento do pensamento sem ser natureza do ser, tornando desta forma a ação da imagem-movimento possível, pois “a percepção dispõe do espaço na mesma proporção em que a ação dispõe do tempo”⁸² (Deleuze, 1983, p. 85), consentindo que o movimento se aproxime ou se afaste, tal é a potência “da imagem-movimento: ela torna-se imagem-ação”⁸³ (op. cit., p. 95), para enquadrar a combinatória das múltiplas dimensões de Bergman, que o cineasta leva à potência dos seus limites nesta realização, executando trajetórias muito singulares. Inaugura um sistema metodológico com variações de cor iluministas e novos movimentos dos eixos verticais e horizontais, para que a câmara integre outros ângulos de posicionamento espaciais e apreenda no tempo, os “espaços sonantes e colorantes”, que são os movimentos pessoais dos atores, com a captação de outras possibilidades físicas e vocais; quer no plano cénico, quer no plano do personagem, que é apanhado. Desta forma, na sua potência máxima, de ação e de voz (tendo a voz por função, não nomear ou anunciar, mas recordar evocativamente), ela evoca lembranças pessoais e sentimentos, porque a voz tem intenções e entoações, que se

⁸⁰ Tradução nossa. Texto original: “Bergman atteint à la limite extreme de l’image-affection, il brûle l’icône, il consume et éteint le visage aussi sûrement que Beckett”. (Deleuze, 1983, p. 142).

⁸¹ Texto original: “Diríamos que a técnica é o controlo das passagens, entre «imagens» e «coisas», «real» e «potencial». *Techné* e *poiesis* embora em conflito têm afinidades. Diria que a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as «ligações», as passagens, instaurando trajetórias conhecidas e repetitivas, enquanto que a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos, e é única, singular”. (Bragança de Miranda, 2008, p. 33).

⁸² Tradução nossa. Texto original: « *La perception dispose de l’espace dans l’exacte proportion où l’action dispose du temps* ». (Deleuze, Gilles, 1983, p. 85).

⁸³ Tradução nossa. Texto original: « [...] *l’image-mouvement: ele devient image-action* ». (op. cit., p. 95).

entranham dentro desta dimensão memorial, que é apresentada através da voz dos outros⁸⁴, para dar-a-ver a realidade dos “mundos possíveis” de Bergman, aos quais se junta o ritmo da música, permitindo à perceção identificar as semelhanças percetivas sonoras e visuais.

Modos de estabelecer uma ligação entre “o emocional e o intelectual”, para comunicar em autenticidade, a decantação dos momentos do tempo passado, aqueles que originaram a melodia do coral, a que Mozart escreveu inspirada em Bach, para que esta música se tornasse a “quilha” da manobra, e metafisicamente a sua abstração - como suporte estrutural sonoro e no agarrar do todo da ópera como sentimento-afeto. Emoções que guiam as principais personagens de Tamino e Pamina, que enfrentam muitos obstáculos, até testarem o poder do seu amor, da sua felicidade, que é recebido sob as bênçãos de toda a fraternidade do Templo da Sabedoria, e guiado por Sarastro, que indica o caminho em busca da autonomia e liberdade de pensamento. Grandezas que Bergman apreende como a sua essência, confrontando arcaísmos de memória e de cultura, o que implica reflexões diferenciadas e a afirmação das suas forças, principalmente quando interroga o arcaico da história e dos sentimentos, que começam no momento em que tudo é suprimido, e em que todas as influências o levam a pensar na sua realização, como o experienciador de todas as emoções, as que mudaram o seu mundo encantado. O Mundo da arte em que Bergman se inscreve e se vê, com afeição, quando refere: “E vejo-me a segredar a mim próprio com um prazer indizível: esta encenação é minha, fui eu que a consegui”⁸⁵ (Bergman, 2002, p. 190).

E conseguiu, como autor e como diretor criativo, fazendo do cinema a sua obra universal, onde a arte e a tecnologia se encontram, para incorporarem uma nova dimensão estética.

Com uma visão muito original e muito contemporânea, e um estilo pessoal único e inconfundível, através da mise-en-scène, Bergman inova numa transversalidade sem limites, apreendendo dimensões com experiências muito próprias e muito marcantes, que potencia com formas inovadoras, deixando-as como um legado cinematográfico, ao mundo. Mas não só, também consolida o conceito de autor no cinema, criando igualmente um novo modo de fazer cinema, e de ver cinema, ao explorar transversalmente, todos os sentimentos e todas as emoções existenciais, os possíveis do ser humano, que inscreve nesta arte.

Dimensões que influenciaram os conteúdos apresentados no cinema europeu, desde então e nas várias gerações de cineastas que surgiram, e lhe sucederam, onde se incluem os seus colaboradores mais próximos, que tanto foram afetados com esta nova forma de fazer-da-imagem em Bergman.

Referências

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages.

⁸⁴ Tradução nossa. Texto original: « *Les Autres, c'est-à-dire les mondes possibles avec leurs objets, avec leurs voix qui leur donne la seule réalité à laquelle ils peuvent prétendre, constituant des « histoires».* *Les Autres n'ont pas d'autre réalité que celle que leur voix leur donne dans leur monde possible* ». (Beckett, 1992, p. 68).

⁸⁵ Tradução do sueco Alexandre Pastor. Texto original: “ *Och jag ser mig själv viska till mig själv med en obeskrivlig glädje: denna iscensättning är min, det var jag som lyckades med den*”. (Bergman, 2002, p. 190).

- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bachelard, G. (1972). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. In G. Yocel (Comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Manancial.
- Belting, H. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Éditions Jacqueline Chambon.
- Benjamin, W. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (F. Joly, Trad.). Éditions Payot & Rivages.
- Bergman, I. (1975). *A flauta mágica / Trollflöjten* [Filme]. Produção : Måns Reuterswärd. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Tradução: Storyline Audiovisuais Lda.
- Bergman, I. (2012). *Lanterna mágica* (A. Pastor, Trad.). Relógio d'Água Editores.
- Bragança de Miranda, J. A. (2008). *Corpo e imagem*. Nova Vega.
- Beckett, S. (1992). *Quad et Trio de Fantôme... que nuages..., Nacht und Träume* (E. Fournier, Trad.). Suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze. Les Éditions de Minuit.
- Cinemateca Portuguesa. (2008). *As folhas da Cinemateca: Ingmar Bergman*. Museu do Cinema, Ministério da Cultura.
- Clément, É. et al. (1999). *Dicionário prático de filosofia de A a Z* (Trad. Textos e Letras). Terramar. (Obra original publicada em 1997)
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* (M. Barahona & A. Guerreiro, Trads.). Editorial Presença.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Les Éditions de Minuit.
- Payot, D. (1998). *La statue de Heidegger : Art, vérité, souveraineté*. Circé.
- Rogozinski, J. (1988). *Du sublime*. Éditions Belin.
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire : Du dispositif photographique*. Éditions du Seuil.
- Serres, M. (1993). *Les origines de la géométrie*. Flammarion.
- Virilio, P. (2000). *A velocidade de libertação*. Relógio d'Água Editores.

Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman

Grécia PAOLA

Assistente Convidada/ Investigadora Colaboradora
Universidade do Porto | Faculdade de Belas Artes | i2ADS
gmatos@fba.up.pt

Resumo: “Territórios do Corpo Arqueométrico: Poder, Doença e Finitude em Bergman” propõe uma leitura dos espaços físicos, psicológicos e simbólicos dos filmes *Morangos Silvestres* e *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, através do conceito de “corpo arqueométrico” (Matos, 2025). Ao articular biopoder e necropoder através do cinema de Bergman, questionamos quem exerce poder sobre o corpo e quem testemunha a sua deterioração: quem o vê, quem o mede e quem administra a morte. Através desta autoetnográfica, reflete-se sobre as oscilações do corpo doente a partir da vivência da autora como pessoa com diabetes tipo 1 e sobre a sua inscrição na experiência constante da medição. O conceito de “corpo arqueométrico” é mobilizado como ferramenta analítica através da luz, da cor, do som e do enquadramento, elementos que operam enquanto métricas sensoriais para ler o corpo doente. A doença crónica ou prolongada apresenta uma relação intrínseca com a temporalidade e com o lugar e valor atribuídos aos corpos doentes. Este enquadramento permite ainda explorar a relação intertextual entre cinema, artes plásticas e performatividade a partir de Pina Bausch, Robert Gober, Michael Landy e da produção artística autoral, estabelecendo diálogos entre corpo, finitude e poder.

Palavras-chave: corpo arqueométrico, Bergman, biopoder, necropoder, diabetes tipo 1, intertextualidade

Abstract: “Territories of the Archaeometric Body: Power, Illness and Finitude in Bergman” offers a reading of the physical, psychological, and symbolic spaces in Ingmar Bergman’s *Wild Strawberries* and *Cries and Whispers* through the concept of the “archaeometric body” (Matos, 2025). By articulating biopower and necropower through Bergman’s cinema, we question who holds power over the body and who witnesses its deterioration: who sees it, who measures it, and who administers its death. Drawing on an autoethnographic perspective, the article reflects on the oscillations of the sick body within the context of type 1 diabetes and on its inscription in the continuous experience of measurement. The concept of the “archaeometric body” is mobilised as an analytical tool to understand how cinema measures, records, and monitors the body through light, colour, sound, and framing, elements that operate as sensory metrics for reading the sick body. Chronic or prolonged illness presents an intrinsic relationship with temporality and with the place and value attributed to sick bodies. This framework also makes it possible to explore the intertextuality between cinema, performance and artistic practice through Pina Bausch, Robert Gober, Michael Landy, and the author’s own artistic production, establishing dialogues between body, finitude, and power.

Keywords: archaeometric body, Bergman, biopower, necropower, type 1 diabetes, intertextuality

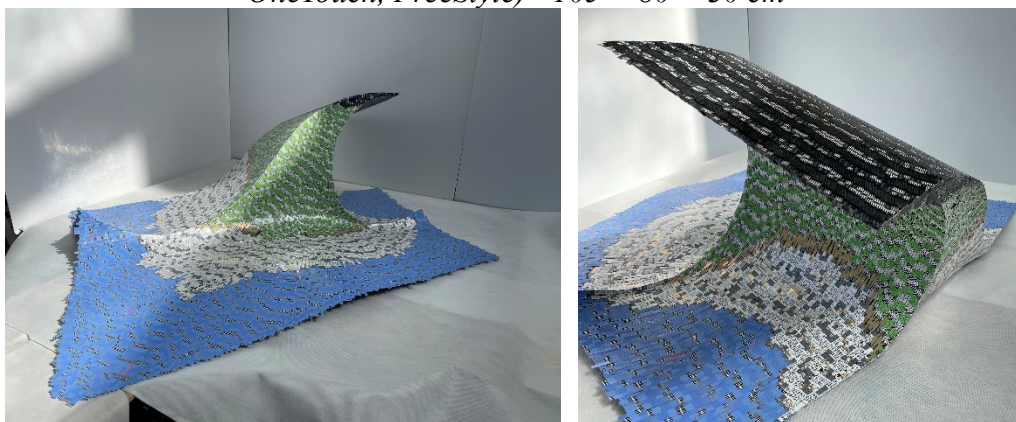
O “corpo arqueométrico”: uma perspectiva autoetnográfica

A abordagem autoetnográfica parte do pressuposto de que a experiência pessoal, quando explorada de forma sistemática e analítica, constitui um instrumento para compreender a cultura (Ellis, Adams, e Bochner 2011, p. 273), a vida e o mundo. Esta abordagem estabelece um paralelo com a experiência da autora como pessoa com diabetes tipo 1, acrescentando uma dimensão autoetnográfica que densifica a análise epistemológica, na medida em que o corpo se constitui igualmente instrumento de medição, registo e vigilância da dor e da morte.

Partindo da proposta do cinema como “produtor de espaço” de Henri Lefebvre (1991), traçamos uma leitura comparativa e intertextual de *Morangos Silvestres* [*Smultronstället*] (1957) e *Gritos e Sussurros* [*Viskningar Och Rop*] (1972), concebidos pela autora em relação dicotómica. O *corpus* analisado encontra expressão nas duas personagens principais: Isak e Agnes. O objetivo não é patologizar as personagens, mas utilizar a lente da experiência pessoal para levantar hipóteses interpretativas sobre regimes sensoriais e temporais, oferecendo uma compreensão situada da experiência corporal na obra cinematográfica de Ingmar Bergman. Ambos funcionam como corpos-referente, interpretando o mundo diegético a partir de si mesmos e registando experiências através das recordações, da prática diarística e do controlo ou sujeição aos ritmos circadianos. Nos filmes, os corpos realizam essas ações ou permitem que outros as exerçam sobre eles, constituindo-se como meio de compreensão de si e do mundo.

Figura 1¹

Grécia Paola, *Mar de Mentiras* (2023). *Tiras de teste de glicemia (Accu-Chek, Verio, OneTouch, FreeStyle) - 105 × 80 × 30 cm*



A autoetnografia ancora a análise num corpo real que mede e regista dados biométricos provenientes da observação das alterações fisiológicas. Este método situa a leitura no campo afetivo e não clínico, refletindo as oscilações entre estabilidade e crise do corpo doente no domínio da experiência cinematográfica. Este processo recorre ao conceito de “corpo arqueométrico” (Matos, 2025) enquanto exercício apropriativo da arqueometria, área da arqueologia que utiliza métodos científicos para medir, datar e analisar artefactos

¹ Este trabalho representa uma onda construída a partir de tiras de teste utilizadas para a determinação da glicemia. O objeto assume-se como símbolo do regime de monitorização contínua e de controlo dos valores glicémicos, condição essencial para a manutenção da homeostase no corpo diabético. As tiras de teste são, aqui, recontextualizadas: deixam de cumprir exclusivamente a sua função de recolha e medição da concentração de glucose no sangue e passam a constituir a superfície ondulante que remete para os gráficos de variação glicémica, os episódios de hiperglicemia e hipoglicemia que configuram a oscilação metabólica própria da diabetes.

arqueológicos. Ao deslocar esta ideia para o corpo humano, falamos de um corpo que mede, regista e conserva as marcas do tempo, da dor e da experiência, funcionando simultaneamente como arquivo e instrumento de medição, inscrito tanto nas rugas, cicatrizes e manchas como nos diários, exames, medições de glicemia, batimentos cardíacos e padrões respiratórios (ver Figura 1).

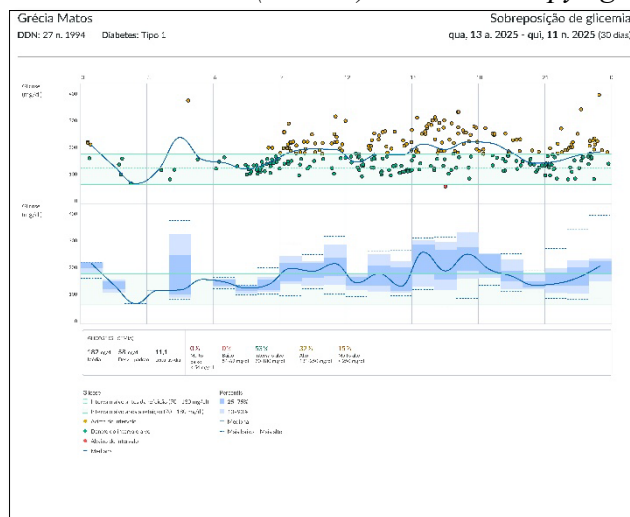
Vida, morte e poder

Em díptico, os conceitos de biopoder de Michel Foucault (2003) e de necropoder de Achille Mbembe (2019) desdobram-se no controlo dos corpos individuais e das populações: o biopoder é exercido para gerir a vida por via do controlo da natalidade, da mortalidade ou de políticas de saúde e de higiene pública e é exercido pelo Estado, com vista à gestão da população nos índices regularizados de produtividade.

Segundo Foucault (2003), entre os séculos XVII e XVIII, o poder manifesta-se através da disciplina e do controlo em instituições como hospitais, escolas ou prisões, onde o ser humano é considerado um corpo que deve ser vigiado e regulado. A partir do final do século XVIII e início do XIX, o paradigma desloca-se do indivíduo para as populações. As endemias, mais do que as epidemias, devido à sua duração, dificuldade de erradicação e capacidade de instalação na população, implicam para o Estado queda na produtividade e tratamentos potencialmente dispendiosos. Os indivíduos tornam-se incapacitados, neutralizados ou excluídos do circuito social (Foucault 2003, 244). O desenvolvimento da medicina e das políticas de higiene pública é foco de atuação para otimizar a capacidade contributiva da população ativa, bem como a duração do pico de produção.

Figura 2

Gráfico de sobreposição de glicemia: quarta-feira, 13 de agosto de 2025 – quinta-feira, 11 de setembro de 2025 (30 dias) Glooko © Copyright 2025



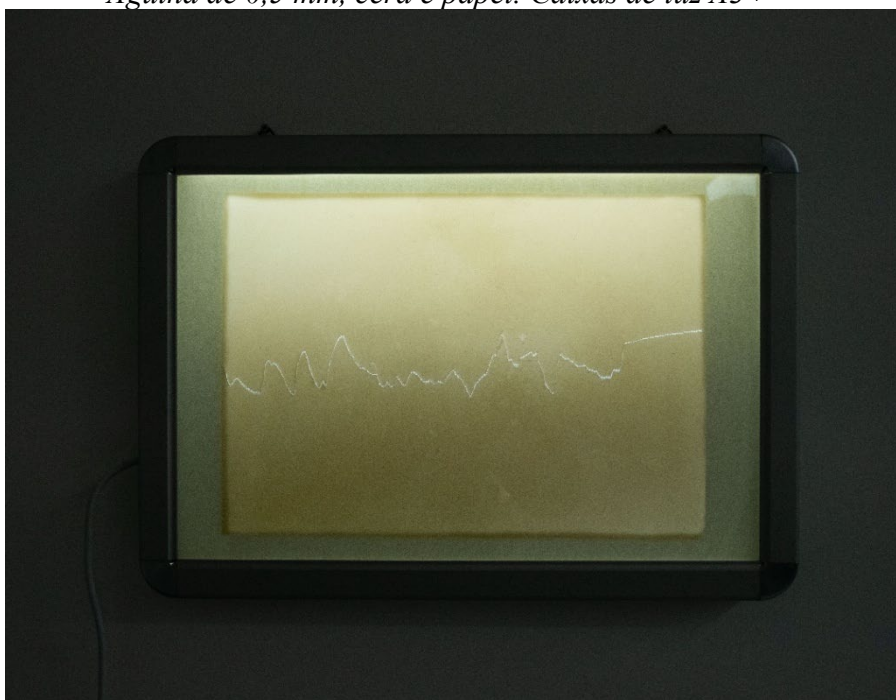
A biopolítica implica mecanismos reguladores que conduzem as populações ao equilíbrio, à homeostase (Foucault 2003, 244) e à norma (Canguilhem 1991). Trata-se de uma política de fazer viver e deixar morrer (Foucault 2003, 247). Procuram-se medidas do foro da medicina preventiva, para eliminar ou prevenir acidentes, compensar deficiências e preservar o corpo saudável, concentrando-se no prolongamento da vida, uma vez que a morte, em teoria, encontra-se fora das relações de poder (Foucault 2003, 248). Aqui, as escalas são ubiquamente macro, meso e micro, no sentido em que as

políticas de “disciplina”, termo aplicado ao indivíduo, e as “biopolíticas” aplicadas à população, podem sobrepor-se: um corpo pode ser simultaneamente “disciplinado” (na escala individual) e “regulado” (a nível estatal). A autora recorre ao gráfico resultante da medição da glicose (ver Figura 2) para monitorizar os níveis de açúcar no sangue.

Este controlo é contínuo e aumenta a probabilidade de evitar picos glicémicos, tanto elevados como baixos. A necessidade de vigilância constante para mitigar danos ao corpo é explorada artisticamente em *Las Parcas* (ver Figura 3), através da inscrição, numa placa de cera, de uma linha de gráfico atravessada por luz.

Figura 3²

*Grécia Paola, Las Parcas [As Parcas] (2019).
Agulha de 0,5 mm, cera e papel. Caixas de luz A3+*



² A escultura representa uma placa de cera, material que Platão associava à memória, onde as recordações se inscrevem como marcas mais ou menos profundas. Sobre esta placa é registada uma linha de gráfico, traçando uma “linha da vida” que reflete a regulação dos níveis de açúcar. Esta dimensão temporal e de registo da vida aproxima-se simbolicamente da ação das Parcas. As Parcas, ou Moiras em grego, figuras centrais da mitologia greco-romana, oferecem um enquadramento simbólico para compreender a constelação feminina de Gritos e Sussurros. Divindades encarregadas de controlar o destino dos mortais e de determinar o curso da vida humana, eram ministras do Destino, executando uma ordem superior que nem Zeus podia contestar. Designadas também por fates, são três: Nona (Cloto), que tece o fio da vida; Décima (Láquesis), que mede e orienta o seu percurso; e Morta (Átropos), que corta o fio num gesto irrevogável. Ao aproximar essas deusas das três irmãs do filme, Agnes, Maria e Karin, Bergman produz uma inversão profunda do mito. Maria recupera o gesto vital de Nona ao encarnar a energia sensível e relacional; Karin assume a função de Décima ao impor limites e administrar a distância afetiva; e Agnes, em vez de desempenhar o papel de Morta, torna-se o próprio fio que se desgasta e se aproxima do corte final. No entanto, aquilo que no mito é um desígnio divino, no filme converte-se numa tentativa humana, falhada e dolorosa, de controlar o destino de Agnes: as irmãs orbitam a sua agonia não como deusas que determinam vida e morte, mas como mulheres incapazes de sustentar o cuidado, a presença e o amor que poderiam alterar, ou ao menos suavizar o seu percurso final. Assim, *Gritos e Sussurros* transforma o imaginário das Moiras num drama íntimo e humano, onde o destino de Agnes não é decidido por entidades superiores, mas pela precariedade emocional das relações que a rodeiam, convertendo o fim da vida numa experiência sem transcendência, profundamente marcada pela falha e pela vulnerabilidade.

Ao retomar Foucault, Achille Mbembe publica em 2003 o ensaio “Necropolitics” (expandidamente republicado em 2019), deslocando o foco do controlo sobre a vida para o domínio sobre a morte que, segundo Mbembe não está de todo fora da esfera das relações de poder. Interroga-nos sobre quem pode ser abandonado, sacrificado, exposto à mutilação ou ao genocídio; em que condições alguns corpos têm direito a cuidados e por que razão outros são ignorados, descartados ou negligenciados, condenados desde o nascimento a morrer. O necropoder é o poder de decidir quem vive, quem morre e como morre.

Em *Gritos e Sussurros* e em *Morangos Silvestres* encontramos dois corpos, de género e idade diferentes, mas igualmente marcados pelo medo da morte: corpos em crise, em que a doença aparece, por um lado, meramente indiciada ou, por outro, assumidamente declarada ou exposta.

Isak encarna o sujeito do biopoder: um corpo disciplinado, regulado e produtivo, cujo sofrimento se expressa de forma interior e introspectiva. Contudo, Isak também é vigiado por si próprio e pelos dispositivos do mundo que o rodeia, demonstrando que mesmo corpos disciplinados permanecem sujeitos a formas de controlo. O professor é descrito como uma figura fria e distanciada que revisita a própria vida e confronta a consciência do tempo e das escolhas feitas, registando interiormente o sofrimento e o arrependimento.

Bergman centra-se na trajetória profissional de Isak, evidenciando a estima e o reconhecimento social que alcançou ao longo de uma carreira extensa como médico. Apesar de aparentar ter vivido uma vida social, familiar e profissionalmente estável, atravessa uma crise existencial. Recorda com nostalgia a doçura e as possibilidades da infância, adolescência e início da vida adulta, tomando consciência da proximidade da doença e da morte. Trata-se de um médico que perde o controlo sobre a sua vida pelo declínio do corpo próprio.

Já em *Gritos e Sussurros*, Agnes é jovem e apresentada como corpo doente, em fase terminal, administrado por outros, cujo sofrimento é debilitante e prolongado, sendo que o cuidado contínuo dura há cerca de doze anos. Vive numa mansão, com todas as necessidades básicas asseguradas, e conta com o cuidado de Anna, a criada empenhada em gerir e atenuar as crises, responsável pelo seu conforto e assistência nos últimos momentos de vida. A gestão da vida de Agnes através de analgésicos, cuidados e rotinas evidencia que a exposição à morte não elimina a preservação da vida.

Através da sua entrada diarística, percebemos que Agnes está consciente da sua condição de fragilidade extrema. Esta situação, em que o corpo é governado e delimitado pela doença, está marcada por momentos de aparente estabilidade que se destacam apenas como breves instâncias num processo contínuo de declínio. A sua expressão sonora e corporal persiste num limiar do sofrimento que não se manifesta através de sonhos ou balanços existenciais, mas pela sujeição contínua a oscilações entre períodos de dor e períodos de alívio, que a acompanham até ao momento da morte.

Enquanto Isak experimenta apenas prenúncios de morte, Agnes tem a certeza de que irá morrer. Apesar da aparente vagareza dos gestos e da ação, o tempo está a findar. A sua morte é anunciada, atrasada e gerida, estando organizada dentro daquele território que é o espaço doméstico, um espaço de conforto, de segurança. O fim do tempo é abertamente expresso, aliás, todos os elementos do filme o anunciam: os relógios, o leito onde repousa, o diagnóstico de David, o médico que a observa, e a vigília constante das irmãs e de Anna, a par de sentimentos de injustiça e, simultaneamente, de alívio, tanto para si como para os que a rodeiam.

Conduzindo à reflexão sobre o valor do corpo finito, evidencia-se os limites do biopoder, colocando a morte sob uma lógica de necropolítica, mesmo no contexto doméstico, em que a morte privada se organiza através de relações de classe, género e

serviço (Mbembe 2019). A tensão produtiva entre biopoder e necropoder emerge como eixo analítico para compreender a visibilidade e a regulação do corpo.

A investigação plástica do “corpo arqueométrico” da autora articula-se de forma decisiva com estas reflexões sobre o corpo governado. O seu trabalho, assente na exploração da fragilidade material e na inscrição da memória no gesto artístico, convoca um corpo que, tal como Isak e Agnes, se encontra simultaneamente exposto e protegido, vigiado e cuidado, ameaçado e preservado. As suas peças, frequentemente marcadas por processos de desgaste, suspensão, combustão simbólica ou decomposição controlada, operam na fronteira entre biopoder e necropoder, evidenciando como a vida é administrada através de regimes de contenção e como a morte pode ser reorganizada enquanto espaço de significado. Ao utilizar materiais sensíveis, precários ou sujeitos a transformação, Grécia Paola cria formas que não apenas representam o corpo, mas que o performam enquanto entidade sujeita ao tempo, à erosão e aos dispositivos que regulam a sua existência. Assim, o seu trabalho torna visível a tensão entre vulnerabilidade e resistência, revelando o corpo enquanto território político, sensorial e existencial, inscrito num contínuo entre cuidado, declínio e possibilidade de renovação (ver Figura 4).

Figura 4³

Grécia Paola, Amor en Llamas [Amor em Chamas] (2025)
Escultura em papel de guardanapo. Dimensões variáveis



Cronopolítica e mecanismos de controlo

A cronopolítica manifesta-se quando o tempo deixa de ser um fluxo neutro e transforma-se num mecanismo de controlo que molda a experiência dos corpos e a perceção do sofrimento. Em Bergman, essa dimensão temporal é particularmente evidente, pois o cinema convoca o corpo do espectador como organismo sensível, capaz de medir e interpretar a dor alheia a partir da própria corporeidade, numa experiência que

³ Este *happening* parte do princípio de que a destruição pelo fogo não só consome e destrói o corpo como também transforma o corpo fragilizado e desfeito num espaço potencial de renovação, de forma análoga às queimadas utilizadas para fertilizar o solo. Trata-se de um projeto em que o corpo (de papel) termina o seu ciclo: os detritos funcionam como testemunho material da sua presença no mundo.

Vivian Sobchack descreve como “intercorporeidade” (1992). A cronopolítica constitui-se dispositivo de dilatação e aceleração. Ao assistir ao sofrimento de Agnes em *Gritos e Sussurros*, o espectador não observa apenas a angústia, mas sente-a com intensidade física e ética, como se a dor se transferisse do corpo da personagem para o seu próprio corpo.

Essa experiência é intensificada pela taticidade visual de que nos fala Laura U. Marks em *The Skin of Film* (2000). Os planos aproximados da pele, dos rostos em lágrimas, do suor e dos lençóis do leito de Agnes aproximam o olhar da superfície do corpo, transformando o tempo filmico em duração háptica. A câmara não observa à distância, mas toca o corpo da jovem, criando uma relação sensorial empática com o espectador, em que cada instante se prolonga como experiência física. O ritmo dos relógios, os corredores, as oscilações entre momentos de crise e momentos sem dor criam uma sensação de tempo suspenso: não estamos no momento imediato da morte, mas também já não estamos no ritmo habitual da vida. O tempo permanece estático: as irmãs e Anna estão presas naquele espaço e naquele contexto até ao fim da vida de Agnes. Enquanto o corpo de Agnes viver, é um mecanismo de controlo que restringe a liberdade dos outros corpos. Aqui, a gestão da dor, o espaçamento das crises e o cuidado constante (ver Figura 5) fazem com que o espaço doméstico se transforme num dispositivo de administração da morte: organiza-se o ritmo da dor, decide-se quando medicar, quando aliviar, quando tocar no corpo, quando informar que nada mais é possível fazer.

Figura 5⁴

Frame do filme Gritos e Sussurros



Nas relações estabelecidas entre os diferentes corpos, a relação entre Agnes e Anna, a criada, é crucial e marcada por uma grande interdependência. Enquanto Agnes depende de Anna para gerir o sofrimento, Anna depende do seu trabalho para subsistir. Trata-se também de uma relação de poder: o corpo cuidado detém a posição social e económica que permite contratar o corpo cuidador, mas é o corpo cuidador que garante a sobrevivência e a supressão das necessidades vitais do corpo cuidado. Assim, ambos os corpos estão ligados por uma necessidade de sobrevivência, ainda que por motivos distintos: sobreviver diante da doença e sobreviver através do trabalho.

No filme há uma imagem muito forte em que Anna consola uma Agnes moribunda ao peito. Esse gesto de Pietà cruza simbolicamente biopoder e necropoder: sugere como o poder sobre a vida e sobre a morte passa, literalmente, pelas mãos e pelo corpo de quem

⁴ A vigilância emerge como elemento central, estabelecendo uma dinâmica entre o corpo que vigia e o corpo vigiado. Tanto em *Morangos Silvestres* quanto em *Gritos e Sussurros*, a cinematografia de Bergman não se limita à dimensão estética, mas constitui uma arquitetura de observação e registo do corpo, reforçando o conceito de “corpo arqueométrico” enquanto locus de inscrição.

cuida. Não é por isso de estranhar que, para Dennis Adams, em conversa com o crítico de arte Peter Doroshenko (1991), quem tem o poder e quem não tem o poder partilha a mesma condição de invisibilidade: *Looking back, I think it was from that moment on that I began to focus on the notion of exclusion - what is being left out or unsaid. [...] It's fascinating how those in power and those outside of power share the same condition of invisibility.* (Doroshenko, 1991, pp. 8-9).

Em *Morangos Silvestres*, a cronopolítica manifesta-se através de relógios sem ponteiros, sequências oníricas e *loops* temporais (em analepse, prolepse e elipse), que, ao suspender a cronologia narrativa, deslocam o sujeito do tempo linear para um tempo suspenso, o que permite ao espectador experienciar a consciência fragmentada de Isak. Falamos do conceito de *image-temps* de Gilles Deleuze (1989).

A articulação entre *image-temps* e taticidade visual evidencia como estas duas produções de Bergman transformam o tempo em regime sensível e moral, regulando simultaneamente percepção, representação e projeção. A temporalidade necropolítica de Mbembe evidencia-se na forma como Bergman organiza ritmos desiguais entre as imagens dos corpos, acelerando ou retardando enquadramentos, prolongando ou comprimindo durações, ocultando ou evidenciando gestos e expressões. O controlo do tempo no cinema revela-se, assim, instrumento para explorar vulnerabilidade, visibilidade e finitude dos corpos, demonstrando que não são apenas narrativos, mas também temporais, sensoriais e éticos.

Podemos aqui traçar um paralelismo com o trabalho de Michael Landy (ver Figuras 6 e 7), onde o artista evidencia o detalhe periférico ou marginal.

Figura 6⁵

Michael Landy, Nourishment (2024)

Água-forte sobre papel, 71 × 60 cm; edição de 6 + 1 prova de artista



⁵ Em 2002, o artista recolheu sementes de ervas daninhas, plantou-as no atelier, cuidou delas até crescerem e depois representou-as. As gravuras convidam o observador a refletir sobre a sua delicadeza e inusitada resiliência. Organismos que sobrevivem em condições adversas (em ambientes urbanos hostis, sujeitos à poluição, à escassez de luz, água e nutrientes e à possibilidade de serem arrancadas ou pisadas), ao optar por passar longos períodos a registá-las, o artista procurou conferir-lhes a dignidade apagada. Por serem capazes de se adaptar e de sobreviver em contextos difíceis, Michael Landy representa-as com grande detalhe e cuidado e transforma-as em assunto central da representação: o preenchimento da forma equilibra-se com o vazio do suporte, criando uma sensação de tempo suspenso.

Figura 7⁶

Michael Landy, Bypass, 2004 © Michael Landy
Lápis de cor sobre papel, 47,7 × 53,5 cm

**O regime escópico: corpos vigilantes**

Estratégia cinematográfica através da qual Bergman representa a passagem do tempo e a fragilidade do corpo, a luz opera como instrumento de registo contínuo dos processos metabólicos, transformando o espaço cinematográfico numa membrana intersticial que medeia (e controla) vida e morte. A luz funciona como metáfora panóptica, constituindo uma estrutura de vigilância sobre os corpos confrontados com o irremediável fim.

O dispositivo panóptico de Foucault revisita uma “penitenciária ideal” concebida por Jeremy Bentham no século XVIII, de estrutura circular, extremamente iluminada, com uma torre no centro. Sem refúgio da luz, da torre central um único vigilante pode ver todas as celas, mas os prisioneiros nunca sabem se estão a ser observados naquele momento, resultando na sensação de vigilância permanente e internalização do olhar examinador.

Em *Gritos e Sussurros*, a morte manifesta-se como um acontecimento privado: o leito de Agnes é testemunhado apenas pelas irmãs, pela criada e pelo padre antes da cerimónia fúnebre. Neste contexto, enquanto o corpo doente se encontra imerso nas relações de poder, a morte permanece fora dessas estruturas, excedendo-as e escapando à regulação.

Em *Morangos Silvestres*, a vigilância manifesta-se de forma auto-panóptica e onírica. A luminosidade intensa dos sonhos de Isak, eliminando quaisquer pontos cegos, reforça a ideia de regime escópico, em que a observação se articula com a responsabilidade ética sobre o corpo, diferenciando-se da vigilância disciplinar clássica.

Nos sonhos (que são, na verdade, pesadelos) há uma sensação de claustrofobia com a revisitação do passado e os quatro encontros perturbadores com um corpo desintegrado, uma caleche, um caixão, o reflexo do sócio e um olho ferido. A experiência de Isak como

⁶ No desenho *Bypass*, Landy representa a perna do seu pai após um acidente de trabalho. Embora isolado do todo, este fragmento, condensa a totalidade do corpo e da experiência na ferida. Mais do que uma mazela física, trata-se da mudança no posicionamento do corpo: se antes era um corpo produtivo, após o acidente, a qualidade de vida e sentido de pertença à comunidade foram afetados. A partir de um acidente, o corpo tornou-se imperfeito, sem se integrar nos parâmetros de produtividade.

médico prestigiado e simultaneamente como sujeito vulnerável evidencia a natureza paradoxal do ego. É uma personagem dual: disciplinador, mas, ao mesmo tempo, um corpo vigiado por si próprio. Podemos afirmar que realiza a sua própria autópsia ainda em vida [a palavra vem do grego: *autós* (próprio) e *opsis* (visão), ou seja, “ver por si mesmo”] (ver Figura 8).

Figura 8⁷

Frame do filme “Morangos Silvestres”



Tanto *Untitled* (1986) de Robert Gober como *Mira no Infinito* de Grécia Paola (ver Figuras 9 e 10) prolongam estas dinâmicas de vigilância para o campo da escultura contemporânea, revelando como o regime escópico excede o dispositivo cinematográfico e se materializa nos modos de organizar a visão no espaço da arte.

Em *Untitled* (1986), Gober apresenta um espaço privado tornado anónimo, normativo e controlado. Apesar de simbolicamente associada a contextos domésticos, a cama não revela sinais de especificidade ou aconchego, reforçando o seu efeito de estranheza. A sua apresentação isolada e quase clínica organiza e disciplina o olhar do espectador no espaço expositivo. Ao evocar intimidade, mas esvaziar-se de qualquer presença humana, funciona como superfície de projeção do corpo ausente, dispositivo que disciplina o olhar do espectador e encena uma vigilância silenciosa, próxima da lógica panóptica: remetendo para um espaço supostamente seguro tornado campo de observação.

⁷ Frame do filme *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman. Na cena representada, Sara segura o espelho a Isak Borg. O gesto de apresentar o espelho não é apenas literal, mas simbólico: obriga Isak a confrontar-se com a própria imagem e, metaforicamente, com a passagem do tempo, as memórias e a vulnerabilidade do corpo envelhecido. A composição do frame, a iluminação e a expressão das personagens reforçam a tensão entre cuidado, fragilidade e a consciência da finitude, elementos centrais na obra de Bergman.

Figura 9

*Robert Gober, Untitled (1986), madeira, algodão, lã, plumas e esmalte -
92,7 × 109,2 × 192 cm*

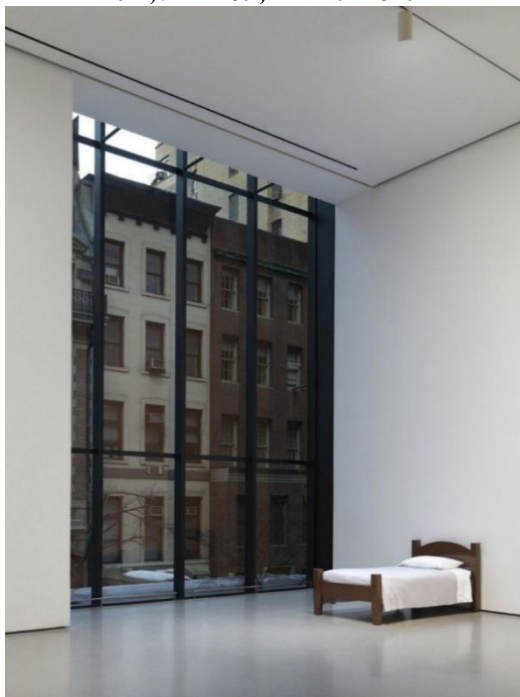
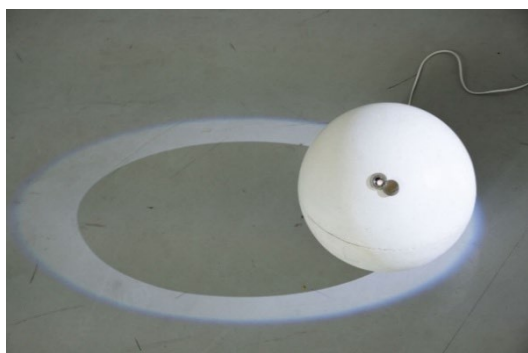


Figura 10

*Grécia Paola, Mira no Infinito (2018). Gesso, espelho, luz, projetor, gesso cerâmico,
visor, projetor. ≈ 50 cm (interior e exterior)*



Já em *Mira no Infinito* (2018), a autora inverte a dinâmica interior-exterior ao convocar o espectador para dentro da obra. O fruidor, aproximando-se para observar o interior da escultura, é confrontado por uma panóplia de olhos que o fitam de volta, gerando uma relação especular na qual se torna simultaneamente vigilante e vigiado.

Se Gober trabalha a ausência do corpo como condição de controlo, Grécia Paola convoca a presença do corpo do observador como elemento necessário da obra, expondo-o a um regime escópico que se autorreatualiza no ato de ver. Em ambos os casos, tal como nos filmes de Bergman, a vigilância deixa de ser unidirecional e transforma-se numa arquitetura sensível que molda comportamentos e percepções.

Cores metabólicas

What kinds of aesthetics and designed media modulate and mutate metabolic processes? What speculative possibilities for healing, repairing or shifting metabolic relations might technological media practices offer? How do metabolic media tie together and multiply ways of recognising, describing and changing life-affirming and life-deleting local, regional, urban, rural and planetary situations?
(Carver, Allen, Cruz, Bronze & Francisco, 2025, s.p.)

A partir das ideias de Louise Carver e de Jamie Allen (2024), a cor nestes dois filmes é interpretada pela autora como “cor metabólica”: remetendo aos ritmos corporais e processos vitais. Um operador metabólico atua como um índice ou um agente que participa, revela ou transforma fluxos de energia, matéria e tempo. Batimentos cardíacos, respiração, fluxos energéticos e infraestruturas invisíveis tornam-se mediadores que conectam corpos, ambientes e políticas de vida e morte. Propõe-se que os meios coparticipem na representação dos dados biométricos. Esta perspectiva desloca a análise do corpo isolado para uma rede de interdependência, na qual vulnerabilidade e cuidado circulam em múltiplos níveis, desde o microcorporal ao macrosocial (Carver, Allen, Cruz, Bronze & Francisco, 2025, s.p.)

Retomamos Laura U. Marks (2000) na sua proposição da *haptic visibility* como forma de ver que aproxima o espectador da textura, da pele e do corpo das personagens. Através da cor, que pode ser vista como um marcador biológico ou diagnóstico visual, a experiência cinematográfica transforma-se em metabolismo sensorial, onde o olhar do espectador pulsa em sintonia com os fluxos vitais, afetivos e temporais representados na tela (Marks, 2000).

Morangos Silvestres é um filme em escala de cinzas. Esta síntese cromática confere-lhe clareza analítica no que toca ao tecido narrativo, onde o contraste a claro escuro é potenciador do efeito dramático nos rostos das personagens e funciona como dispositivo amplificador da atmosfera ominosa de presságio. O preto e branco estabelece um nivelamento e uma coexistência entre sonho, realidade e memória, proporcionando uma sobreposição temporal e psicológica das experiências de Isak. Esta indiferenciação da cor é uma indiferenciação cronológica: falamos de *kairós* (tempo oportuno, qualitativo, ligado à experiência) e não de *chronos* (tempo cronológico, linear e mensurável). Talvez por isso é que os relógios não têm ponteiros. O tempo recua e avança de forma sincrónica e rizomática, numa espécie de “sentimento oceânico” (Freud, 2008). Paul Virílio usa o termo *imagem fática* para designar imagens muito direcionadas e intensas, que “seguram” o olhar do espectador. Essas imagens não se dispersam no contexto visual; ao contrário, destacam-se por uma iluminação forte. A imagem fática, para Virílio, tem uma função retórica: não comunica necessariamente uma narrativa complexa, mas ativa a atenção imediata. Essas imagens reforçam a lógica da “máquina de visão”: a tecnologia cria imagens que direcionam a perceção, capturam o olhar e moldam como vemos o mundo.

Por seu turno, *Gritos e Sussurros* pode ser lido pela lente de Jane Bennett (2010) como um “ecossistema vibrante”, onde a matéria age sobre as personagens com força própria, tornando-se participante ativa no drama emocional e ético do filme. O vermelho-carmim surge como elemento recorrente que satura os espaços e define a atmosfera visual. O ambiente não é somente enquadramento, mas é protagonista, uma vez que contribui para a expressão e afetação dos estados emocionais (Bennett, 2010). Também é a cor que funciona como separador, um diafragma, que abre e fecha os capítulos do corpo-filme.

Em *Gritos e Sussurros*, a vigilância é intercorpórea e sensorio-material. O corpo de Agnes, no leito da morte, é observado continuamente. Cada expressão da dor é registada na interioridade corporal que constitui as divisões da mansão. O vermelho que domina os interiores intensifica a corporeidade da doença. A cor em agência (Bennett, 2010), atua nas personagens e no espectador, materializa a visceralidade da dor, transformando a casa num prolongamento sensorial ou arquitetura do sofrimento. Segundo Jane Bennett (2010):

Spinoza's conative bodies are also associative or (one could even say) social bodies, in the sense that each is, by its very nature as a body, continuously affecting and being affected by other bodies. Deleuze explicates this point: the power of a body to affect other bodies includes a "corresponding and inseparable" capacity to be affected; "there are two equally actual powers, that of acting, and that of suffering action, which vary inversely one to the other, but whose sum is both constant and constantly effective". (Bennett, 2010, p. 21)

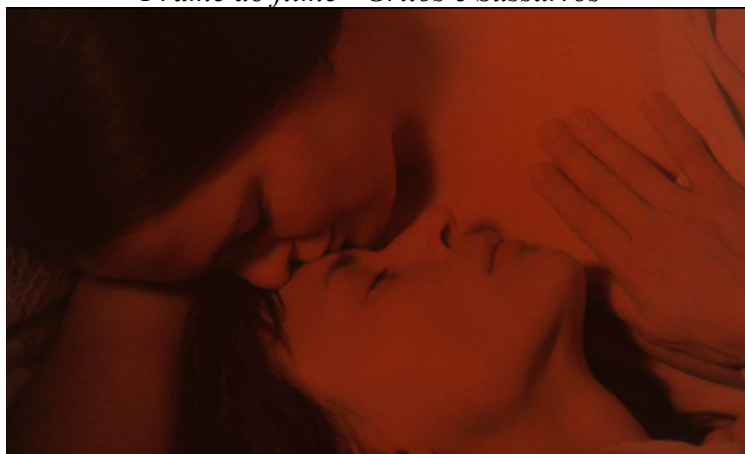
Figura 11⁸

Grécia Paola, *Chthonic beings* (2017). Sabão, orégãos, morango, látex, arame, papel crepe e piripiri. 5 × 7 × 15cm

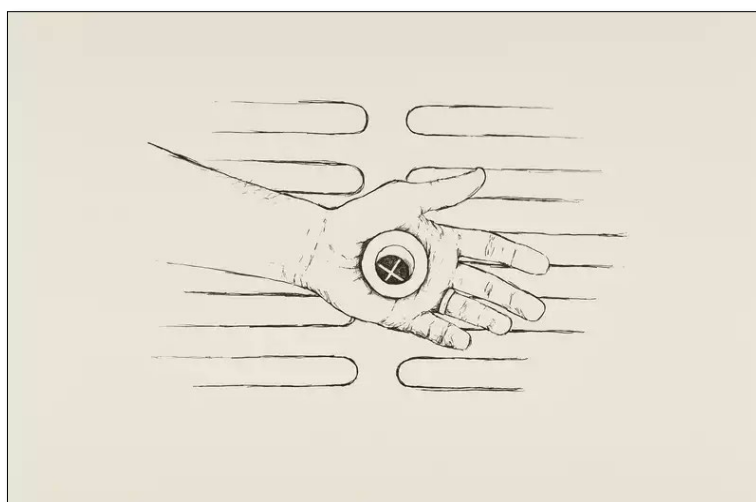


Segundo Michel Pastoureau (2016), no ocidente, o vermelho remete-nos simbolicamente ao sangue, à violência, ao amor e à luxúria. Embora possa associar-se à alma, a tonalidade quente sugere temperatura corporal e pulsação sanguínea. A cor remete, consequentemente, para o corpo vivo, evidenciando a sua interioridade orgânica e dimensões de vulnerabilidade fisiológica (como na Figura 11). A composição cromática cria um ambiente contrastante, intenso e opressivo, conferindo aos espaços uma expressão da duração do corpo. No contexto da doença prolongada de Agnes, o vermelho evidencia a violência que a enfermidade exerce sobre o corpo, intensificando a percepção do sofrimento. Tal como em *Morangos Silvestres*, há uma sensação de claustrofobia e controlo: desta vez devido ao abuso da cor. Neste clima de tensão e de atmosfera severa, a mansão configura-se como prisão, restringindo a liberdade e vontade dos que a habitam e refletindo simultaneamente a certeza da finitude e a relação de interdependência entre corpos cuidador e cuidado (ver Figura 12).

⁸ A escultura é concebida como “matéria vibrante” (Bennett, 2010), susceptível de ser transformada pelos agentes atmosféricos e pelos materiais orgânicos de que se compõe. Estes processos promovem degradação natural, surgimento de bolor e alterações estruturais, revelando a vitalidade inerente à matéria. O bolor, longe de ser apenas sinal de deterioração, introduz novas texturas, odores e formas, fazendo da escultura um ente em constante co-agenciamento com o ambiente. A escultura deixa de ser um objeto estático, integrando processos ecológicos e temporais e evidenciando a interdependência entre matéria, vida e transformação

Figura 12*Frame do filme “Gritos e Sussurros”***Figura 13⁹**

Robert Gober, Untitled (Hand Drain) (2000). Litografia sobre papel Fabriano Tiepolo. c. 76,8 × 112,4 cm. Edição: 31/50 mais 8 provas de artista



Sara Ahmed, nas suas proposições sobre *queer uses* (2017), oferece uma lente crítica para repensar redes de poder e interdependência. O uso *queer* consiste em ressignificar objetos, práticas e infraestruturas de maneiras que subvertem os fins normativos aos quais foram destinados, “reorientando-os” em gesto de resistência. Quando combinada com os princípios dos *metabolic media*, permite imaginar fluxos vitais, sensoriais ou tecnológicos

⁹ Robert Gober centrou-se na fragilidade, na ausência e na exposição diante da doença nos anos 1980, em contexto da crise da SIDA, Gober apresentou lavatórios, propondo-os como comentário à crise e às ideias de que a limpeza do corpo poderia prevenir a transmissão do vírus. Os lavatórios surgem sem canalização, deixando de cumprir sua função. Tornam-se símbolos da impossibilidade de resolver a crise do corpo ou da vontade em tentar purificá-lo. Representados como brancos e aparentemente perfeitos, mas sem entrada nem saída, estes objetos podem ser entendidos como aproximações ao órgão metabólico: deveriam permitir o fluxo de água e resíduos, mas recusam o metabolismo. São órgãos sem função fisiológica, fragmentados, depósitos fechados que bloqueiam o fluxo. Dada a temática da sexualidade, da SIDA e do corpo queer, os lavatórios remetem também à exigência social de limpeza, mas sem oferecer a infraestrutura necessária para a sustentar, reforçando a tensão entre expectativa e impossibilidade.

que escapam aos regimes de controlo e previsibilidade, abrindo espaços de subversão e reapropriação do corpo e da experiência.

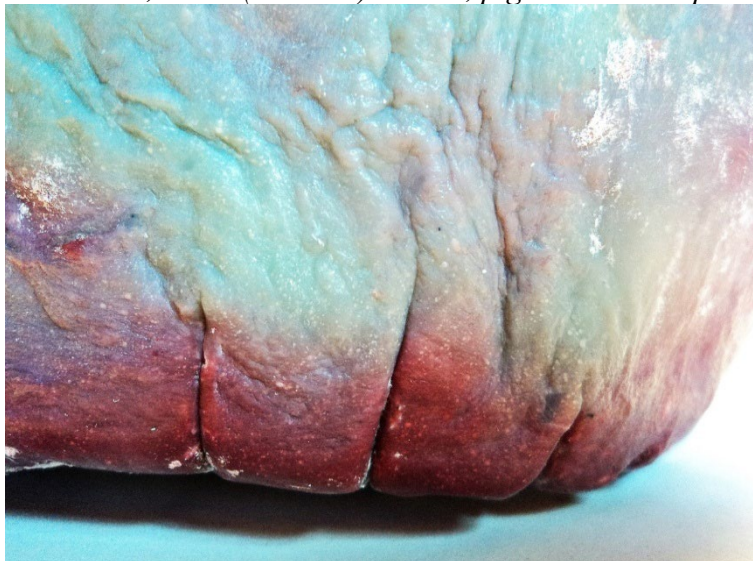
Figura 14¹⁰

Robert Gober, Heart in a Box (2014-2015). Alumínio corrugado, vidro fundido, papel, gesso e tinta. 16,5 × 26,7 × 29,7 cm



Figura 15¹¹

Grécia Paola, Flesh (2016-17). Sabão, pigmento. Photophragm



¹⁰ Em *Heart in a Box* de Robert Gober, um coração frágil, feito em vidro, repousa dentro de uma caixa de encomenda, tornando-se um objeto simbólico que medeia a interioridade emocional do corpo e a dimensão transacional do símbolo cultural. O coração humano cria simultaneamente um espaço metabólico (a caixa torna-se um corpo por um gesto de querer use), e transforma-se num órgão inútil que, tal como os lavatórios nega a sua função fisiológica. O coração está separado do corpo: apresenta processos vitais como informação simbólica, mas recusa a sua realização material, questionando a relação entre representação, metabolismo e incapacidade de cumprir as funções vitais do corpo.

¹¹ Partindo do princípio do querer use de Sara Ahmed, o sabão é explorado para funcionar como corpo: superfície, pregas, manchas, rugas e volumes que remetem para a corporalidade. Trata-se de um corpo que, apesar de ser constituído por um material destinado a limpar o corpo (sabão), revela a materialidade da pele e a volumetria inerente à forma corporal.

Os meios explorados tanto no cinema como na prática artística reabrem a possibilidade de reinscrever o corpo no mundo, de reconfigurar ritmos corporais, de reinventar relações entre corpo e ambiente e de ativar formas alternativas de temporalidade ou sensorialidade.

No ensaio de Teresa Norton Dias *Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch*, a coreografia *Minuten Beat* é analisada precisamente como um exemplo de mediação entre corpo e objeto, já que o batimento cardíaco de Regina Advento (captado durante um exame médico) é usado como base sonora para a dança, fundindo o corpo biológico e a performance artística num gesto mediado (Dias, 2020). Essa “dialética corpo-mediação” que Dias descreve através da tensão entre presença corporal viva e a sua representação mediada por tecnologia, ressoa na escultura de Gober. Nesse sentido, tanto *Minuten Beat* como *Heart in a Box* (ver Figura 14) tomam o corpo como dispositivo mediador e podem ser considerados *metabolic media*.

Agentes etiológicos ou prenúncios da morte

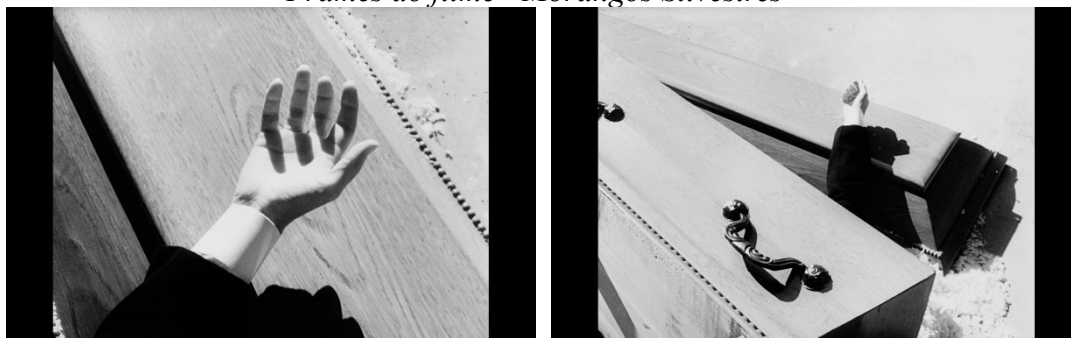
A morte faz-se anunciar nos enquadramentos de Bergman através de *memento mori*: artefactos que nos recordam da finitude da vida. Este simbolismo evidencia a transitoriedade da existência e a vulnerabilidade do corpo humano.

Em *Morangos Silvestres*, o declínio físico do protagonista manifesta-se de forma subtil e progressiva. Apesar de uma carreira de cinquenta anos e do respeito dos pares na Academia, este reconhecimento não o protege da mortalidade, da doença ou do insucesso das relações interpessoais. O envelhecimento e a deterioração corporal não se apresentam como eventos súbitos ou fatais, mas sim como um processo contínuo de perda gradual de vitalidade e de manutenção controlada do equilíbrio físico. O corpo configura-se numa zona instável: já não saudável, mas capaz de persistir perante a vulnerabilidade. Aqui, os pesadelos de Isak funcionam como sensores simbólicos do medo e da frustração de uma vida não vivida, que culmina na relação com Sara. O filme constrói uma cartografia interior que reflete a experiência do corpo, recorrendo à observação de espaços e objetos, como espelhos, corredores e portas. Como nos diz Irene Vallejo (2021):

A nossa pele é uma grande página em branco; o corpo, um livro. O tempo vai escrevendo pouco a pouco a sua história nas faces, nos ventres, nas barrigas, nos sexos, nas pernas. Acabados de chegar ao mundo, imprimem-nos na barriga um grande 'O', o umbigo. Depois vão aparecendo lentamente outras letras. As linhas da mão. Os sinais, como pontos finais. Os riscos que os médicos deixam quando abrem a carne e depois a cosem. Com os anos, as cicatrizes, as rugas, as manchas e as ramificações varicosas traçam as sílabas que relatam uma vida. (Valejo, 2021, p. 78)

Como relata a própria personagem a Agda, ao acordar de manhã após o sonho da noite do primeiro dia de junho, o Professor percorre, numa caminhada matinal, ruas desertas ou em ruína, num mundo que parece findar, marcado por ausência de corpos e evidências de abandono e deterioração na arquitetura. Neste espaço, tem quatro encontros que o perturbam: um corpo com rosto disforme, compactado sobre si, que tomba e se desintegra, expelindo uma substância escura no chão; uma caleche funerária, transportando um caixão, cuja roda se solta e quase atinge o Professor antes de se desintegrar; um caixão que cai ao chão e se abre, revelando parcialmente um corpo morto pelo antebraço (ver Figuras 16 e 17).

Figuras 16 e 17
Frames do filme “Morangos Silvestres”



As esculturas *Mãos Vanitas* exploram o fragmento do corpo, mais concretamente o antebraço. Inspirando-se na experiência de um corpo diabético sujeito a neuropatias, consequência do descontrolo dos níveis de açúcar no sangue e da duração da doença, o projeto propõe investigar a intensificação da percepção sensorial. Estas mãos, mesmo em estado de putrefação, continuam a procurar sentir e a manifestar a sensação da fragilidade decorrente da progressão da diabetes. Para uma artista, membros incapazes de criar transformam-se em símbolos da perda de agência corporal. Estas mãos fragmentadas funcionam como *Vanitas* contemporâneas, retomando a tradição barroca em que objetos e representações corporais recordavam a efemeridade da vida e a decadência do corpo. Semelhante aos filmes de Bergman, como *Gritos e Sussurros*, em que a casa, os objetos e os espaços agem como extensões dos corpos e emoções das personagens, os membros da artista tornam-se *metabolic media*: veículos de energia vital, memória e afeto, mas também de limite. A obra transforma a fragilidade física em experiência sensível e estética. Ao serem representados em sabão, a fragilidade do material reforça a efemeridade da existência: facilmente desgastável, derretendo ou desfazendo-se (Ver Figuras 18,19 e 20).

Os relógios assumem um papel simbólico evidente: em *Morgonbrevärd*, os relógios sem ponteiros (ver Figura 21) sugerem um tempo estagnado ou esgotado, enquanto em *Gritos e Sussurros* o compasso dos relógios indica a irremediável passagem do tempo e anuncia uma contagem decrescente, sendo que, mesmo quando Agnes dá corda ao relógio, apenas prolonga simbolicamente o tempo. Outros sinais da morte aparecem em ambos os filmes, como o grasnar de corvos e gralhas.

A relação com a morte e a sua representação é recorrente em diferentes filmes de Bergman. Em *O Sétimo Selo* (1957), a morte é personificada, evidenciando o fascínio do cineasta por este tema. A experiência pessoal de Bergman contribui para este interesse: o pai, Erik Bergman, era pastor de hospital, e o jovem Ingmar teve contacto com corpos transportados e mortos em diferentes estados de decomposição, o que moldou a centralidade da morte no seu imaginário cinematográfico.

Figura 18

*Grécia Paola, Mãos Vanitas (2021).
Sabão, pigmento e pregos
25 x 10 x 10 cm*



Figura 19

*Grécia Paola, Mão Cristalizada (2018).
Sabão, pigmento e açúcar. Dimensões
variáveis*



Figura 20

*Mão Podre (2018).
Escultura em sabão, pigmento e açafrão - 30 x 9 x 9 cm*



O corpo em processo de deterioração é uma presença recorrente em ambos os filmes, manifestando-se tanto na materialidade do olho afetado por detritos (*Morangos Silvestres*) como na expressão vocal e corporal da dor (*Gritos e Sussurros*). A medição do tempo realiza-se pelo silêncio, pontuado apenas pelo som do relógio, pelo roçar das roupas e, por vezes, pelos gemidos de dor ou pelas conversas entre as irmãs e Anna.

Figura 21¹²
Frame do filme “Morangos Silvestres”



O filme *Gritos e Sussurros* constrói-se a partir do contraste entre os sussurros e os sons subtis do ambiente e os gritos que irrompem como expressão extrema. Esta oscilação entre diferentes volumes de vocalização reforça a sensação de aprisionamento das personagens, tanto na casa, que se apresenta quase como um organismo metabólico, como no corpo moribundo de Agnes.

Figura 22
Frame do filme “Gritos e Sussurros”



Este grito é simultaneamente audível e visível no rosto de Agnes (ver Figura 22), que não se priva da sua expressividade: o rosto contorce-se e distorce-se numa fealdade profundamente dolorosa. Agnes encontra no grito uma via de escape, enquanto as

¹² A ausência de ponteiros nos relógios reforça esta dimensão, dado que o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de vigilância, exposto à medição e à observação do tempo que passa. A personagem percebe que a figura é ele próprio, um sósia que o chama, levando-o a acordar em terror; o olho ferido, observado num letreiro luminoso de estabelecimento de optometria encimado por um relógio de rua. Um olho que perde integridade, verte ou expela matéria escura, sugerindo lesão como um edema macular ou cegueira (ver Figura 23), materializando uma ampulheta de sangue.

restantes personagens permanecem silenciosas diante desta manifestação limite, quase animal, que não conseguem acompanhar nem enfrentar.

Ada Ackerman (2020) explora a dificuldade em definir o grito no cinema de Sergei Eisenstein. Ackerman (2020) refere Bataille ao observar que, em momentos extremos, a vida humana concentra-se de forma quase bestial na boca. O indivíduo sobrecarregado inclina a cabeça e estica o pescoço de forma frenética, fazendo da boca uma extensão da coluna vertebral, assumindo uma postura mais própria de animais.

Figura 23¹³

Grécia Paola, A beleza é tudo o que ilumina em silêncio... (2017). Arame galvanizado, papel crépon metálico, papel veludo. 15 × 15 × 14 cm



Nesses momentos, o indivíduo sobrecarregado inclina a cabeça e estica freneticamente o pescoço, fazendo da boca, na medida do possível, uma extensão da coluna vertebral, adotando uma posição normalmente encontrada na constituição dos animais. Este motivo visual da boca aberta marca a passagem da fala humana para a animalidade, diluindo a fronteira entre interior e exterior e dando acesso a uma “carne informe”, a um espaço íntimo usualmente invisível, que Roelens descreve como “o rosto visto por dentro” (ver Figura 23). Essas dimensões viscerais e regressivas tornam a boca aberta uma forma energética e perturbadora de excesso, constituindo uma potente fonte de afeto.

Considerações finais

Quando mobilizado como ferramenta analítica, o conceito de “corpo arqueométrico” permite compreender o corpo como instrumento contínuo de monitorização e registo. Ao mesmo tempo, o corpo funciona como referência, permitindo interpretar o mundo diegético a partir de si mesmo. Recorre-se à experiência da diabetes como meio de aproximação a duas situações centrais nos filmes de Bergman: o receio da morte e a

¹³ O fruidor é convidado a observar e, inclusivamente, a adentrar um espaço revestido de vermelho, como se penetrasse no interior de um corpo, entrando em contacto com as suas paredes internas e com os processos metabólicos que nele decorrem.

decadência do corpo. Viver com uma doença crónica é viver num corpo que está constantemente a ser medido, e, portanto, que conhece intimamente a lógica do biopoder.

Donna Haraway, em *A Cyborg Manifesto* (1985), alerta para os limites de uma conceção humanista e individualista do corpo, propondo que este não deve ser entendido apenas como uma entidade biológica ou disciplinar, autónoma, mas um organismo em rede, atravessado por relações tecnológicas, sociais e simbólicas. A partir desta perspetiva, o “corpo arqueométrico” que mede, documenta e regula experiências sensíveis, deve ser reinterpretado, não como um centro estável de observação, mas como um nodo numa ecologia mais ampla de agentes, afetos e tecnologias. Se até agora a análise tende a concentrar-se na sensibilidade ética do corpo individual e na sua inscrição temporal, a leitura à luz de Haraway desloca esta centralidade. O corpo não é isoladamente mensurável, nem totalmente governável. A dor, a vulnerabilidade e a morte não são experiências privadas, mas efeitos de sistemas complexos de interação entre corpos humanos, dispositivos técnicos, infraestruturas de saúde e regimes de poder.

Procurámos perceber como Bergman evidencia a sensação de viver num corpo que é constantemente observado, medido e regulado e que, ainda assim, permanece finito e profundamente humano. Mas pensar a vulnerabilidade e a finitude não como propriedades individuais, permitiu-nos vê-las como fenómenos distribuídos em redes de interdependência.

A experiência de Isak ou de Agnes pode ser lida, assim, não apenas como representação do sofrimento individual ou da proximidade da morte, mas como expressão das mediações tecnológicas e das estruturas institucionais que atravessam simultaneamente o espaço diegético e o espaço social contemporâneo e moldam a sua temporalidade física e afetiva. Esta dimensão relacional contraria um foco na sensibilidade e na experiência ética do corpo singular.

Neste artigo, reforçamos a conceção de Bergman como criador de territórios cinematográficos que tornam visíveis as relações entre cinema, corpo e finitude na produção artística contemporânea, e a relevância atual da sua obra como espaço de problematização e reflexão sobre a condição humana. Reconhecemos que o corpo incorpora tecnologias de monitorização, dispositivos médicos, dinâmicas institucionais e formas de cuidado que excedem o sujeito. O corpo não é isoladamente mensurável, nem totalmente governável. A dor, a vulnerabilidade e a morte não se reduzem a vivências privadas; emergem na interseção de redes complexas que articulam corpos, tecnologias e instituições. A sua experiência só pode ser compreendida desta forma. Tanto no cinema como na prática artística, os meios oferecem possibilidades de reinscrever o corpo no mundo, de repensar ritmos corporais, reinventar relações entre corpo e ambiente e ativar outras formas de temporalidade e sensorialidade, abrindo espaço para uma reconsideração do corpo enquanto entidade múltipla, híbrida e interdependente.

Referências

- Ackerman, A. (2020). Eisenstein's screams. In I. Christie & J. Vassilieva (Eds.), *The Eisenstein universe* (pp. 91–114). Bloomsbury.
- Ahmed, S. (2019). *A política cultural das emoções* (2.^a ed.; M. S. Cardoso, Trad.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2004)
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bergman, I. (Real.). (1957). *Morangos silvestres* [Filme]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Real.). (1972). *Gritos e sussurros* [Filme]. Svensk Filmindustri.

- Carver, L., Allen, J., Cruz, F., Bronze, M., & Francisco, O. V. (2024). Editorial. In *HUB: Issue #3 – Metabolic Media, Autumn 2024* (L. Carver & J. Allen, Guest Eds.; F. Cruz, M. Bronze & O. V. Francisco, Eds.). i2ADS – Research Institute in Art, Design and Society. *HUB*. <https://www.researchcatalogue.net/view/3286462/3286463>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1985)
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273–290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975–1976)* (M. B. da Motta, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1997)
- Foucault, M. (2003). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. B. da Motta, Trad.). Graal. (Obra original publicada em 1976)
- Foucault, M. (2003). “Society must be defended”: *Lectures at the Collège de France, 1975–1976* (D. Macey, Trad.). Picador.
- Freud, S. (2008). *O mal-estar na civilização* (A. Cabral, Trad.). Relógio d’Água. (Obra original publicada em 1930)
- Instituto Português de Retina. (n.d.). *Retinopatia diabética*. <https://www.institutoderetina.pt/patologias/retina/retinopatia-diabetica/10/>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trad.). Blackwell. (Obra original publicada em 1974)
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Matos, G. (2025). Corpo arqueométrico e necropoder: Espacializações da doença crónica no cinema de Bergman. In *Livro de Resumos do Cinema e Território 2025*. https://cinemaeteritorio.uma.pt/wp-content/uploads/2025/11/livro_resumos_ct_2025.pdf
- Mbembe, A. (2003). Necropolítica. *Public Culture*, 15(1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- Norton Dias, T. (2020). Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch. *Cinema & Território*, 1(5), 211–218. <https://doi.org/10.34640/UNIVERSIDADEMADEIRA2020DIAS>
- Pastoreau, M. (2016). *Vermelho: História de uma cor* (A. F. dos Santos, Trad.). Objectiva. (Obra original publicada em *Rouge: Histoire d’une couleur*)
- Doroshenko, P. (1991). Interview with Dennis Adams. *Journal of Contemporary Art, Spring/Summer*, 5–11.
- Puar, J. K. (2021). *O direito à mutilação: Debilidade, capacidade, deficiência* (R. S. Silva, Trad.). n-1 edições. (Obra original publicada em 2017)
- Radio France. (2020, 2 de novembro). *Épisode 1/4 : Le noir à travers les âges, avec Michel Pastoreau* [Podcast]. *La Compagnie des Œuvres*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/le-noir-a-travers-les-ages-6611725>
- SNS24. (2025). *Rastreio da retinopatia diabética*. <https://www.sns24.gov.pt/tema/prevencao-e-cuidados-de-saude/rastreio-da-retinopatia-diabetica/>
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Vallejo, I. (2021). *O infinito num junco*. Bertrand Editora.

Ensaio psicanalítico do filme *Sonata de Outono* (1979)

Maria Eduarda dos SANTOS

Universidade Católica de Salvador
maria.esantos@ucsal.edu.br

Resumo: O ensaio propõe uma leitura psicanalítica do filme *Sonata de Outono* (1979), dirigido por Ingmar Bergman, cineasta reconhecido por sua singularidade ao explorar a alma humana por meio de intensos *close-ups* e do uso expressivo de luz e sombra - elementos que frequentemente revelam o íntimo dos personagens. O trabalho foca-se no núcleo central do filme: a relação conturbada entre mãe e filha, e como essas feridas se originam na infância e se prolongam até a vida adulta, evidenciando o impacto do cuidado materno no desenvolvimento saudável da filha. Destaca-se, assim, como o processo de individualização e a construção da imagem de si, refletida no espelho, podem ser profundamente comprometidos, influenciando a estruturação da baixa autoestima e da insegurança latente diante o outro.

Palavras-chave: mãe, filha, infância, cuidado materno, espelho, autoestima

Abstract: *This essay proposes a psychoanalytic reading of the film Autumn Sonata (1979), directed by Ingmar Bergman, a filmmaker renowned for his singular approach to exploring the human soul through intense close-ups and the expressive use of light and shadow - elements that often reveal the characters' innermost selves. The work focuses on the film's central core: the troubled relationship between mother and daughter, and how these wounds originate in childhood and persist into adulthood, highlighting the impact of maternal care on the daughter's healthy development. It emphasizes how the process of individuation and the construction of self-image, reflected in the mirror, can be profoundly compromised, influencing the formation of low self-esteem and latent insecurity in relation to others.*

Keywords: *mother, daughter, childhood, maternal care, mirror, self-esteem*

I

Tanto a direção de Ingmar Bergman (1979) quanto os pressupostos da psicanálise convergem para temáticas como infância, repressão, sofrimento psíquico, inconsciente e construção do self. Nesse sentido, este ensaio propõe-se analisar a perspectiva da personagem Eva (Liv Ullmann), a protagonista, observando como foi emocionalmente afetada pela relação com sua mãe (Ingrid Bergman).

Ingmar Bergman nasceu em 1918, na Suécia. Em sua infância, sofreu influência da figura de seu pai, um pastor rígido que compartilhava a moralidade e os bons costumes. Ingmar, era trancado em armários como punição pelo pai. Inclusive, isso é abordado em sua obra *Face to Face* (1976), quando a personagem desliza na parede chorando e revela que o pai a trancava em armários escuros, e que isso a traumatizou pelo resto da vida. Em sua biografia *Lanterna Mágica* (2013), confessa:

Eu dediquei meu interesse ao mundo misterioso da igreja, de arcos baixos, paredes grossas, o cheiro da eternidade, a luz do sol colorida tremendo acima da vegetação mais estranha de pinturas medievais e figuras esculpidas em tetos e paredes. Havia tudo o que a imaginação de alguém poderia desejar: anjos, santos, dragões, profetas, demônios, humanos. (Bergman, 2013, p. 21)

As suas obras são marcadas por retratos autobiográficos de sua própria infância, um remendo que ele tenta compreender, juntando as partes. Isso é salientado no curta *O Rosto de Karin* (1986), feito após a morte de seu pai, quando Bergman roubou o álbum de fotografias e o narrou, usando como personagem central a mãe. Com uma trilha sonora melancólica, insere as imagens, em alguns momentos, utilizando a transição e a sobreposição. Um detalhe que chama a atenção é como foca em partes específicas: os olhos, as mãos, o broche na roupa de sua mãe, a boca. É como se tentasse decifrá-la juntando essas partes em uma só, como se pode ver nas figuras 1 e 2, expostas abaixo:

Figura 1

Fotografia em sobreposição a outra, com os olhos em evidência – captura de ecrã do curta “O Rosto de Karin” (1986), de Ingmar Bergman

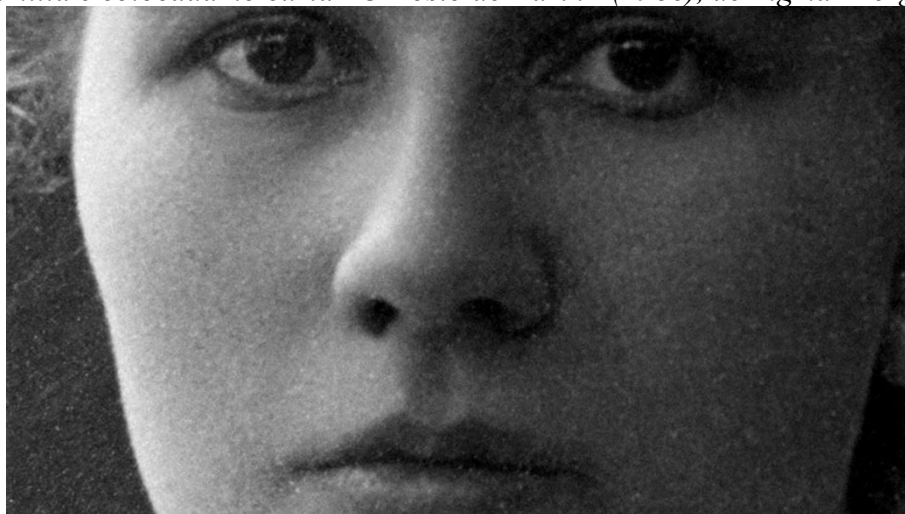


Nota: O Rosto de Karin (1986) (Curta-Metragem)

Sobreposição é uma técnica que evidencia que não são apenas os diálogos, atuações, trilha sonora, que amplificam a emoção do público. A montagem também tem esse papel. Nessa cena, apesar de conter o rosto todo, são os olhos que refletem. Perceba-se que, na imagem central, a mulher olha para o lado, enquanto na que se torna quase transparente, o olhar fixa-se em frente. Essa cena remete para memória e tempo, e tem a capacidade de despertar inúmeras sensações. Quando se utiliza algo imóvel, inalterado, como um simples álbum de família, assume-se um desafio. Há um risco de se perder narrativamente, de monotonia excessiva. Nesse sentido, essa técnica, oferece vida e atribui uma complexidade narrativa ao curta, para não ficar algo parado. Para as memórias darem vida às fotografias e isso ser passado ao público.

Figura 2

Fotografia com os olhos em evidência e com a técnica de close-up. Retirada do álbum de família e colocada no curta “O Rosto de Karin” (1986), de Ingmar Bergman.



Nota: O Rosto de Karin (1986) (Curta-Metragem)

Quando Bergman aproxima a câmera, o espectador sente-se mais íntimo, mais perto da sua personagem. A técnica de *close-up* serve muitas vezes para potencializar uma cena: se uma personagem fala algum monólogo importante, se reage a algum evento, ou se o rosto serve como pintura de memórias e projeção da infância. Essa técnica de enquadramento, pode causar alegria, tristeza, medo, ou um misto de sentimentos. É através dele que se obtém informação importante, realça sutilezas, às vezes, não se necessita de diálogo algum, os olhos dizem tudo. Além disso, esse *close-up*, evidencia que a mãe é a protagonista dessa obra, uma figura a ser decifrada. O *close-up*, é uma técnica presente no cinema de Bergman, inclusive em *Sonata de Outono* (1979). Em cenas que seus personagens transbordam emocionalmente é aplicado, incitando uma sensação ampla de realidade paralela, uma aproximação palpável de identificação com aquela personagem e com a história contada. Não se conhecem as pessoas da tela, mas seus dramas se conectam com aspectos sociais muito significativos, como infância, autoestima, problemas de pertencimento, relação conturbada com os pais, e apesar de noutro idioma, outra aparência, há a sensação, muitas vezes, da própria história sendo contada em tela, por todas as questões humanas, como as técnicas inseridas em uma longa, aproxima ainda mais o espectador daquele universo tão rico, como o Bergman fez com a própria mãe.

Em seu livro autobiográfico, *Lanterna Mágica* (2013), Bergman revela que ficou muito tempo sem visitar a mãe devido aos conflitos entre eles. *Sonata de Outono* (1979) parece uma espécie de biografia, espelhos, piano ao fundo, móveis de madeira, portas, ambientes amplos, criança sozinha - tudo é rememorado por Eva. E é uma película que mantém o tom da representação teatral, seja pelas atuações, pelo movimento da câmera ou pela fotografia.

A influência de sua infância atinge outros filmes, no livro *Imagens* (2019), Bergman admite que fez o filme *Morangos Silvestre* (1957) para pedir perdão aos seus pais. Além disso, confessa:

Criei um personagem (o de Isak Borg) que se parecia com meu pai, mas que, na verdade, era totalmente eu. Aos 37 anos, estava isolado, carente de relações humanas, lutando para me impor, introspectivo e, além de tudo, profundamente fracassado.

Apesar dos êxitos profissionais, do meu compromisso e disciplina, buscava meu pai e minha mãe, mas não conseguia encontrá-los. (Bergman, 2019, p. 191)

Perceba-se essa questão da individualização, como ele se projeta em relação ao pai, ao mesmo tempo que reflete para si mesmo. Dado toda rigidez do pai, Bergman tornou-se introspectivo, com sérias dificuldades em se impor, bem como do florescimento da sua verdadeira personalidade, suas opiniões, suas palavras, o isolamento, a ânsia de relações humanas, vem de um lugar da infância, que busca na fase adulta, o olhar e o carinho perdidos ali, como se vê abordado no filme *Sonata de Outono* (1979) por meio da personagem Eva. Logo, toda rigorosidade acometida da sua infância, transferiu para a vida adulta, causando dificuldades na segurança do seu verdadeiro *self*, onde esses acontecimentos foram transacionados em seus filmes. No caso de *Morangos Silvestres* (1957), um homem idoso viaja de carro com seu filho, revive seu passado e enfrenta os problemas familiares que cercam essa relação. Em uma das cenas, seu filho fala: “É absurdo trazer uma criança para este mundo, e mais absurdo é achar que ela viverá bem”. (Bergman, 1957, 01:13:00). Esse trecho expõe quanto a personagem foi infeliz e não quer repassar isso para o filho, ou seja, essa ideia de um ciclo vicioso sem fim, cuja linhagem está contaminada pela existência do trauma.

Bergman decifrou o seu próprio inconsciente e o inseriu em seus filmes. Assim, tal qual a psicanálise, entendeu a infância como a explicação de muitos traumas e repressão de seus personagens. Tornou-se capaz de entrar no cerne filosófico e psicológico e utilizou de seus atributos a fim de expor emoções reais que transpassassem a tela.

O que reflete em *Sonata de Outono* (1979), Eva, uma mulher adulta, casada, ainda mantém uma expressiva insegurança e dificuldade em confiar nas próprias opiniões e percepções. Essa fragilidade decorre de uma história marcada pela castração focada à sua personalidade, à sua maneira de ser e de se expressar, e até à sua aparência, algo construído há muito tempo. Por isso, quando ocorre a ausência do olhar materno, entendido aqui como um espelho fundamental para o desenvolvimento emocional, exista essa quebra interna de autoestima e projeção de si. Algo fundamentado pela visão winnicottiana no seguinte trecho:

Uma paciente relata: “Fui a um café ontem à noite e fiquei fascinada ao ver os personagens que estavam lá”, descrevendo, em seguida, alguns desses personagens. Essa paciente tem uma aparência impressionante e, se soubesse usá-la, poderia ser a figura central de qualquer grupo. Perguntei: “Alguém olhou para você?”. Ela deu a entender que havia chamado atenção, mas contou que estava acompanhada por um amigo e sentia que era para ele que as pessoas estavam olhando. (Winnicott, 1975, p. 3)

Perceba-se como essa mulher se colocou numa posição de inferioridade: é o outro que é olhado, observado, como se ninguém fosse capaz de a ver. Em *Sonata de Outono* (1979), Eva lidou com a falta de olhar da mãe e, na sua adulez, procura e implora por ele, obtendo apenas o fracasso. Isso faz com que encare o chão, que se acanhe, não confie em suas palavras e não seja capaz de confiar no olhar do outro. Se a própria mãe não ofereceu isso, como o outro pode oferecer? Apesar de transmitir beleza, não é capaz de confiar nela, é sempre o outro o mais interessante. Mais dessa ideia se alonga no livro *O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil*, (Winnicott, 1975), quando é detalhado sobre a terceira paciente:

Há nessa paciente uma falta marcante de algo que caracteriza tantas mulheres: um

interesse pelo rosto. Ela certamente não passou por uma fase adolescente de autoexame em frente ao espelho e agora se olha no espelho apenas para se lembrar de que “parece um trapo velho” (Winnicott, 1975, p. 3)

Essa falta de interesse advém de um vazio, em explorar minuciosamente a sua imagem no espelho, reconhecendo as partes de que se gosta e formando a sua identidade. Nesse sentido, o espelho reflete agora uma dissociação em decorrência do seu verdadeiro eu, representando o negativo, o desgostável. Muitas vezes, é através da adolescência que questões envolvendo a autoestima entram em ebulição. Existe a pressão social, para ser aceite em determinado grupo, envolvendo aspectos como: inteligência, estilo e aparência. Ademais, mídias e propagandas, também influenciam em questões de imagem, surgindo assim muitas comparações em relação ao outro. Por isso, deve-se trabalhar a autoconfiança, a imagem, desde a infância, pois, a adolescência é um período cheio de provocações sociais, mudanças emocionais e florescimento sexual.

Tal aspecto desse vazio, do latente interesse em seu reflexo, encontra outros respaldos em Winnicott (1975), ao afirmar que o olhar materno funciona como um espelho essencial para o reconhecimento do *self* e para a consolidação do desenvolvimento emocional saudável. Essa dinâmica é simbolicamente reforçada em diversas cenas do filme, nas quais as personagens aparecem lado a lado ou posicionadas uma atrás da outra, evitando, de forma consciente ou inconsciente, o contato direto através do olhar.

Além disso, a ausência afetiva materna, frequentemente substituída pela presença da babá, contribuiu significativamente para a fragilidade da estrutura emocional de Eva. Nesse contexto, a teoria de Melanie Klein (2023) oferece importantes elementos para a compreensão desse sofrimento. A autora destaca que o conceito de “seio bom” representa a figura materna idealizada, fonte de proteção, cuidado e segurança. Contudo, quando esse vínculo é comprometido pela ausência, negligência ou falta de afeto, emerge o “seio mau”, simbolizando frustração, dor e a percepção da mãe como uma figura persecutória. Essa dinâmica gera inseguranças profundas, que se prolongam e se manifestam na vida adulta.

A entrada na posição depressiva, segundo Klein (2023), permite à criança compreender a mãe como um objeto total, nem inteiramente bom, nem inteiramente mau. Esse amadurecimento psíquico também traz, contudo, sentimento de culpa, ao perceber que seus julgamentos anteriores, marcados por idealizações ou frustrações, não correspondiam à complexidade da realidade. O impacto da ausência materna também é discutido por autores como John Bowlby (1988), por meio da Teoria do Apego, que ressalta a importância dos vínculos seguros na infância.

Diante disso, o objetivo deste ensaio é evidenciar como os traumas relacionados às figuras de cuidado, especialmente à figura materna, reverberam na constituição psíquica da protagonista. A falta de afeto, de validação emocional e de palavras de conforto gera uma ruptura no desenvolvimento do *self*, conduzindo à construção de um falso *self*, como defesa psíquica diante da dor, na tentativa de não entrar em contato com seu verdadeiro eu.

II

Quando se fala em outono, logo se pensa em folhas secas desmanchadas no chão, ou a luz amarela encapsulada pelo ambiente, pelo ar fresco que bate nos rostos, pela transição curta do dia para a longa noite. Todas essas características notadas compõem o filme *Sonata de Outono* (1979), cuja fotografia evidencia a passagem do tempo, seja pela

claridade que aos poucos se torna mais amena, seja pela composição de sombras.

O início da obra é narrado pelo marido de Eva, que se encontra ao fundo, sentada à mesa, escrevendo uma carta para sua mãe. É perceptível haver uma distância entre os dois, como se ele tentasse desvendá-la até o âmago mais profundo, enquanto ela se fecha. Existe uma quebra da quarta parede. Ele fala diretamente com o espectador, conta a história de como se conheceram e atesta que Eva escreveu um livro, a fim de preencher o enorme vazio que a cerca, de que uma das passagens dilacera com a sua própria realidade: “É preciso aprender a viver. Eu pratico isso todos os dias. Meu maior obstáculo é não saber quem eu sou” (Bergman, 1979, 00:04:32 - 00:04:39).

O sentimentalismo pulsante atrela-se ao vazio sórdido. A protagonista, Eva vive de um existencialismo fugaz, completamente dilacerante, de tal modo que suas veias são correntes e seus ossos, cadeados, prendendo-a numa vida sem êxito. Gradualmente, suas fragilidades são expostas, dentre elas: a baixa autoestima, a melancolia, que surgiram na sua infância. Quando o longa mostra os *flashbacks* de Eva, é perceptível o acanhamento, visto que em nenhuma cena olha diretamente para a câmera, mas sempre para baixo.

Isso começou pela relação complexa com a mãe (Ingrid Bergman), uma mulher que sempre criticou Eva ativamente em sua face, gerando um complexo de inferioridade, projetado para a vida adulta. Embora tais fatores façam parte do passado, cada palavra, gesto, comportamento, costura a vida adulta em uma recorrência constante de encontro com as dores do passado. No prefácio do livro, *Sobrevivência emocional: As dores da infância revividas no drama adulto* de Rosa Cukier, o tradutor Perazzo (1998) define o poder do trauma infantil na existência adulta:

Certa vez, há muitos anos, uma paciente de meia-idade soluçava diante de mim ao falar de sua baixa autoestima, contando que, quando era muito pequena, sua mãe, inadvertida e casualmente, lhe disse que a havia encontrado numa lata de lixo. Presenciando, tal desespero, minha vontade era a de sacudi-la com carinho, por mais paradoxal que pareça, e dizer-lhe: “Meu Deus, era só uma brincadeira! Quanto sofrimento inútil, tantos anos, por uma besteira dessas!”. (Perazzo, 1998, p. 9)

Observe-se, primeiramente, a conotação da palavra *lixo*. Muitas vezes, na fase de desenvolvimento, há uma cobrança interna e externa, o medo de fracassar, de não conseguir “ser alguém”. A partir do momento em que uma mãe usa termos como “fracasso” e “lixo” para se referir ao filho, ela compromete o desenvolvimento na infância; aquilo se transforma em trauma, dor e mágoa. Quando tudo aquilo que a criança teme vem de alguém que, em sua concepção, é um modelo a ser seguido. Afinal, muito do comportamento humano surge pelo aprendizado pela modelagem, ou seja, observando o outro, muitas vezes, figuras de admiração, autoridade, transferem essa ideia de como os novos comportamentos irão se fixar, e se codificar como uma ação (Bandura, 1977).

Essas figuras representam um ponto de partida significativo para a criança, considerando a expressão do ambiente como força norteadora. Por exemplo, se cresce em um lar abundante de amor, se é estimulada e incentivada, se o modelo incorporado reflete acolhimento e extensão emocional, social e cultural, este sujeito possui mais possibilidades de amadurecimento e de dialogar com a felicidade. Em contrapartida, se a estrutura familiar é comprometida, se escuta palavras pesadas em torno da aparência, personalidade, e modo de ser, isso cria uma frustração longínqua, cujo poder está no fato de se ver como tal, já que o próprio modelo disse isso, como ir contra o imensurável destino.

Na película discutida, Eva vive presa à sombra materna, submissa ao passado que a constitui. Sua postura corporal evidencia essa submissão: veste-se de forma simples,

mantém o olhar frequentemente direcionado para baixo e demonstra insegurança até mesmo ao expressar suas próprias palavras, necessitando da validação e da permissão do outro para sentir-se minimamente segura. A mãe permanece como modelo idealizado, objeto de admiração e, ao mesmo tempo, de intensa dor. Eva, ainda busca agradá-la e resgatar um amor que lhe foi negado desde a infância - uma infância marcada pela ausência afetiva, pelas críticas constantes à sua aparência e personalidade, e pela rejeição das suas necessidades emocionais, o que comprometeu a constituição de seu *self*, tornando-o fragmentado e inviável.

A ausência da mãe nas questões fundamentais do desenvolvimento emocional, sua incapacidade de acolher o choro, a frustração e os sofrimentos da filha, revela-se como uma ruptura trágica com o ideal materno. Segundo Klein (2023), no início da vida, a criança, ao receber os cuidados da mãe, desenvolve uma idealização representada pela concepção do *Seio Bom*, aquele que nutre, acolhe e protege. Entretanto, quando há uma quebra nesse cuidado contínuo, surge a percepção do *Seio Mau*, marcado pela ausência, frustração e ressentimento. Na chamada posição depressiva, a criança passa a reconhecer que o objeto amado e o objeto odiado são, na verdade, o mesmo - um movimento psíquico fundamental que permite a integração dos afetos ambivalentes, a elaboração da culpa e a possibilidade de reparação interna. No caso de Eva, percebe-se que esse processo foi profundamente comprometido, fazendo com que ela permanecesse aprisionada no ódio, na idealização rompida e na busca incessante por um amor materno que nunca se concretizou. No caso do filme, Eva lidou com as variações do *Seio Bom* e do *Seio Mau* até seu desenvolvimento se estabelecer na posição depressiva e ali permanecer. Não conseguiu superar essa posição; o que era para ser integralizado transformou-se em um amontoado de confusões, como o definhecimento emocional que advém do medo. E o medo ministra a vida de Eva compulsivamente. Afinal, ela tem medo de amar de corpo e alma, de seguir sua própria identidade e medo de sua mãe. Algo evidenciado em diálogos, como: “Eu era uma boneca que você brincava quando tinha tempo. Se eu adoecia ou era malcriada, você me passava para a babá” (Bergman, 1979, 00:53:39-00:53:47).

Esse exemplo corrobora o impacto da ausência da mãe, no momento em que a criança vivencia essa perda momentânea do objeto; culmina pela tristeza e pela precarização do afeto, cujo carinho que se esperava da mãe, é terceirizado pelo da ama. Então, já que esse objeto a despreza, ele é visto de uma forma totalmente negativa. Ele ainda não é capaz de distinguir entre ausência temporária e perda duradoura; se perde a mãe de vista um momento, age como se nunca mais fosse vê-la, e são necessárias repetidas experiências contrárias, consoladoras, até que ele aprenda que a mãe sempre costuma reaparecer. (Freud apud Klein, 2023, p. 64).

Perceba a frase dita no filme: “E aí você saía. Eu achava que eu ia morrer. Isso dói tanto. Nunca mais serei feliz novamente. Como vou suportar tanta dor durante dois meses?” (Bergman, 1979, 00:56:14-00:56:24). Há um remendo concreto e definitivo nesse ínterim que é corroborado pelo medo da perda, provocado pelo intervalo de dois meses, de ausência de sua mãe e pela dor tão latente que provoca, como se fosse morrer. Segundo Klein (2023): “Quando a mãe está ausente ou subtraiu ao filho seu amor, este já não está seguro da satisfação de suas necessidades, acha-se provavelmente exposto a dolorosos sentimentos de tensão” (Klein, 2023, p. 49).

O impacto da ausência chega a ser abordado no conceito de privação, cunhado por Winnicott (1987), que se caracteriza como uma falta que nunca foi suprida - a ausência de cuidados adequados desde o início. Já a (de)privação refere-se à perda daquilo que já havia sido experimentado, gerando uma sensação de injustiça, agressão e ruptura causada por uma falha no ambiente.

No filme *Sonata de Outono* (1979), a transferência do cuidado primário para a ama,

acontece quando o bebê atinge níveis mais complexos de desenvolvimento. É um exemplo de privação: a ausência de uma presença materna necessária em momentos críticos. Por outro lado, oferecer inicialmente carinho e afeto, mas depois interrompê-los com longas viagens, como ocorreu com Eva, configura um caso de (de)privação. Essas falhas podem gerar um profundo flagelo em relação à figura materna, comprometendo a formação do Ego. A angústia decorrente tende a ser direcionada ao ambiente, fortalecendo a agressividade e favorecendo comportamentos destrutivos.

Há várias marcas de estudo em torno de crianças em decorrência da Segunda Guerra Mundial, seja por Bowlby (1989) com *A Teoria do Apego*, ou por *A Teoria da Hospitalização*, cunhada por René Spitz (1945). Ambos abordam os efeitos da ausência da mãe na saúde mental da criança, precipitando comportamentos como: sentimento de perda, estresse, ansiedade e desinteresse no mundo exterior. No material de estudo em vídeo: *Privação afetiva: estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* (Campos, 2016), apresenta uma criança hospitalizada afastada da presença da mãe, criando uma série de vulnerabilidades psíquicas dada por essa ruptura inesperada. Desse modo, a criança exprime um medo em relação a sua própria mãe, indicando neste gesto um desamparo significativo em torno de sua identidade, afinal, falta um reconhecimento integrador que a faça perceber a mãe como uma parte de si. Nesse sentido, a criança não foi capaz de amadurecer seu self, demonstrando assim, uma incapacidade de se apaziguar, e de encontrar o seu verdadeiro eu. A mãe é o primeiro ambiente da criança, longe do seu olhar afetivo, há um comprometimento no desenvolvimento e na preservação emocional da criança, tornando ela uma estranha de si mesma.

No caso do filme, Eva ficava triste durante os dois meses corridos, por vezes, tentando ficar bem e reagir com a presença do pai, sem sucesso. A felicidade só vinha através do retorno da mãe: “Quando você chegava, ficava tão feliz, que eu perdia a fala” (Bergman, 1979, 00:58:29-00:58:34). Contudo, em sua ausência, Eva praticava o piano, que foi o objeto que escolheu para acompanhar em sua trajetória, já que a mãe era pianista. Por isso, ao depositar seu amor ali, sentia-se mais próxima dessa figura que estava longe. Todavia, essa variação de plenitude é envolta de uma limitação, abordada pelos dizeres freudiano: “Por mais estranho que pareça, creio que devemos levar em consideração a possibilidade de que algo [...] na natureza da própria pulsão sexual é desfavorável à realização da satisfação completa” (Freud, 1912, p. 171). Desse modo, por mais que encontre uma satisfação momentânea ou que se estenda para a vida, o piano jamais conseguiria suprir o vazio ocasionado pela mãe. Para Eva, o objeto representa o carinho negligenciado de sua mãe, que foi dado a ele e negado a ela. O contato direto é uma forma de se aproximar dela, mas nunca irá representar e curar a ausência da mesma.

Por outro lado, isso não é algo exclusivo das crianças - Como evidenciado no material de estudo em vídeo, *Privação afetiva: estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* (2016), as mães também são afetadas. Durante a maternidade, a mulher pode atravessar um período de extrema hostilidade ativa, manifestando sintomas como vômitos constantes e dificuldade respiratória. A maioria, no entanto, expressa essa hostilidade de forma mais sutil, por meio de uma atitude solícita. Além disso, pode ocorrer um afastamento passivo, caracterizado pela dificuldade em amamentar a criança ou segurá-la nos braços.

Klein (2023) irá contextualizar a onipotência, como um mecanismo de defesa que serve para tentar controlar e dominar um objeto. Por exemplo, muitas vezes, na fase adulta, é uma válvula para lidar com a vulnerabilidade. Afinal, existe o medo da perda. Em uma das cenas de discussão, na perspectiva de mãe e filha, Eva desaba:

Eu não percebia que a odiava, pois achava que nos amávamos. Eu não podia odiá-la,

e meu ódio se tornou um medo insano. Eu tinha pesadelos, eu roía as unhas, eu arrancava tufo de cabelo. Eu queria gritar, mas só saíam grunhidos abafados. (Bergman, 1979, 01:06:34-01:06:57)

Nesse trecho, o grito “coça” a garganta, mas não sai. Eva está à mercê de sua dor de forma totalmente passiva, por mais que arranque os cabelos e as unhas; e o principal é que não emana por estar reprimido. É incapaz de expressar sua dor verbalmente; o que lhe sobra são os flagelos físicos e uma onipotência diante do seu objeto. No direcionamento da família nuclear, vive-se de fachada: o ódio é esculpido internamente e o que sobra no exterior são os retalhos do medo. Medo de se permitir sentir ódio, de reconhecer esse sentimento como parte sua, de abdicar da fantasia e de destruir por completo o objeto bom. A visão winnicottiana considera essa ambivalência de experimentação de sentimentos, dado conforme o equilíbrio do ambiente e da constante presença materna. Sendo destacado no seguinte trecho: [...] a criança emerge de um estado de fusão com a mãe, um processo que exige desta a capacidade tanto de amar como de odiar. (Winnicott, 1983, pág. 116).

Conforme o estágio de desenvolvimento avança, a criança, entre os seis meses a dois anos, já é capaz de reconhecer que ela e a mãe são seres separados. Se, nessa fase, a mãe continua apresentando falhas, a criança não irá conseguir maquinar a construção do seu *self* de forma que se sinta segura, resultando no desamparo e em comportamentos agressivos e destrutivos, como roer as unhas, arrancar tufo de cabelo e tentar gritar, mas não conseguir.

“Eu a amava, mamãe, era uma questão de vida ou morte” (Bergman, 1979, 00:59:26). Nesse outro exemplo, sua força atrela-se à conotação do amor, embora nesse contexto seja visto como uma obrigação, uma necessidade. Dessa forma, Eva se blinda a uma espécie de negação para qualquer dor ou ressentimento que possa existir em relação ao objeto. É comum, na dinâmica entre mãe e filha, o amor ser além de uma simples tarefa obrigatória. É livre, é singelo e por vezes pode soar rigoroso, mas não chega a ser opressivo. E, em determinado momento, Eva reconhece que existe mais nivelamentos em sua relação com a mãe:

Que mistura terrível de sentimentos, confusão e destruição. Tudo é possível e se faz por amor e por preocupação. As cicatrizes da mãe são passadas para a filha, as falhas da mãe são pagas pela filha, a infelicidade da mãe é a infelicidade da filha. Parece que o cordão umbilical nunca foi cortado. (Bergman, 1979, 01:10:40-01:11:22)

O amor é colocado, nesse trecho, como um sentimento egoísta e vil; e a preocupação, sob uma ótica punitiva. Todos os encargos de sofrimento, infelicidade e fracasso são transferidos. Eva tenta suprir essa falta por meio do casamento, das novas responsabilidades da vida adulta e do medo constante de se tornar como a mãe. Trata-se de uma tentativa frustrada de viver sem aquela presença em sua vida e, ao mesmo tempo, de fechar as feridas que essa ausência lhe causou, somada à maneira como foi constantemente minada pela personalidade, pelos modos e até pela sua aparência. Isso culmina em um ódio por si mesma, na dificuldade de se expressar, de confiar em si e de construir uma autoestima saudável. Ou seja, nesse contexto, o amor e a preocupação que são usados como justificativas para todos os erros tomados, nada mais são que a recapitulação de traumas. Se uma criança passa por situações assim, e usa como justificativa o amor e a preocupação, ela irá entender que aquilo é o ideal de amor e preocupação e vai reproduzi-lo na fase adulta.

São observáveis marcas de projeção e introjeção. Eva sofre por projetar sentimentos

negativos para a mãe. Em contrapartida, introjeta a mãe ausente como uma figura interna, tornando assim, difícil separar o processo de individualização (Klein, 1986). Comprovado no segmento: “Eu não me atrevia a ser eu mesma nem quando estava sozinha, porque eu detestava tudo que era meu” (Bergman, 1979, 01:06:09 - 01:06:18).

Esse ódio vem desde a infância por ser criticada constantemente por sua mãe, desde seus cabelos até aos seus dentes, fora os questionamentos em torno de sua inteligência. Eva desenvolveu um complexo de inferioridade, onde rejeita a sua verdadeira identidade e, em troca, tenta alcançar uma que seria amada por completo pela sua mãe. O ódio alastrou tanto, que nem quando se pode “despir” das amarras sociais é capaz de o fazer, mediante retaliação interna. Muitas vezes, a noção de beleza vem pelo olhar do outro e Eva nunca recebeu sequer um elogio.

O conceito do reflexo como uma idealização do belo, daquilo que quer ser visto, notado, incorpora várias obras conhecidas, como o mito do Narciso, presente na mitologia grega, que conta a história de um homem que morre ao se apaixonar pela própria imagem refletida num lago. Presente também no livro, *O Retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1890), que aborda o tema da beleza como fonte de obsessão, onde um homem vende a sua própria alma, para que um quadro envelheça em seu lugar e o seu rosto fique intacto, apesar das circunstâncias do tempo. E essa obsessão é salientada em outra obra, só que no caso infantil, na animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938). Os contos de fada tendem a evidenciar vilões e mocinhos, nesse caso, a madrasta, uma mulher refém da sua aparência, que todos os dias se coloca na frente do espelho e pergunta; “Espelho, espelho meu, quem é mais bela do que eu?”, ao ouvir palavras que confirmem essa idealização, sente-se completa, feliz. No entanto, numa das vezes, recebe a resposta que tanto temia: que alguém ultrapassou o seu nível de beleza, e foi a sua própria enteada. Esse evento culmina numa perseguição em torno de *Branca de Neve*, mandando-a matar, arrancando seu coração. Quando esse método falha, tenta o envenenamento por uma bela e succulenta maçã. Tudo isso em função da beleza, do belo, de ser a mais vista, de ser a mais bela de toda região.

Cresce-se em torno do espelho, com histórias envoltas no reflexo, com finais que se evidenciam sobre a beleza interior, que a obsessão culmina por um caminho tortuoso e ruim. É através dele que se reconhece, que se diferencia do outro. Pode ser o motivo da felicidade, do aumento da autoestima, pode vir a ser a punição, o negativo, a contemplação das feridas em aberto da infância. Isto é exemplificado no seguinte trecho:

Porque, já o dissemos, não existe apenas o espelho plano, há sobretudo o espelho que o outro é para nós. E muito particularmente esse outro, primeiro personagem visto por um ser humano ao nascer; ou ainda, as primeiras palavras ouvidas nas primeiras horas de vida como ecos de um espelho sonoro. O outro deve estar ali não apenas para falar com ela, mas para que a criança observe no espelho a imagem do adulto diferente da sua e descubra assim que é uma criança. (Dolto & Nasio, 2008, p. 47)

Observe-se essa diferenciação do adulto para criança, do alto para o baixo, da mulher para um homem, e de como simultaneamente, o espelho se conecta com o olhar, a imagem do outro reflete na retina - chega a ser possível vislumbrar-se o reflexo nos olhos. É através deles, dessa fixação, que se encontra, que se identifica. Um olhar cauteloso de uma mãe estimula a confiança da criança diante da sua imagem. Ou seja, o outro é o espelho, principalmente figuras de cuidado, como pais, mães. Se a criança é notada, acolhida, passa-se a entender que existe. Reconhecer que, apesar de uma criança ser uma criança, há o processo da singularidade, de opiniões e sentimentos, que cada uma irá enfrentar na sua no seu percurso de vida, subestimar uma criança é negar o seu processo

de autonomia e de confiança na sua pessoa e na sua personalidade. Segundo Dolto e Nasio: “Para que uma criança se sinta amada não precisamos beijá-la, basta uma fala correta. É o amor mediatizado por um dizer que permitirá à criança desabrochar e tornar-se fonte de desejo para os outros.” (Dolto & Nasio, 2008, p. 33). Olhar-se a ampliação do carinho como fonte de desejo, a partir do amor primário, ajuda a que se crie uma estrutura que permite outros tipos de amor, mais confiante quando a criança é recebida com palavras de carinho e afeição. Tal qual um espelho capaz de oferecer a concepção de existência por seu reflexo, é a partir dos olhos e do tom da voz que o amor floresce, que o cuidado se atrela. Segundo Winnicott (1973), essas características intercedem no rosto materno e a criança, em dado momento, passa a reconhecer, prever o humor da mãe. E existe uma fala de Eva que enlaça esse conceito: “Eu não confiava em suas palavras. Elas não expressavam o que seus olhos diziam.” (Bergman, 1979, 00:59:29 - 00:59:35). Nesse sentido, os olhos falam e é por eles que se vislumbra o que não é dito, o que não se consegue exprimir e o que escapa qualquer frustração, tristeza ou raiva que tenta poupar com as palavras. “O pior de tudo era que você sorria quando ficava brava. Quando ficava brava com o papai, você o chamava de “meu bem”. E quando se cansava de mim dizia “meu amorzinho” (Bergman, 1979, 00:59:55 - 01:00:08).

Aqui, a criança reconhece como as palavras são maquiadas e escondem seu verdadeiro significado e todas essas coisas são percebidas pelo olhar e pelo tom que pode soar por ora falso. Nesse sentido, enfrenta-se o fracasso no olhar, tenta-se ao máximo cativar e, em seguida, passa-se a prever o humor da mãe, como no exemplo acima. Nesse ínterim, a criança se retrai, cria-se um *self* falso para fazer a função social. Por isso, existe uma importância interligada no que é conhecido como a mãe suficientemente boa, ao contrário do que parece, longe de ser perfeita, inclusive, podendo falhar, e devem estabelecer-se limites de tempo para atender as súplicas da criança, que aparecem, mas não imediatamente. Quando existe uma mãe suficientemente boa, o desenvolvimento ocorre de forma harmônica e favorece o ambiente em que a criança está inserida (Winnicott, 1973).

Todavia, atualmente, a pressão pelo cuidado excessivo, leva a uma série de problemáticas e pressões sociais. É difícil para uma mulher fugir desse aspecto estrutural orquestrado pela sociedade patriarcal.

Nesse sentido, não é apenas a falta de cuidado que provoca problemas no desenvolvimento da criança. O excesso dele também pode aprisioná-la em uma fantasia, na qual ela se vê como o centro de tudo. Além disso, durante essa dinâmica opressiva, a mãe fica sobrecarregada e sua individualidade é comprometida em prol da vida do outro, o que se pode chamar de sacrifício materno.

Perceba como ambas as relações podem oferecer a dinâmica de suprimir a individualidade do outro, tanto da mãe em relação ao filho quanto do filho em relação à mãe. O amor excessivo, mediado pelo cuidado constante e pela atenção ininterrupta, pode impedir o outro de desenvolver seu processo de individualização, de alcançar autonomia e integração emocional. Quando uma mãe esquece de sua própria vida, de seus desejos e vive à mercê do filho, além de idealizá-lo na própria contemplação, ela retira-lhe a oportunidade de se preparar para as limitações da vida e para a realidade. Aprisiona-o numa bolha narcísica, deixando o filho impossibilitado de lidar com frustrações e desafios da vida. É uma perda dos dois lados, pois o filho, torna-se submisso a esse carinho da mãe e se subtrai, e a mãe toma função de outra vida, subtraindo a sua própria.

No livro *Da pediatria à psicanálise: Escritos reunidos* de Winnicott (2000), o autor aborda os limites do amor materno e como a gravidez condiciona rupturas bruscas em relação ao corpo e ao lazer. Além disso, considera o impacto dessas demandas no afeto dado ao bebê, pois há uma pressão social significativa em torno da idealização de ser uma

mãe perfeita. Corroborando assim para a marginalização do aspecto humano, onde existe uma exaustão suscitada pela obrigatoriedade de seguir demasiadamente a função de cuidado.

O bebê machuca seu mamilo mesmo quando mama, que é, inicialmente, uma atividade mastigatória. Ele é grosseiro, trata-a como uma pessoa qualquer - uma empregada não remunerada, uma escrava. Ela tem que amá-lo, de qualquer forma, com excreções e tudo". (Winnicott, 2000, p. 351)

Por outro lado, a precarização do cuidado, marcada pela negligência, gera feridas imensuráveis. Pode fazer com que o filho cresça apreensivo, com medo do que o cerca, sem confiança nos outros e em si mesmo, podendo levá-lo a odiar o próprio reflexo no espelho, e a sensação de vazio, gerando a busca constante por preenchimento e pertencimento. Por isso, Winnicott (1975), ao descrever uma mãe suficientemente boa, aborda as nuances, as perfeições e as imperfeições dessa relação e, como essa figura é uma mediadora que sabe andar pelo cuidado ideal. Aquele que não individualiza, idealiza, precariza demais o sujeito. Ela cria um ambiente de proteção e acolhimento, e gradualmente, permite pequenas frustrações, a fim de desenvolver a autonomia do sujeito, a sua capacidade de simbolização e amadurecimento emocional.

Ademais, no contexto biossocial, quando uma mãe é cobrada excessivamente a corresponder a um ideal de maternidade, surge uma pressão significativa para que ela abdique da própria individualidade e de sua vida em função de um cuidado idealizado. Nesse processo, estabelece-se um rompimento não apenas da individualidade da mãe, mas também da do filho, que passa a ser visto como uma extensão dela. Ambos são, portanto, capturados por papéis sufocantes e rígidos, determinados por uma lógica de idealização extrema.

Esses processos impactam profundamente a construção da imagem de si. A relação do sujeito com o espelho, tanto no sentido simbólico quanto no real, torna-se aprisionante, fazendo com que sua própria imagem se transforme em uma caricatura do que o outro espera, e não daquilo que ele verdadeiramente é. É como se o reflexo, que deveria oferecer um retorno coerente da própria existência, passasse a ser um espelho deformante, que ora diminui, ora amplia, ora apaga completamente a presença do sujeito diante de si e do mundo.

Este ensaio debruça-se sobre o universo do filme *Sonata de Outono* (1979), que relata as dificuldades de uma relação de mãe e filha. No entanto, qualquer figura de cuidado, diante de sua ausência, rigidez, pode impactar significativamente a vida de uma criança. Segundo Campos (2023), longe da presença física e afetiva do pai, a criança pode apresentar dificuldades no seu desenvolvimento psicológico e cognitivo, dificuldades de se entender limite, muitas vezes, surgindo o sentimento de culpa, tristeza, melancolia e agressividade. E como mostrado anteriormente, Bergman também foi impactado pelo pai, seus traumas foram postos em seus filmes, como um refúgio de todas as suas dores, numa busca interminável para entender essa figura. É importante o reconhecimento de que mulheres estão inseridas no lugar de cuidado, que se espera o ideal de mãe, de esposa, de mulher, dona de casa. Abdicar de sonhos, de carreira, em nome dos filhos, é algo esperado da figura feminina (materna), mas nunca da masculina (paterna).

Esse debate é inserido no filme em momentos em que a mãe desaba, dizendo que sentia saudades da filha, que as pessoas questionavam constantemente o fato de seguir a carreira e deixar o marido e a filha em longos períodos em casa. Há também o flagelo da culpa, da sua ausência, das suas palavras duras em torno da aparência e da personalidade da filha. O fato é que todos esses detalhes impactaram Eva. Ao mesmo tempo em que a mãe

demonstrava sentimentos de arrependimento, ela parecia fugir, mantendo uma postura dura e impenetrável, de uma mulher forte que não pode sucumbir diante dos seus erros e falhas. É como se essa fosse a sua forma de demonstrar amor.

No entanto, ao final do filme, ao retornar de férias, a primeira coisa que a mãe faz ao deixar a casa da filha, é desabafar com alguém sobre os dias corridos ali. E de repente, ela para de ser a mulher arrependida, flagelada e que se sente culpada pelos seus erros. A face da prestigiada pianista toma conta, e ela joga toda culpa, ressentimento, em torno da filha, denominando-a como egoísta e ingrata. Ao lidar com sentimentos reais, decide proteger-se da culpa e fragilidade; e decide inserir tudo nas costas da filha, e colocar-se como alguém íntegra, cheia de princípios. Uma mulher ocupada, uma pianista famosa. Por conta da fama e sucesso, torna-se difícil lidar com a tarefa de ser mãe, de dar carinho, atenção cuidado, ou até reconhecer o erro e reconstruir uma possível relação, mesmo que isso signifique a privação emocional e de autoestima da filha.

III

Abaixo foram colocadas imagens que se conectam com o conceito do espelho e a busca interminável da criança (agora já adulta) pelo olhar da mãe.

Figura 3

*Cartaz do filme Sonata de “Outono” (1979) de Ingmar Bergman
da autoria de Robert Hunt*



Nota: Criterion Collection (Hunt, Robert, 2013)

Nessa figura 3, o cartaz do filme é representado por uma criança encarando o espelho. Parece algo simples, mas essa cena existe dentro do filme. Acontece que essa criança se odeia, vê seu reflexo com pena, odeia suas pernas longas, seu corpo magro, seu cabelo, seus dentes, suas sardas, e todo esse ódio vem pela falta de um olhar afetuoso da mãe.

Figura 4*Cena do filme “Sonata de Outono” (1979)**Nota. Cinemaemcena (2015)*

Na figura 4, a mãe é alguém inalcançável. Perceba a expressão de súplica de Eva, tentando derrubar a muralha, captar o olhar da mãe. Através deste *close-up*, Bergman é capaz de captar o íntimo de seus personagens. E aqui, o que se revela é a frieza, a longitude, a incompatibilidade de uma relação que, em tese, deveria transbordar amor e cuidado. É por isso que o olhar de Eva é de dor: porque a relação entre ambas está fadada a essa distância, apesar de estarem ligadas para sempre.

Figura 5*Cena do filme “Sonata de Outono” (1979)**Nota: Cinemaemcena (2015)*

Bergman (1979) usa muito esse método de colocar a mãe na frente da filha, como se ambas encarassem a vida, o passado e a dor de forma distinta. A mãe é incapaz de olhar para trás, de sentir a dor que ocasionou diante de sua face. Ela se martiriza individualmente, fugindo do olhar doloroso da filha. Elas são um espelho onde Eva, ao encarar seu reflexo, não consegue ver-se individualmente - a sombra da mãe coloca-se à sua frente e costura seus passos.

“O que quero dizer, obviamente, é que sempre que vemos um bebê, vemos também um cuidado materno e sem o cuidado materno não haveria um bebê” (Winnicott, 2000, p. 40). Eva lidou com um cuidado precário, negligente e com um ambiente totalmente hostil, fazendo com que não desenvolvesse seu verdadeiro *self*. Ficou presa dentro do espelho. Ao tentar sair foi acometida pelo vidro frio e, por mais que arranhe a estrutura, nada acontece. É como um fantasma, cuja própria imagem não se forma na superfície. É só o vazio que emoldura ou só o rosto de sua mãe, que também é a imensidão do vazio. Existe uma compulsão à repetição que emaranha a vida e faz com que o adulto tente preencher desesperadamente o vazio. Winnicott e Klein dialogam sobre o senso de continuidade, de que o correto é você agir sob o mundo, e não o mundo agir sob você.

IV

Este ensaio corrobora por uma discussão em torno da maternidade, refletindo sobre esse processo, idealizado socialmente, como desafiador. Afinal, mães podem “vomitar” ao pegar seus filhos no colo ou até manifestar falhas respiratórias. O carinho e o cuidado adequado ajudam a fomentar o desenvolvimento saudável de uma criança, pois interferem no processo de formação emocional e social.

Analisando a obra *Sonata de Outono* (1979), tornou-se possível estabelecer um paralelo com outras obras do diretor, a fim de contextualizar sua vida e evidenciar como o processo de sua infância está associado à criação de seus personagens — até mesmo na estética e na contemplação do sagrado. Além disso, observa-se como a relação com sua mãe o afetou nessa dinâmica, especialmente após a morte do pai, quando ele roubou o álbum de fotografias da família e o transformou em um curta-metragem, dando enfoque aos olhos de sua mãe.

E aqui, os olhos viram-se espelhos, capazes de salientar o carinho, a fuga apreensiva de um olhar desolador. A falta dele pode ocasionar angústia, vazio, a busca inconsolável por ele; a descrença de que outros olhares contemplarão a sua face. Afinal, o olhar da mãe é onde o bebê se reconhece em primeiro plano, onde sente o cuidado, o amor.

E essa falta é analisada, através do filme *Sonata de Outono* (1979). Em vários *takes*, há a imagem da mãe diante da filha, que tenta, desesperadamente, conseguir um contato; enquanto de lado, a mãe foge do temido olhar, como se não quisesse enfrentar o sentimento de culpa que a cerca. Corroborando com a concepção de espelho de Winnicott (1975), a ausência dessa atenção, somada aos comentários sobre sua aparência e personalidade, fez com que Eva criasse um falso *self* para lidar com a mãe, sentindo-se ao mesmo tempo, oprimida por não alcançar esse amor.

Referências

- Bandura, A. (1977). *Teoria da aprendizagem social*. Prentice Hall.
- Bergman, I. (Diretor). (1957). *Morangos silvestres* [Filme]. SF-Production.
- Bergman, I. (Diretor). (1976). *Face to Face* [Filme]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Diretor). (1979). *Sonata de outono* [Filme]. Personafilm.
- Bergman, I. (Diretor). (1986). *O rosto de Karin* [Curta-metragem]. Cinematograph.
- Bowlby, J. (1988). *Uma base segura: Aplicações clínicas da teoria do apego* (S. M. Barros, Trad.). Artes Médicas.
- Campos, L. (2016). *Privação afetiva: Estudos de René Spitz sobre a separação entre mães e filhos* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yE3uux_eSo&t=2s
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Chodorow, N. & Contratto, S. (1982). The fantasy of the perfect mother. In B. Thorne & M. Yalom (Eds.), *Rethinking the family: Some feminist questions* (pp. 54–75). Longman.
- Cukier, R. (1998). *Sobrevivência emocional: As dores da infância revividas no drama adulto* (7ª ed.). Ágora.
- Dolto, F. & Nasio, J.-D. (1984). *A criança do espelho* (A. Telles, Trad.; M. A. C. Jorge, Rev. técnica). Jorge Zahar Editor.

- Freud, S. (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II). In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 11, pp. 159–173). Imago.
- Garcia Castro, M. (2022, 5 de julho). É possível um diálogo entre Winnicott, feministas e sociólogos quando o foco é gênero e família? Notas a partir de leituras cruzadas sobre maternidade – Nancy Chodorow e D. W. Winnicott. *Diálogos Possíveis*, 13(2). Revista Diálogos Possíveis.
<https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/388>
- Hand, D., Sharpsteen, B., Cottrell, W., Morey, L., Pearce, P. & Jackson, W. (Diretores). (1938). *Branca de Neve e os sete anões* [Filme de animação]. Walt Disney Pictures.
- Hunt, R. (2013). *Autumn Sonata*. Robert Hunt Studio.
<https://roberthuntstudio.com/artwork/autumn-sonata>
- Melo, A. L. O., Klinger, E. F. & Vale, W. A. (2023). Privação e (de)privação emocional na infância e seus desdobramentos psíquicos sob a ótica da teoria winnicottiana. *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 28(5, Série 3), 37–48.
- Seger, D. F., & Sousa, E. L. A. de. (2013). Composições possíveis: Psicanálise, música e utopia. *Tempo Psicanalítico*, 45(1), 111–132.
https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382013000100005
- Spitz, R. (1945). Hospitalismo: Uma investigação sobre a gênese das condições psiquiátricas na primeira infância. *Estudo Psicanalítico da Criança*.
- Wilde, O. (1890). *O retrato de Dorian Gray*. Lippincott's Monthly Magazine.
- Winnicott, D. W. (1975). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. In D. W. Winnicott, *O brincar e a realidade* (pp. 149–158). Imago.
- Winnicott, D. W. (1983). *O ambiente e os processos de maturação: Estudos sobre teoria do desenvolvimento emocional*. Artmed.
- Winnicott, D. W. (1984). *Privação e delinquência* (2ª ed.). Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (1987). *Deprivação e delinquência* (4ª ed.). Martins Fontes.
- Winnicott, D. W. (2000). *Da pediatria à psicanálise*. Imago.

À Margem

10

Carlos Manuel Nogueira Fino/O Longo Rio Dniepre

Liliana RODRIGUES
Universidade da Madeira
lilianagr@staff.uma.pt

Este trabalho é uma análise ao livro publicado por Carlos Manuel Nogueira Fino, em maio de 2024, sobre o aguardo da paz e do inverno que parece não acabar na Ucrânia. O objeto de análise centra-se na obra *O longo rio Dniepre*, abordando a forma como a guerra na Ucrânia é representada poética e simbolicamente através da metáfora do rio Dniepre, como espaço geopolítico, existencial e de memória. A análise foca-se, assim, nas dimensões discursiva, emocional e ética da guerra, tal como emergem da escrita do autor. Como é que a obra *O longo rio Dniepre*, de Carlos Fino, constrói uma poética da guerra que interliga memória individual, sofrimento coletivo e identidade europeia contemporânea? Refiro-me às armas que chacinaram duas mil crianças, desde a invasão russa. O rio Dniepre é essa esperança “contra a solidão/não sei porque te digo isto/mas às vezes os solilóquios terminam assim/em coisas sem sentido/e o facto é que os meus segredos bem os podem sussurrar/o vento/que não tem a menor importância” (Fino, 2024, p. 65). O texto será lido à luz da teoria da memória, das poéticas do trauma e das reflexões sobre a guerra na contemporaneidade, articulando ainda com o pensamento europeu sobre identidade, fronteira e pertença na lógica dos teóricos críticos. Optou-se por uma abordagem ensaística e interpretativa, que cruza análise textual com leitura contextual. A metodologia baseia-se na hermenêutica literária e na *close reading*, com fundamento educativo, destacando as imagens, metáforas e ressonâncias poéticas do texto, sempre ancoradas na realidade concreta do conflito na Ucrânia e na experiência histórica do continente europeu. Este trabalho pretende contribuir para a reflexão sobre a relevância da literatura em contextos de guerra, mostrando como a escrita pode ser espaço de denúncia, resistência e elaboração simbólica de um tempo ferido.

O Longo Rio Dniepre: os *Snipers* e os Cadáveres

Enquanto lia este livro imaginei as margens do rio Dniepre e as pontes destruídas. As suas cores e cheiros. Pensei em lhe tirar uma fotografia para colocar no *Instagram*. Vejam, por favor, se também o fazem. Façam na vertical. Não caiam sobre a ponte. Não é seguro. Os *snipers* estão em alerta. Evoco a presença do olhar mediado pela tecnologia. Esta ironia inquietante, revela o conflito entre o impulso contemporâneo de capturar e partilhar imagens, e a brutalidade real do que nelas se inscreve. A banalização do horror na era digital é, assim, denunciada: o conflito torna-se conteúdo, e o risco é estetizado.

O rio Dniepre é um dos maiores rios da Europa, com uma rica história que se estende por milénios. Nasce na Rússia, atravessa a Bielorrússia e a Ucrânia, antes de desaguar no Mar Negro. Com cerca de 2. 200 km de extensão, é o quarto maior rio da Europa, depois do Volga, do Danúbio e do Ural. Agora é um lugar de “pontes destruídas” num deserto “onde se contam cadáveres que vogam na corrente” (op. cit., p. 7).

O rio Dniepre é apresentado não apenas como um acidente geográfico, mas como uma linha de tempo e de fronteira – espaço líquido de vida e de morte, onde “cadáveres vogam na corrente” e “pontes destruídas” marcam a descontinuidade de uma história em ruínas. Esta imagem funde o documento histórico (batalhas da Segunda Guerra Mundial, invasão

rusa) com a sensação estética: o cheiro das margens, as cores turvas, a violência suspensa na corrente (Fino, 2024). Trata-se de um imaginário onde a natureza participa da dor humana – uma personificação trágica do espaço.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Dniepre foi palco de intensas batalhas entre as forças alemãs e soviéticas. A Batalha do Dniepre, que ocorreu em 1943, foi uma das maiores operações militares da guerra, resultando na recaptura de Kiev pelos soviéticos. A história tende a repetir-se. É a herança soviética que não dá tréguas ou descanso aos ucranianos.

Após o colapso da União Soviética em 1991, o Dniepre continua a ser crucial para a economia ucraniana e tem um significado ambiental e ecológico. Este rio tem uma importância estratégica significativa na atual guerra entre a Rússia e a Ucrânia, que começou em 2014, com a anexação da Crimeia, pela Rússia. A cobiça intensificou-se em 2022 com a invasão em grande escala por parte desta. Diz o autor do livro “vi Guterres na televisão ao lado do lavrov/e percebi a essência da geopolítica não há esperança/e não há redenção” (op. cit., p. 71). “[...] e agora diz-me o que farás da inocência/estilhaçada pelas bombas/tu que tinhas as armas descansadas e um lugar junto ao mar/por onde vias entrar e sair os dias com a majestade dos navios” (op. cit., p. 83).

O controle das travessias, das cidades estratégicas e das infraestruturas críticas ao longo do rio será vital para as operações militares e para a estabilidade e reconstrução pós-guerra na Ucrânia. Teremos de aguardar pela paz, sabendo que qualquer “trégua de que nem se pode dizer que está podre/porque só a paz apodrece” (op. cit., p. 15). “e agora o quê/carlos” (ibidem).

A Interrogação no Conforto

E vejo uma interrogação que afirma de si mesmo o conforto que sufoca e que exige que não se “vacile” nem se permita a “abandonar a barricada” (op. cit., p. 15) “se queres paz/ [...] este é o tempo decisivo/e tudo o que fizeres fá-lo-ás para sempre” (ibidem). Pressupondo que se refere a mais do que a guerra, mas antes à possibilidade de se estar “em terra de ninguém” (ibidem).

Trata-se da coragem que responde à pergunta “ainda serei patriota?” (op. cit., p. 13) e que sabe que só “quando saíres do abrigo estarás em terra de ninguém” (op. cit., p. 15). Apenas “se não assomares ao parapeito nunca saberás/de onde vem o tiro/que te matará” (ibidem). A “resistência” faz-se com um sentimento de impotência. “que a minha impotência seja a tua força” (op. cit., p. 9) e num desapontamento, tal como Stig Dagerman, mostra o poder da Palavra quando afirma que “só no fim me calarei/ depois de a tua arma se calar/porque venceste” (ibidem).

A Dúvida Sobre o Corpo Retalhado

Fico com a dúvida se o autor “repousa” (Fino, 2024, p. 9) sobre a glória dos guerreiros que assume na terceira pessoa. São eles ... é ele... que tem o “corpo retalhado [...] o sangue exposto e negro/sob as pontes” (op. cit., p. 17).

O imaginário visual sobre o território ucraniano é povoado por figuras de ausência: corpos mutilados, cidades apagadas, crianças mortas. São estas as imagens adormecidas no mosaico ético-estético.

Numa introspeção de simples desentendimento, por ser vazia de matéria, o autor encontra o “céu em convulsão” (ibidem) e direciona-se para aquilo que parece ser um

sentimento de abandono de si próprio: “tu já não és guerreiro/e se o foste há muito que o teu braço se baixou/e o teu olhar ficou vazio” (op. cit., p. 17).

Observa, vela e guarda a “memória” (ibidem), não se sabe se de si ou se de um espectro de “mil novecentos e sessenta e sete” (op. cit., p. 19) que encontra, “logo a começar a tarde”, na Rua doutor Fernão de Ornelas.

O texto resgata a memória visual pessoal da cidade do Funchal (Rua doutor Fernão de Ornelas e Largo do Phelps), que se entrelaça com Kharkiv e Bucha, gerando uma tensão entre o conhecido e o longínquo. Esta sobreposição cria um espaço imagético híbrido, onde a guerra “lá” contamina a paz “aqui” – e o território ucraniano deixa de ser estrangeiro para se tornar íntimo.

Consigo imaginar um homem de “calças azuis de terylene com bolsos de chapa”, “de camisa de manga curta aos quadrados” a se mirar “nos vidros” das vitrines que, como refere o autor “me acompanhava mirando-me de esguelha” (op. cit., p. 19).

E conta a história, no “largo do phelps” (ibidem), ante a travessia que não era do rio Dniepre, mas da “ribeira vestida de buganvílias” imagino o vermelho rosado do sangue “dos que ainda não sabem que estão mortos” (op. cit., p. 11).

Não foi o “bazar do povo quando ainda era bazar do povo” (op. cit., p. 19) a ser atacado. Foi num centro comercial em Kharkiv que se matou 14 pessoas, anteontem. E segue, o autor, pelo “largo do chafariz que era a minha catapulta para um futuro” (ibidem).

Um futuro que ficou preso no tempo e no espaço. “hoje sou eu quem desce a rua doutor fernão de ornelas/cada vez mais distante da minha imagem nos vidros” (ibidem).

As Armas em Kherson

Que te aconteceu guerreiro?

Não foste tu que disseste “prefiro abrir as minhas veias ao que vem da ucrânia/e pensar o que faria se os meus dedos/fossem armas/e os meus braços abertos um lugar seguro” (op. cit., p. 81). “que farás da paz que apunhalaram enquanto repousavas/e os teus olhos pairavam sem destino sobre as águas?” (op. cit., p. 83).

A representação visual do texto de Carlos Nogueira Fino é transcendente, mas é também desencantada: não há redenção, só repetição do horror. Sob o olhar atento a Kherson, Deus marcha com a bandeira do céu azul e do trigo amarelo e diz aos soldados “nunca abandones essa estrada” (op. cit., p. 79). Orienta-nos com esta sensação de esquecimento marcado pelo cansaço da desesperança. “afinal somos livres de fazer monstros e os deuses/à nossa semelhança” (ibidem, p. 31) - nunca abandones essa estrada - “disseram-me e logo me esqueci até/um dia” (op. cit., p. 79).

Que dia foi esse?

O Lugar de Deus

Provavelmente, não foi o dia, mas o lugar. Lugar onde “o nosso deus é um deus ofendido” Ruy Belo (1984, citado em Fino, 2024, s.p.) começa assim o autor, dedicando as suas palavras à Camila e ao André. Dedicar este livro aos netos por, aos seus olhos, terem o dever de serem sempre crianças. Crianças que tiveram mais sorte do que os 600 meninos e meninas ucranianos que foram mortos desde o início da invasão russa, em fevereiro de 2022. Mais de mil e cem foram feridas e mutiladas. Aqui ordena-se o silêncio e a lágrima.

A busca pelo silêncio num lugar “como aqui/onde não acontece nada” (op. cit., p. 73).

Carlos Fino, meu bom amigo, obriga-me a parar e a perceber que sem a vitória da Ucrânia não há deus que nos proteja “é que o meu deus também se aburguesou/e foi fiando míope/o olimpo é péssimo para os olhos como bem sabemos/portanto/bem lhe poderia implorar piedade ou que/enternecesse o coração de pedra/e extinguisse os que calculam a sua ausência/para matarem em meu nome/ou à sua revelia/que nem teria réplica” (op. cit., p. 85).

Redenção da União

Anda. Vamos tomar o café, “portanto sou eu que te peço/senta-te junto a mim/e não me digas nada” (op. cit., p. 37).

Vamos pensar juntos sobre o orgulho de aço de Mariupol. Da lição de vida de Oleksandr sobre uma luta que nunca previu. A frente de combate deu-lhe um olhar que brilha, por conta da prótese ocular de tons azuis.

Então ocidente? Esperamos por ti.

Enquanto isso, esta barbárie russa “que nos faz estourar os tímpanos” (op. cit., p. 11) faz centenas de mortos de ambos os lados que “neste chão morremos da pequena morte antes da glória” (op. cit., p. 11).

Dos 10 mil civis ucranianos mortos traz-me, como leitora, as dúvidas sobre a Pátria. Dessa relação de uma União que lhe dá uma entrada provisória e que se farda na bruma. “e eu fiquei para trás para morrer/de nostalgia?” (op. cit., p. 13).

A ideia que me percorre é a de alguém que não compreende a razão de ser a brava Ucrânia a murar a guerra por nós. E sente o encolhimento do velho continente.

O território é, pelo autor, constantemente revisto como espaço de trauma coletivo, onde o corpo é o principal suporte visual: braços estendidos, olhos vazios, dedos que podiam ser armas. O rio e as cidades ucranianas são vistos não apenas como lugares de conflito, mas como espaços dilacerados onde o humano se revela na sua fragilidade total.

A Saudade e a Vergonha

“[...] mas mil vezes antes a saudade/que ser carne para canhão” (op. cit., p. 13). Numa vontade niilista que remói: “tristezas [...] antes esta névoa que o peito varado a balas” (ibidem). Do que lhe conheço, antipatiza com Agostinho, o Santo, mas traz em si o sentimento de Alípio, de queda e perda: “e todas as vezes me pergunto quantas/estrelas cairiam sobre as minhas ruínas/se estivessem expostas” (op. cit., p. 79).

Bucha é a vergonha mais recente da história da humanidade. Tortura. Mutilação, estupro e abuso sexual. Não houve piedade. Aos 300 primeiros, sucederam outros mil corpos, “mas, entretanto, o sol raiou e foi possível ver/o que os olhos nunca acreditaram. os corpos/ainda no chão até se dissolverem na luz/e uma calma a descer como se fosse um manto/de olvido/a cobrir a memória” (op. cit., p. 57).

Fico com a imagem de anjos que recuperam as almas aos corpos estilhaçados ao som das rajadas das metralhadoras. Escurece sobre nós e “as luzes da cidade ficaram nas cidades que não sonham” (op. cit., p. 77). E não há nem 25 nem “27 de abril” (op. cit., p. 73) que os liberte do assassinato “sabes/o meu vinte e cinco de abril/foi em mil novecentos e setenta e quatro/e desde então nunca mais/me senti preso” (op. cit., p. 67).

Estas imagens não são meros reflexos da realidade, mas emblemas de uma Europa em ruínas morais, uma cartografia da dor que se sobrepõe à geografia.

O Solilóquio

Não conscientes do que se tem, compreendemos ao longe que a execução dos 15 soldados no inverno ucraniano é mais do que um crime de guerra. Wagner mudaria de nome se soubesse que há deles homónimos que gritam “não façam prisioneiros, disparem contra todos” (CNN, 2024).

O rio Dniepre é essa esperança “contra a solidão” (op. cit., p. 65): “não sei porque te digo isto/mas às vezes os solilóquios terminam assim/em coisas sem sentido/e o facto é que os meus segredos bem os podem sussurrar/o vento/que não tem a menor importância” (ibidem).

Carlos Nogueira Fino teve a capacidade de construir em cada um de nós um imaginário visual contemporâneo que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo, poético e brutal, analógico e digital. Nele, o território ucraniano aparece como espelho da condição humana, uma tela onde se projetam os horrores da guerra e a impotência do olhar.

Obrigada, Professor,

Descobri o rio Dniepre em mim.

Referências

CNN (2024). «*Não façam prisioneiros, disparem contra todos*»: Rússia executou soldados ucranianos que se renderam. <https://cnnportugal.iol.pt/soldados-ucranianos/human-rights-watch/russia-executou-soldados-ucranianos-que-se-renderam/20240502/663342e3d34e049892205844>.

Fino, C. N. (2024). *O longo rio Dniepre*. ATLÂNTICOPRINT.

10



<https://ct-journal.uma.pt/>

ISSN 2183-7902