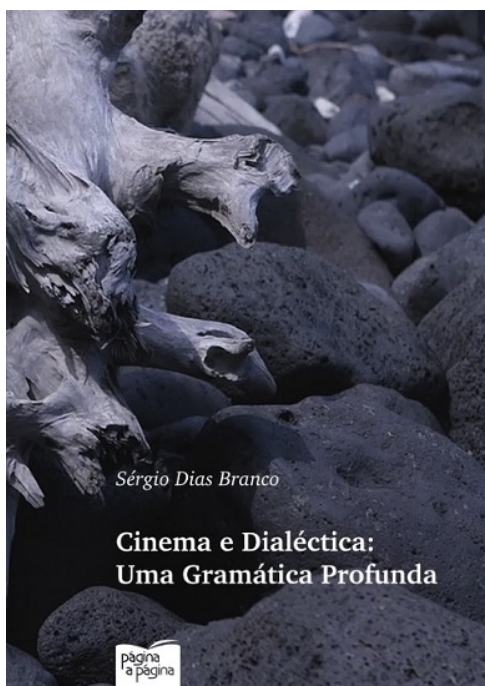


Fera, Esfera, Esferográfica; Cinema Dialéctica-Mente

Francisco Silveira

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal
franciscosilveira_@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4001-9430>



Branco, Sérgio Dias. 2024. *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda*. Lisboa: Página a Página. 216 pp. ISBN 978-989-35628-9-5.

Não enquanto paleta estilística limitada à teoria de montagem soviética de há um século. Não enquanto mera pervivência estética desse movimento em obras mais assumidamente politizadas e de índole marxista. Sérgio Dias Branco tenta superar tais negações com *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda*, livro que “explora a hipótese de que estas relações são internas ao cinema como arte e levantam questões críticas do foro metodológico sobre a análise e teoria da imagem fílmica”

Aniki vol. 12, n. 2 (2025): 181-187 | ISSN 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v12n2.1140

Publicado pela AIM com o apoio do IHC, NOVA-FCSH. Financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020. © Autor(es).

(p. 16).¹ Afinal, trata-se de relevar esse conceito titular, de negar que a própria dialética tida como superada na contemporaneidade o tenha sido de facto.

A abrir, encontramos uma secção – “Introdução: Dialética da Imagem” – cujo grosso consiste nos antecedentes histórico-filosóficos do conceito de dialética. O investigador inscreve-se no legado de origem material de Marx, numa unidade do real envolta por camadas de complexidades e (inter)dependências situadas histórica e cronologicamente, sujeitas à evolução e à modificação por um devir que, por seu turno, reconhece “o papel nuclear e decisivo das contradições” (p. 18). Nestas, “o conceito de oposição [...] transcend[e] as regras da contrariedade ou da incompatibilidade. A e B” (p. 18) não constituem um dualismo estrito, ao invés “partilh[am] propriedades de necessidade e exclusão” (p. 18).

Ora, é a partir daqui que o autor tenta descrever a sua metodologia para analisar uma série de filmes diversos no tempo, no espaço, no estilo, no género ou na popularidade; e também declarações/escritos autorreflexivos dos próprios artistas, ou textos teóricos dos estudos filmicos. Ao cinema e à arte denota uma inevitável inserção num espaço-tempo sociopolítico. Aponta-lhes um papel interventivo, inspirador de mundividências e mudanças. A seu ver, se “a investigação não dialética começa por elementos isolados, considerando-os como independentes, mesmo que estejam ligados a outros numa outra escala” (p. 20), o método corrente salienta essa interdependência.

Os filmes, os textos e as declarações analisadas surgem como algo indomesticável, singulares organismos sempre indetermináveis (feras). São postos “[n]uma linha curva, que se aproxima infinitamente de uma série de círculos” (p. 21), mas uma série tridimensional que tanto perscruta “um filme [...] como um todo” (p. 21), quanto escala outros todos “à filmografia de um realizador ou de um país” (p. 21) (esferas). Em sintonia, Sérgio Dias Branco antecipa “um modo permanentemente exploratório de estudo, na medida em que muitas vezes não há tanto uma hipótese a ser testada, mas sim novos entendimentos que podem ser

¹ Em jeito de antecedente, já o cineasta Sergei Eisenstein propunha algo similar no seu ensaio “A Dialectic Approach to Film Form” (1929), ao afirmar que “Uma compreensão dinâmica das coisas é também básica [...] para uma compreensão correta da arte e de todas as formas de arte [...] Pois a arte é sempre conflito” (Eisenstein 1977, 46, minha tradução). Que Dias Branco praticamente não se aventure por este ou outros escritos congêneres faz parte, porventura, da tomada de posição de distanciar o seu estudo de uma tendência cinematográfica específica.

desenvolvidos” (pp. 21-22) no ato de escrita. Um globo rolante numa ponta, num gume – a tinta progredindo no fim do reservatório entre a repetição e a diferença –, qual esferográfica. Tópico e forma coalescidos, o volume apresenta catorze capítulos não numerados, autocontidos e passíveis de leitura em qualquer ordem. A maior parte dos títulos exprime esta montagem entre a “descontinuidade e continuidade” (p. 27) por via de vagas tensões contraditórias. De um ponto de vista mais esquemático, cabe apenas a nota para a grande divisão em “Parte I: Movimento” e “Parte II: Espaço-Tempo”, cada uma acolhendo sete capítulos. Enformam os dois eixos de abordar a dialéctica na sétima arte neste livro.

Transitemos para uma descrição dos capítulos, que principiam com “Eztetyka”. Grafia alternativa de uma estética que se quer empírica, palpável, mística e que é sinedóquica da tentativa de um cinema novo por Glauber Rocha. Dois textos do cineasta – “Eztetyka da Fome” e “Eztetyka do Sonho” – servem de moldura para estudar uma arte-manifesto, “uma prática de libertação” (p. 34) capaz de se situar na realidade brasileira e nos seus oprimidos contra o colonialismo, o comercialismo, a exploração. Seguidamente, “Obscuro Cintilante” centra a obra intermedial de David Lynch – um labor que se contamina e unifica do cinema à pintura, da televisão à música, do videoclipe à arquitetura. Uma saturação que também migra para a forte emotividade impressa às personagens; uma indeterminação de fronteiras que também vive nas imagens-tipo de uma “incandescência escura” (p. 43). Em “Escrita Desvanecida”, Marguerite Duras é protagonista de um cinema da palavra dita que um atentar sobre *India Song* (1975) ou *Agatha et les Lectures Illimitées* (1981) deslinda. Constantes dessincronias entre som e imagem formam uma “intrincada tapeçaria polifónica” (p. 56) a afiar o poder do meio cinematográfico para (d)escrever pensamentos e sensações concretas. Sugestiona-se que pelo audiovisual (privilegiando acusmáticos e cenários desabitados) se possa melhor dar espessura a uma presença da ausência.

O quarto périplo, intitulado “Artifício Autêntico”, é em torno de Guy Maddin. Dias Branco explora um entrelaçamento estilístico-temático entre memória pessoal/comunitária e reconhecimento da história/convenções do cinema. Um mútuo resgate hiperconsciente dos seus artifícios, e, todavia, profundamente sincero, qual “coração [palpável e] palpitante” (p. 71). “Destino Indefinito” traça continuidades entre Catarina Eufémia na luta antifascista e um suicídio desesperado

numa Grécia neoliberal. Medeia-os a figura resistente de Antígona, o filme *A Antígona de Sófocles, na Tradução de Hölderlin, Tal como Foi Adaptada à Cena por Brecht em 1948* (Edições Suhrkamp) (1992). Desta obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub releva-se a disposição dos atores no espaço (de um anfiteatro) e no plano como forma de marcar relações de poder.

“Virtual Real”, com base no livro *The Virtual Life of Film* (2007) de D. N. Rodowick, apresenta uma sucessão encadeada de autores e argumentos à volta do digital e do analógico, do indexical e da simulação, do estatuto ontológico do cinema e sua relação com a fotografia ou os novos média. Num segundo momento, surge uma discussão sobre isso mediante a obra de Jean-Luc Godard, a sua tendência para a pulsão escópica e para experimentar com a materialidade do meio. Isto envolto numa arte considerada anticapitalista, criticamente ecoante da história de França e do Maio de 68. O ponto sete – “Mundo Elusivo” – ronda o urbanismo, reconfigurações da cidade num contexto de aceleração, fragmentação, multiplicação imagéticas. Às quais correspondem modos de estar como o *zapping* ou um mundo feito finança, organizado pelas *descoordenadas* de índices especulatórios. Filmes como *O Mundo* (Jia Zhang-ke; 2004) ou *Playtime* (Jacques Tati; 1967) ilustram (tentando problematizar/desnaturalizar) essa anomia urbana.

A “Parte II: Espaço-Tempo” de *Cinema e Dialéctica* inicia com “Grito Reprimido” a investigar a adaptação de Fernando Lopes (1972) do romance *Uma Abelha na Chuva* (1953). “Composições visuais desabitadas, densas texturas visuais e sonoras, gestos que pesam, palavras que estremecem” (p. 126), uma montagem disjuntiva rimam com o livro, e inerente reescrita obsessiva, noutra estrutura estética. A partir do presente, entende-se que a fita, pela experimentação formal acoplada à imobilidade social, retrata “Portugal como aporia” (p. 134), entre o desencanto da ditadura e as promessas do seu fim. Adiante, “Fronteiras Esbatidas”, o nono texto, consiste num estudo autoral de Joss Whedon e respetiva hibridez volúvel no campo dos géneros cinematográficos. A série televisiva *Firefly* (2002-2003) e o subsequente filme *Serenity* (2005) são brevemente abordados nos termos de uma íntima conexão entre o *western* e a ficção científica (*space opera*), que não deriva tanto de iconografias ou de encaixotamentos económico-produtivos quanto de uma mitologia da fronteira e das suas consequências emotivas. Isto é, verifica-se uma coalescência semântica da Guerra Civil Americana, de conflitos interestelares ou de diferenças

e semelhanças raciais entre humanos e *aliens*. Enfim, confluem tensões consoante civilizado/primitivo, comunidade/indivíduo, estranho/familiar, ou velho/novo.

“Memórias Encobertas” tem por tema *Nostalgia de la Luz* (2010), de Patricio Guzmán. Um “documentário poético politizado” (p. 146) que questiona a memória individual e coletiva do Chile e da ditadura militar de Pinochet: “[n]o deserto de Atacama, enquanto astrónomos buscam as origens da Terra e da humanidade, há mulheres que procuram os restos mortais dos seus familiares” (p. 145) e arqueólogos em escavações. O autor tenta apreender as dialécticas daí decorrentes: desde texturas/padrões a jogos cromáticos, de testemunhos pessoais a quererem esquecer a outros que não aceitam senão lembrar. A décima-primeira composição é designada de “Encontro Desabitado” e o âmagô reside no articular de cinema, tempo e historiografia. A ideia de um Anjo da História (Walter Benjamin) – “criatura contemplativa de rosto voltado para o passado e de costas para o futuro” (p. 156) ao qual é ventaneado enquanto mira os escombros que não pode reconstituir – dialoga com a filmografia de Roberto Rossellini. Primazia a *Paisà* (1946), filmado nos escombros da Segunda Grande Guerra; foca-se o (des)encontro identitário de uma relação amorosa arruinada no espaço e no tempo.

“Entre-Meio” singulariza-se como um texto mais fechado em si mesmo, o mais “matemático”. Concerne ao filme *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls; 1948), um enfoque narrativo alicerçado no primeiro plano após os créditos iniciais e no último antes dos finais. Ao dissecar-lhes imensas (as)simetrias, Dias Branco afirma a sua função estrutural para materializar um romance de protagonistas fantasmas recíprocos. Isto através de uma estrutura mais do que circular, em forma de hélice. Em décimo-terceiro lugar, “Mapa Intersticial” leva-nos até *Balagan* (Andres Veiel; 1993), documentário a respeito de uma peça teatral que encenara reminiscências entre “o regime nazi, Israel, Palestina, o Holocausto, os conceitos de ocupação e agressão” (p. 175). Interessa aí perceber a desarrumação identitária e geográfica de diversos atores e intervenientes, a sua multiplicidade intervalar, e o papel da memória histórica se vivida ou só transmitida. Encerra a publicação “Agora-Outrora”, dedicado ao realizador Silas Tiny. *Bafatá Filme Clube* (2012) e *O Canto do Ossobó* (2017) – ambos longas-metragens documentais – tematizam decadentes consequências (pós-)coloniais na Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe, respetivamente. No encalço disso, alvitra-se

que por não abandonarem o presente (na cena) criam uma ponte de espectralidade com o passado.

No fim de contas, há duas questões que importa colocar acerca de *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda*. A primeira é se não haverá um perigo de sobredeterminar a análise com a história, ainda que salientando a sua mutabilidade humana, ao escrever e reproduzir o contexto das categorias do costume, as mesmas latas construções opressivas? Uma forma de biografismo, das épocas e das correntes, com dado filme como sintoma. Dessarte se reavivando, paradoxalmente, uma morte do autor; uma em que artistas poderosos, ou o realizador em concreto – enquanto figura hierárquica, excludente e a cuja assinatura se subsume o trabalho de muitos – culmina retirado das contradições exploradas pelo livro. Um tipo de deslocalização em que a acumulação recursiva de um Godard globalmente aclamado e premiado é posta fora da história, por exemplo.

A segunda questão não se desliga *in toto* da primeira: até que ponto um “método dialéctico” distingue a abordagem de Dias Branco? Pegando na caracterização de não tomar a análise como se exercida sobre elementos isolados que, quando muito, se ligam em escalas, esta parece constituir um traço genérico. Pense-se, no âmbito da crítica fílmica, das recorrentes interdependências políticas aplicadas a *La La Land* (Damien Chazelle; 2016) e *Moonlight* (Barry Jenkins; 2016), enquanto expressões de cada um dos polos de uns EUA bipartidos em cenário de eleições presidenciais. Esta interdependência de elementos parece, aliás, tornar-se uma realidade crescente à medida que consideramos textos com maior extensão.

Já o prenuncia a necessidade de o autor acautelar que tanto valerá partir de um todo sistémico para a parte analisada (que segundo a revisão da literatura edificaria o método dialéctico) quanto o contrário, fica dúvida se não há uma forçagem no sentido de inserir os textos numa linhagem histórica e ideologicamente situada, com fonte em Marx e Lenin. Na verdade, uma leitura de *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda* não exclama um método de fácil especificação para além de uma insistência solta em conflitos, interações, intertextualidades – latas categorias que fazem parte de como pensamos o mundo.

De todo o modo, o livro *funciona*. Frases (aqui a propósito de *Eraserhead*) como “As fábricas assemelham-se a cadáveres que enferrujam em vez de apodrecerem, que se despedaçam em vez de se decomporem” (p. 46) elucidam um estilo de escrita sensível, contingente. Hábil a envolver-se

com objetos artísticos durante passagens descritivo-analíticas, com laivos poéticos a espaços entre uma secura geral a transparecer um efeito ondulado na acalmia de fundo. Outrossim, há sem dúvida um valor acrescentado em cada capítulo autossuficiente mediante uma leitura integral, porquanto há temas recorrentes, uma associação crescente entre o cinema e outras artes², todo um encadeamento progressivo, quais anéis de conhecimento que se vão cruzando.

No fim, quiçá faça sentido reler a frase de abertura da publicação: “Anda um espectro pelo discurso em torno das artes – o espectro da dialéctica” (p. 15). E, em adenda, apreender que a dialéctica prometida por *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda* existe assim: como um espectro, um subtexto evocativo, não tanto um método de análise.

Referências

- Eisenstein, Sergei. 1977 [1929]. “A Dialectic Approach to Film Form”. Em *Film Form: Essays in Film Theory*. Editado e traduzido por Jay Leda, 45-63. Nova Iorque e Londres: A Harvest/HBJ Book e Harcourt Brace Jovanovich.
- António, Rui. Silva, Bruno. Rodrigues, João. 2015. “Dialectical Polyptych: an interactive movie”. *International Journal of Advances in Computer Science & Its Applications – IJCSIA* 5(2): 187-191. <http://hdl.handle.net/10400.1/9057>.

²Exaustividade e variedade que, em todo o caso, o artigo “Dialectical Polyptych: an interactive movie” (2015), de Rui António, Bruno Silva e João Rodrigues pode complementar. Este cobre, dentro do espírito do livro, uma faceta dialéctica aqui inexplorada, uma criação de tecnologia de ponta. Um filme interativo que, com base num sensor 3D, possibilita ao espectador uma edição em tempo real, sem as habituais pausas para escolhas. Os seus gestos e movimentos corporais vão determinando o plano, o ângulo dentre cinco possíveis.