

A INCORPORAÇÃO SEGUNDO JOÃO CANIJO: UMA APROXIMAÇÃO FENOMENOLÓGICA

José Manuel Martins¹

Resumo: Imbuído da herança do *master shot improvisado* de Cassavettes e do plano ‘bafo na nuca’ de Tarkovsky, o último filme de J. Canijo, *Sangue do meu sangue*, leva ao limite a exploração de um paradoxo: se a câmara ‘se (e nos) senta à mesa’, desfazendo a distância entre personagens/atores e pessoas, filme e realidade, espectadores (aqui) e cena (lá); se ela se, e nos, incorpora, do mesmo modo que os atores incorporaram o bairro, e a ficção cineástica incorporou a sua construtiva improvisação orgânica ‘de si mesmos como outros’ — resta que o olhar da câmara permanece técnico e fílmico, não humano (Frampton), estabelecendo de dentro da cena um ponto de vista restringido e formal (e não ilustrativo e ‘natural’) sobre ela — *abrindo-a desde dentro* —, correlato do jogo magistral do campo e fora-de-campo (um *invisible* ativado e resistente que é investido na estruturação do visível da cena), que *a fecha desde fora*, ou que nela perturbadoramente se introjecta enquanto ‘dispersão da interpretação da representação’ (Canijo). O excesso de intimidade mostrativa redundava assim numa oclusão subtil (todo o ‘segredo’ do *sangue*) que restitui a um ilusório (e raro) efeito de real vivo toda a sua aura fílmica (numa relação aproximável da, pasoliniana, entre imagem e objetos, num cinema enquanto ‘linguagem da realidade’). Trata-se, para nós, de reconstituir as teorias fenomenológicas e neurocientíficas da incorporação fílmica (Merleau-Ponty, Sobchack, Grodal) enquanto ‘reprodutibilidade técnica’ (Benjamin, Frampton), que no-lo interpretem.

Palavras-chave: incorporação, realidade, câmara, vida

Email: jmbmarte@gmail.com

“A realidade liberta da aparelhagem atingiu aqui o seu mais elevado grau de artificialismo, e a visão da realidade imediata tornou-se numa orquídea na terra da tecnologia.”

Walter Benjamin

Apogeu de um cinema que ultrapassa o cinema, seria pouco dizer de *Sangue do meu Sangue* que é um filme realista: ele tem a duração da vida, que, com os seus 190 minutos, nos demora — *nos incorpora* — nela para sempre. Como se diz então o *trabalho de atriz, trabalho de ator?*: “Já não representamos, somos”. Quer

¹ Departamento de Filosofia da Universidade de Évora.

dizer, essa vida já fora incorporada, antes, pelos atores — e, pois, ‘já não é cinema [‘realista’], é realidade’, para eles e para nós.

Uma modalidade ontológica muito peculiar de realidade, esta, porém: chamada ‘cinema’.

Evitando drama, melodrama, tragédia, telenovela, representação, filme, sentimento, fado, emocionalidade, crueza, estilo, enunciação, ‘a imagem’, etnoantropologia urbana, contemporaneidade, testemunho. Evitando até a (por João Canijo) confessa aproximação ao registo ‘documental’ (no sentido ainda de uma operação de recolha ‘sob o ângulo documental’, de um documentar a realidade): evitando tudo de que se faz o cinema, e sem o qual não se sabe então como fazê-lo.

Porque não é cinema.

A câmara está dentro do filme (como que dentro do próprio plano por ela estabelecido), ao lado dos personagens. [... É cinema]. Mas não é um filme. E não são personagens. [... Não é cinema].

(senta-se à mesa e é mais um deles; é eles quando entram na cama, na casa de banho, e quando se sentam na sanita).

Tanto e tão lá dentro, que não *os mostra*. Nem, muitas vezes, eles se mostram nela: estão ‘no plano’, mas do seu lado de fora (sem, todavia, acusarem a marca do *off screen*: antes, do mesmo modo como, numa situação real, estão não menos presentes à mesa, e ‘em campo’, aqueles em meu redor que se encontrem fora do meu campo visual, mas não fora do campo existencial de pertença ‘família à mesa’ — o que só acontece quando o ‘campo’ é a realidade, não o do ecrã); ou do seu ‘lado de longe’, à maneira de Cassavetes.

E, já aí, uma subtil clivagem face ao mestre, de quem Canijo admira a arte de incluir personagens em cena (em ‘campo alargado’, digamos) sem os mostrar — sem ‘ilustrar’, numa acepção paralela à de Francis Bacon enquanto pintor que esquiva a aparência para ir ao facto bruto e ocluso da vida: mesmo quem está em cena não é ‘mostrado’, porque a ‘orquídea’ deste cinema é desfazer o carácter de cena na sua própria construção. A tão cassavetesiana *sensação de ‘cena’* desaparece.

Por isso, não há uma única cena de intimidade. Há intimidade, não cena. A visão da câmara não é nem subjetiva (proximal: um dos personagens) nem objetiva (distal: defronte da cena, estabelecendo-lhe o plano): é o bafo nas costas, tal como Tarkovsky já o utilizara com o Stalker; e, quando um personagem se desdobra numa vontade ou numa missão ou num desejo, e o personagem é mais do que ele mesmo, a câmara acompanha essa duplicação, não se limita a assistir a ela: acompanha (como a melhor parte do seu corpo) o amante e o seu amar, o amante além dele próprio.

Enunciamos assim, neste breve apontamento entre outros possíveis de uma emocionada experiência de espectador, um duplo paradoxo, constitutivo do cinema em geral e culminando no de Canijo:

(1) que aquela visão *mecânica, não-humana, transcendendo a alternativa do subjetivo e do objetivo*, a visão *automatista* que é própria do ‘cine-olho’; e que, em geral, o caráter de *fragmentação e construção* do organismo fílmico quanto à encenação, à performance e à montagem (aspectos exaustivamente teorizados desde Vertov (1984), Eisenstein (1977 e 2010) e Benjamin (2006) a Deleuze (1983 e 1985), Shaviro (2006) ou Frampton (2007)), são suscetíveis de resultar num acrescido e mais irrecusável efeito de realidade do que aquela que fosse oferecida por alguma (impraticável) tentativa de transposição direta ou equivalente da visão humana natural experienciando a sua existência quotidiana (... em pleno bairro Padre Cruz). E dizemos bem, de *realidade*: porque o realismo é um estilo e uma construção (entre a câmara, o desempenho e a montagem), mas a realidade não é realista, e o artifício (incluindo o último esquecido da lista: a projeção) não basta para nos fazer passar daquele para esta, do realismo para a realidade. Por isso muitos filmes são realistas, ou *cinéma-vérité*, ou neorrealistas — mas difícil é desfazerem esse derradeiro artifício de espelho da realidade, e ‘deixarem de ser filmes’.

(2) Consistindo o segundo paradoxo (seguindo aqui a formulação de Shaviro) em que a imaterialidade da imagem não carece de real (nem é seu signo, cooptado pela ordem simbólica veiculante de ideologia; nem o tem por referente em falta, explicando o desejo pelo trauma da perda), porque ela eclode como uma sobressaturação tal do real que este “se recusa a desaparecer”

(Shaviro 2006, 16). Não por ficar registado, mas para que possa ficá-lo: o que se regista como imagem sendo, não o real, mas a sua persistência, a recusa do real em ser substituído pela sua imagem, pelo seu registo: por isso uma imagem não é o real, mas também não é ‘uma imagem *dele*’, um registo, uma cópia visual: “[it] is also a strange blankness (...). Images are neither true nor false, neither real nor artificial, neither present nor absent” (*ib.*).

Toda a alquimia residindo em fazer desse aparente resíduo vestigial a exuberância de uma realidade finalmente real.

Como sucede isso? Duplamente:

1) Porque a imagem própria da extrema passividade e da extrema atividade mecânicas dos dispositivos cinematográficos (nisso consumando o *automaton* deleuziano), ‘cirurgicamente invasiva do corpo do real’ (Benjamin), não é uma atenuação deste último, mas uma revelação bruta de aspetos estranhados, dessubjectivados, des-codificados, antepredicativos, livres e (por isso) recombináveis de uma realidade restituída a si mesma e devolvida ao irreduzível de uma sua visão, senão originária, pelo menos desconstruída.

2) E porque, então, é toda a maquinação fragmentante, ‘desumana’, que a trabalha (não só a pô-la — a filmá-la —: também a compô-la, a torná-la filme), é todo esse dispositivo industrial que, não à maneira de uma *representação* (que fosse a de um real já dado), mas de uma *produção* que reconstitui o carácter-de-produção da própria realidade (é toda a teoria eisensteiniana da *realidade* do ‘artifício’ da montagem — e não do seu ‘realismo’), confirma e reforça ao nível da *forma* aquelas suas propriedades da ‘*imatéria*’ fascinante que nos agarra visceralmente a si antes (e depois) de toda a consciência interpretativa (a forma continuando a operar em incessante regime de choque sobre a nossa ‘atenção distracta’ benjaminiana e constituindo-nos assim em neo-sujeitos mediante o exercício, a exercitação, mesmo, de devirmos espectadores... da... realidade).

“Cinema is at once a form of perception and a material perceived, a new way of encountering reality and a part of the reality thereby discovered for the first time. The kino-eye does not transform reality, so much as it

is caught up in the dynamic transformations that constitute the material and social real. (...) Vertov's exploration of the real *through* montage (fragmentation and reconstruction) is a way of subverting or short-circuiting representation. He brings the audience directly into the process of the film, just as he brings his own activity as filmmaker directly into the larger process of social production and reproduction" (Shaviro 2006, 40).

A primeira frase da citação (e o contexto de todo o capítulo a que nos reportamos) corresponde largamente à noção pasoliniana de 'língua escrita da realidade' (Pasolini 1982, 161-193): haveria (há) uma protolinguagem de imagens visuais (im-signos) constituída pela ação humana sobre a realidade (e é essa a *linguagem da realidade*), sobre a qual a linguagem 'linguística' (o lin-signo) se funda; e o cinema iria, por baixo e aquém desta última (e por baixo e aquém dos códigos hegemónicos que esta tende a impor-lhe — a representação *narrativa* da realidade), reatar com a 'oralidade' daquela, passando-a 'a escrito' ao registá-la mecanicamente (do mesmo modo que o alfabeto regista a fonação da língua oral). Na falta, porém, de um léxico e de uma gramática das imagens, o cinemato-grafista tem que os constituir ao mesmo tempo que à própria obra (ao invés do escritor, que dispõe de uma gramática e de um dicionário prévios). Passando do oral ao escrito, o cinema não passa, com isso, do real a outra coisa (à imagem-cópia ou ao signo semiológico): pelo contrário, ele "representa a realidade com a realidade". Porque a imagem não é um novo estado dos objetos reais, mas o lugar organizacional onde estes se encontram, o seu modo de apresentação. Assim, não há, numa imagem (num plano cinematográfico), *a imagem de* um carro, mais *a imagem do* condutor, mais *a imagem do* cão atropelado: há, numa imagem (como "monema da realidade") os objetos reais 'carro', 'condutor' e 'cão' (como 'fonemas' desse monema, dessa imagem: e são aqueles, não o plano, "as unidades minimais da linguagem cinematográfica" [Pasolini 1982, 164]). Numa (numa só) imagem, não há um conjunto de imagens-de: numa imagem, há os objetos e as ações que estão nessa imagem - como objetos e como ações, não como imagens deles. Rios de tinta exegética

foram derramados em torno desta *vexata quaestio*, as breves páginas de Deleuze não sendo dos menos encarniçados nem dos mais esclarecedores. Interpretemo-lo assim: a imagem escreve realidade ao nível dos objetos (escreve com eles), eles são realidade eloquente por via dela, ao nível dela. A chave está na seguinte passagem: “Ora, se o quiser, é-me possível transformar o plano. Mas não me é possível transformar os objetos que o compõem, porque estes são objetos da realidade” (ibidem). E essa realidade “permanece [na imagem]: *é um momento próprio dessa língua*”. É esse caráter permanente e imodificável dos objetos, seja dentro seja fora da imagem (seja no cenário seja na película), que os atesta como reais, como aquilo de que a imagem não pode dispor como de seu (como imagético) sob pena de deixar de ser a imagem que é: “(...) porque se excluir um ou outro dos objetos reais do plano transformo o seu conjunto como significante”. Argumento profundamente linguístico (no sentido de estruturalista): se altero os fonemas, altero o monema, a ‘palavra-frase’ do plano cinematográfico. Mas os fonemas são tão atômicos e tão monolíticos, não por serem linguísticos, mas por serem materialmente reais. Quer dizer: se eu fizer desaparecer na realidade o cão, não fica a mesma imagem sem o elemento imagético ‘cão’, fica outra imagem: v.g., outra configuração da realidade. Coisa que se diz muito simplesmente quando se repara que não vemos, no cinema (onde entretanto tudo o que vemos são imagens), equivalentes de cães ou imagens de cães, vemos cães. Muito menos ‘feitos de luz’: de carne e osso.

Talvez a ‘prova... real’ desta realidade da imagem a dê a segunda parte da citação, referida a Vertov. Menciona-se a montagem, mas também (e emblematicamente) se poderia mencionar a famosa câmara. E por que é que a autoapresentação desta não desfaz a ilusão do filme? Porque o filme não é uma ilusão de realidade (de que acordássemos escandalizados de cada vez que ‘o pintor refletido no espelho’ nos viesse recordar do artifício): o filme é uma realidade que inclui e engloba o seu próprio artifício. Como diz Frampton, contra a retórica excessiva da ‘câmara’ como metáfora metonímica das demiurgias do cinema, “To make plain: the filmgoer does not see a camera, they see a film-world” (Frampton 2007, 50). E todo o capítulo respetivo endereça a

essa autonomia tal do fílmico que ele pode sem risco ostentar as suas próprias condições de possibilidade sem desfazer o plano de consistência que elas constituíram. Porquê? Porque um filme não é uma representação da realidade (simulando-a ilusoriamente), é um adentramento na realidade, a imagem dos vários fonemas, em Pasolini, podendo ser vista como o cirurgião benjaminiano que penetra o corpo do real numa proximidade vertiginosa através desses múltiplos órgãos/fonemas, porém respeitando-os, ou seja, “oferecendo um aspeto da realidade [os órgãos, os fonemas/objetos reais] livre de todo o equipamento mecânico precisamente por causa da permeação da realidade com tal equipamento” (Benjamin 2006, 227), ao ponto de poder exibir esse mesmo equipamento em pleno ato cirúrgico no corpo real da realidade, sem desfazer, não tal ‘ilusão’ (que não é nenhuma), mas o facto muito real de só mediante tal cirurgia *com* equipamento mecânico os órgãos corporais da realidade (*sem* equipamento mecânico) se darem a revelar. O que a reflexividade objetivada da câmara de Vertov pratica, não é qualquer distanciação, mas esse adentramento. “O cine-olho vive e move-se no espaço e no tempo; reúne e regista impressões de uma maneira totalmente diferente da do olho humano (...) No caos dos movimentos, atravessando, afastando-se, aproximando-se, colidindo — o olho, sozinho e sem ajudas, entra na vida” (Shaviro 2006, 30). E (vide citação anterior) o filme, que entra pela realidade adentro com mestria de operador, faz-nos entrar com ele; e, do mesmo modo que ele se instala no seio da realidade, “move o ponto de vista do espectador para o interior da cena como para dentro de um outro meio ambiente, em lugar de ficar de fora dela” (Parker Tyler *apud* Frampton 2007, 49). Como a borboleta de Tchuang-Tseu ou como os labirintados de *eXistenZ* ou de *Inception*, já não sabemos se tal cena é a do filme ou aquela que o filme ‘opera’. (Mas não será a mesma?).

Do mesmo modo, começáramos por dizer que *Sangue do meu Sangue* é enunciável de modo imediatamente paradoxal, não sendo menos patente, nele, o pulsar da vida do que o recorte operativo da câmara no enquadramento do plano, entre a renúncia e a intrusão.

Shaviro acentua ainda este acesso refontalizante à fisionomia da realidade, ao reclamar, para a fenomenologia da imagem enquanto tal, e

mediante a produção pelo *medium* de uma nova estirpe de percepção, uma qualidade de sensação prima, precisamente pré-objetiva, irreduzível ao ciclo do objeto e da consciência (cognitiva) de objeto — suscetível de conferir uma realidade inaudita, ‘abaixo’ ainda da dos objetos pasolinianos (o monema instituindo assim, por um excesso inumano de passividade e de exaustividade mecânica, ‘fonemas’ mais reais, porque menos objetivos: os fonemas do “envolvente fluxo” do real, aquilo que mergulha o espectador de um filme, primeira e primariamente, numa sintonia visceral com a dimensão imediata e fascinante dessa *gestalt* ‘subcortical’ da imagem, acrescida do seu caráter torrencial e indesviável, próprio do filme). Um autor como Grodal (2009) argumentará analogamente, a partir das neurociências, do bioculturalismo e da psicologia evolutiva, que, muito antes das estruturas linguísticas (e das correspondentes especializações cerebrais) se terem desenvolvido, e originado o mundo histórico-cultural correspondente, a estruturação básica e determinante do organismo psicofisiológico humano decorrera ao longo de um período temporal proporcionalmente muito maior, assegurando um estrato pré-linguístico de configuração cognitiva dos comportamentos vitais radicalmente arcaico — sendo aí que o cinema deita âncora para desencadear o seu insondável sortilégio: por sob a articulação narrativa do guião, da performance dos atores, da distribuição do cenário e dos objetos, a ligação ‘reptilínea’ do espectador faz-se diretamente às camadas atávicas, quase atemáticas, das proto-estruturas narrativas vitais concretas (agenciadas emotivo-perceptivamente, não linguístico-consciencialmente), aos sinais fisionómicos ancestrais, numa ativação direta de um paleo-espectador em nós, reanimado para uma condição perceptivo-vital há muito perdida para a consciência e, em seguida, para a sua dominante ocular e epistémica (recordaríamos aqui a esfera perceptual primitiva, de teor aural e omnisensorial, na teorização de um McLuhan), a saber, aquilo a que o autor chama o fluxo PECMA [perception emotion cognition motor action]. Este quarto fator é decisivo, e reencontrá-lo-emos no cerne da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (e em McLuhan e em Benjamin): o aspeto motor é o mediador e destinatário profundo de todos os outros, condição da empatização por

mimetismo (neurologicamente: por ‘células-espelho’), e, pois, da integração cognitiva-emotiva, com os outros, com os objetos e com o mundo.

Se estes traços descrevem a essência do filme em geral como filme da realidade, em que sentido *Sangue do meu Sangue* se poderia dizer, pasolinianamente, não ser apenas a realidade em estado de cinema, mas, inversamente, “o [próprio] cinema em estado de natureza” (Pasolini 1982, 162), quer dizer, em estado de realidade, de tal maneira que nele assistíssemos à “vida toda no seu conjunto [como a um] cinema natural e vivo” (Pasolini 1982, 167) — não à vida *no* cinema, mas, no cinema, à vida? O hipérbato correspondendo bem à apreciação dominante da obra de Canijo: mais cinema do que nunca, ‘o comboio a entrar-nos pela sala dentro’.

Se os nossos teóricos foram certos, devemos procurar privilegiadamente, não do lado do naturalismo da representação e do autenticismo da tomada de vistas e de som, e do tipicismo da vida do bairro, e da verosimilhança miraculosa das peripécias (nenhuma ficção seria tão rebuscada), mas do lado do artifício, do mecanismo, da construção.

Ou de ambos os lados?

O próprio João Canijo sublinha essa complementaridade: formalismo (cassavetesiano) do lado do ‘filme’, radicação vivencial profunda do lado dos seus vivos. Esta última, inaugura uma cadeia de *incorporações*, bem descritas em entrevistas e no documentário do filme: génese na vida emocional profunda dos atores que a modulam e a moldam, gerando a partir dela, e em interação improvisativa (antes de que em contracena), os contornos dos futuros personagens; aclimação desses personagens embrionários ao Bairro, incorporado “por contágio, não por mimetismo” (por mimetismo profundo, não por mimetismo voluntário, diriam Grodal ou Merleau-Ponty: não ‘fazer uma pessoa daqui’, mas *a minha pessoa daqui*). E poderíamos dizer que é graças a essa cadeia que ultimamente o filme nos incorpora nele, a nós, espectadores absorvidos pela sua realidade, rendidos à sua ‘metafísica da presença’. Mas não é o caso. Porque a espontaneidade em estado de vida se veio a fixar num guião escrito sucessivamente reelaborado, porque foi a partir deste que a estrutura do filme se constituiu e decidiu (e a ilusão — sim, a ilusão — de termos assistido à

vida se nos esfarelaria, houvesse a produção podido assegurar o desenvolvimento do projeto do filme duplo, ou quiástico, pretendido pelo realizador: não porque a vida ou o cinema fossem ilusórios, mas porque é ilusão nossa, na vida ou no cinema, ‘termos alguma vez assistido a ela’: a vida é sempre outra coisa, a outra coisa que o filme esconde, ao mostrar esta). E porque uma vez estabelecido inamovivelmente o guião (organicamente assimilado, desde a sua génese, por todos), se tratou de o ensaiar exaustivamente (*in loco*) até à sua assimilação integral, de tal modo que o filme já tinha sido vivido antes da captação da primeira imagem pela câmara, voltando então a ser vivido diante dela sem a menor variação, não porque a repetição o tivesse automatizado nos atores, mas porque essa vida se havia tornado automática (ou, esse automatismo, vida) neles.

Entretanto, do lado do filme, uma outra lição, diferente das acima repertoriadas, vinha sendo lentamente aprendida e maturada: se o ‘segundo filme’ exponenciaria o carácter de realidade ao vivo (produzindo, aliás muito eisensteinianamente, uma terceira dimensão pelo entrelaço dessas duas, numa sobre-extensão da montagem, já não meramente entre unidades-planos, mas entre unidades-filmes), tal dever-se-ia à revelação de tudo o que ficara oculto pela própria mostraçã, levando a compreender que a vida não é o que é mostrado, mas o que nisso mesmo fica por mostrar.

Ora é exatamente esse gesto que o (único) filme — sem precisar desse segundo filme cruzado — pratica sobre si mesmo, e que lhe confere o carácter de estarmos a assistir à própria vida. Se cirurgia há da parte da câmara, ela é cirurgia tão negativa quanto positiva. O aparato técnico não tanto serve para iluminar mais do que o faria o olhar humano, quanto retém essa iluminação no seu próprio momento excessivo e, por isso, oclusivo. O seu procedimento é altamente paradoxal, mas de uma coerência e de uma constância tais que asseguram o seu êxito: o êxito de um estilo a que chamaríamos o estilo ‘vida’, e que é um resultado indiscernível do ‘monema’ e dos ‘fonemas’, do plano e dos atores, da imagem e do objeto real nela. Porque o plano é a maneira como o filme (nós) vive(mos) essa vida e essa realidade dos personagens do Padre

Cruz (o plano não assiste: vive; nós não assistimos: estamos... ‘em estado de filme’).

Tomemos o exemplo da cena do 1º Capítulo que introduz Anabela Moreira: a captação de imagem/som, criando um espaço aural circundante sobressaturado de ‘realidade ao natural’, o surgir dos personagens sem plano de estabelecimento, nem de aproximação, sem qualquer corte, o ‘desaproveitamento de [lógica de] filme’ (e aproveitamento de [lógica de] vida) que é entrar numa leitaria, demorar-se, e sair bamboleando-se lentamente — eis uma maneira que é própria, não de uma câmara (e de uma produção cinematográfica que se preze e preze o seu plafond orçamental), nem sequer de um olho humano que esteja a olhar para a cena, mas do *estar ali* na *cena nenhuma* que é aquele local quando alguém lá esteja, de olhos e ouvidos abertos, desprevenidamente (e o tónus vital de todos aqueles personagens reais em pleno europeu de futebol é o tónus vital espreguiçado desse nosso distraído estar ali casual, vagamente deitando o olhar na direção da ruela). E, no entanto, a câmara torna-se vertoviana (assinala-se-nos) quando essa plena abertura à vida se mecaniciza e oclui: quando aquela sua maneira de ser, não ‘um olhar’, mas o aberto do mundo, se torna sem transição *humana* um olhar hirto que deixa desaparecer as personagens que já tinham aparecido em cena e já a haviam polarizado a si, um olhar mecânico que escolhe não as focar (depois de as haver escolhido, sobretudo da parte do microfone), para as deixar aparecer em seguida ao seu nível (desfocando o fundo), subidas as escadas, e então as seguir, num movimento tão mecânico e inconsequente quanto a anterior estaticidade não-humana do olhar/abertura. A que se destinou, todo este elaborado, sumptuoso cerimonial de vida pura, cinema puro? A omitir.

É a tese da recusa da ilustração, de Canijo, cumprida não como o evitar de uma redundância, mas como o redundar desse mesmo evitamento tornado estilo: menos um *não fazer* do que um *fazer não*.

Processo paralelístico à passagem — à escala da arquitetura da obra total — da fase da improvisação espontânea, “intuitiva e orgânica” (‘rua fora, à conversa’), para a fase do texto do argumento (para a protagonização formal do

ato de filmar, que ‘passa a ocupar-se do assunto’ desde o seu ponto frio de observação).

Assim, ‘a vida’ e a sua maneira cinematográfica, o mostrado e o mostrar, o noema e a noese, fazem um. Na cena imediatamente seguinte, o modo natural como os personagens de Cláudia e César (que exalam ‘nós somos aqui do bairro’ por todos os poros) evoluem descontraidamente é indissociável do modo excessiva, rebuscadamente casual como, primeiro, em picado, depois, ao nível, e em *travelling back*, a câmara os põe em perspetiva (fazendo, nas duas cenas, corresponder a sua idiossincrasia posicional formal a um desnível real de terreno ‘muito do bairro’; de tal modo que dizer ‘eis o bairro’ e dizer ‘eis a câmara’ se confundam como o convexo e o côncavo). Resulta a *estranheza da naturalidade*: o não dado da vida: isto é: o viver.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 2006. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3ª versão)”. In *A Modernidade*, editado e traduzido por João Barrento, 207-41. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L’image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L’image-temps*. Paris: Minuit.
- Eisenstein, Sergei. 1977. *Film Form*. Editado e traduzido por Jay Leyda. San Diego: Harcourt.
- Eisenstein, Sergei. 2010. *Towards a Theory of Montage*. Editado por Michael Glenny e Richard Taylor e traduzido por Michael Glenny. Londres: Taurus.
- Frampton, Daniel. 2007. *Filmosophy*. London: Wallflower Press.
- Grodal, Torben. 2009. *Embodied Visions*. Oxford: Oxford University Press.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Empirismo hereje*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Shaviri, Steven. 2006. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vertov, Dziga. 1984. *Kino-Eye*. Editado por Annette Michelson e traduzido por Kevin O’Brien. Berkeley: University of California Press.

José Manuel Martins é professor auxiliar no Departamento de Filosofia da Universidade de Évora e membro do Centro de Filosofia de Lisboa. Leciona e investiga sobretudo na área da Estética e da Teoria da Arte, repartindo os seus interesses e atividades por sobre a multiplicidade dos campos artísticos, e colaborando com vários Departamentos a nível dos três ciclos. Apresenta-se regularmente, na qualidade de amador, em recitais de piano comentados. Nos anos mais recentes, vem desenvolvendo investigação, também a nível internacional, na área de Filosofia e Cinema.