

## A Atividade Reflexiva É Uma Forma de Procurar Dar Um Nome Próprio às Coisas que Intuímos: Uma entrevista a José Bogalheiro

Carlos Natálio

Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa Porto/ CITAR, Portugal  
cnatalio@ucp.pt  
<https://orcid.org/0000-0002-4449-4124>

**RESUMO** Entrevista a José Bogalheiro que procura compreender melhor o percurso pessoal e profissional de quase meio século de uma das principais figuras dedicadas ao pensamento e ensino do cinema em Portugal. Subsidiariamente, refletimos também acerca das principais linhas teóricas e conceptuais que definem a proposta pedagógica da Escola Superior de Teatro de Cinema (ESTC), bem como as tensões inerentes ao ensino artístico de um ponto de vista não apenas histórico, mas também transversal.

**PALAVRAS-CHAVE** Ensino do cinema; Escola Superior de Teatro e Cinema; cinema e psicologia; espectador.

José Bogalheiro (n. Covilhã, 1950) é um dos mais importantes pensadores e pedagogos na área do cinema em Portugal. Atualmente é investigador integrado do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação e professor coordenador jubilado do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), instituição na qual exerceu várias funções de direção, nomeadamente como vogal da Comissão Instaladora e como diretor do Departamento de Cinema.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> O curso de Cinema foi pela primeira vez introduzido no Conservatório Nacional, como experiência pedagógica, em 1971, tendo dado origem à Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, que arranca em 1973. A mesma tem de interromper-se devido à Revolução do 25 de Abril, na qual vários dos professores e primeiros alunos têm um papel muito ativo. No período pós-revolucionário volta a pensar-se a reorganização da escola. Em 1983, é criada a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) pelo Decreto-Lei 310/83, sendo dirigida nesse período por uma Comissão Instaladora composta pelos Professores Jorge Synek Listopad, como presidente, e José Bogalheiro, como vogal. Dois anos depois, em 1985, a ESTC, que até então funcionara sob a dependência da Direção Geral do Ensino Superior, é integrada no Instituto Politécnico de Lisboa, tendo vistos os seus estatutos aprovados em 1995.

Além da formação em cinema, Bogalheiro é licenciado e doutorado em Psicologia, especialidade de Psicanálise, pelo Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA-IU). Entre as várias atividades de uma extensa carreira, merecem destaque a sua actividade de produtor na Trópico Filmes (1985-95) e a investigação que desenvolveu em Itália, como bolsheiro do governo transalpino, sobre “Ponto de vista em cinema e neo-realismo cinematográfico”. Entre as suas publicações, contam-se a sua tese de doutoramento (Bogalheiro 2014), uma antologia em homenagem a António Reis (Bogalheiro e Guerra 2020), e os dois volumes de crónicas que surgiram na sequência de uma colaboração como cronista no site de crítica e cinefilia *À pala de Walsh* (Bogalheiro 2022; 2023), aguardando-se a publicação do terceiro e derradeiro tomo resultante desta colaboração.

A conversa que tivemos com José Bogalheiro teve como primeiro objetivo compreender melhor o percurso pessoal e profissional desta importante figura do meio cinematográfico e académico português, que dedicou quase meio século ao pensamento e ensino do cinema em Portugal. Subsidiariamente, pretendemos também refletir acerca das principais linhas teóricas e conceptuais que definem a proposta pedagógica da chamada ‘Escola de Cinema’, bem como as tensões inerentes ao ensino artístico de um ponto de vista não apenas histórico, mas também transversal.

**Carlos Natálio – O José Bogalheiro estudou cinema, mas, antes de o fazer, como era a sua experiência enquanto espectador?**

**José Bogalheiro** – No início dos anos 70, por vicissitudes ligadas à guerra colonial, interrompi um curso de psicologia.<sup>2</sup> Fui chamado à tropa, que fiz durante um ano, tendo depois desertado. Fui para a Bélgica com 22 anos e aí, num primeiro tempo, trabalhei na Michelin, depois num hotel, e frequentava assiduamente a Cinemateca de Bruxelas. Este foi o meu primeiro grande contacto com o cinema. Não tenho grandes memórias de ir ao cinema em muito jovem. Antes deste período em Bruxelas, a minha memória cinéfila mais marcante é a visão, com os meus 17 anos, de *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha no Cine-Teatro da Guarda.<sup>3</sup> Marcou-

<sup>2</sup>A Guerra Colonial Portuguesa designa o período de confrontos, de 1961 a 1974, entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação ou independência formados nas províncias do então Ultramar Português, em particular Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique.

<sup>3</sup>*Os Verdes Anos*, realizado por Paulo Rocha, e estreado a 29 de novembro de 1963, é considerado um dos filmes fundadores do Cinema Novo Português.

me o facto de o seu autor ser particularmente jovem. Mas a minha imersão no cinema foi sobretudo na Cinemateca de Bruxelas, onde pude ver, pela primeira vez, alguns autores por inteiro através de ciclos específicos.

**CN – Com o 25 de Abril regressa, entretanto, a Portugal.**

**JB –** Sim. Tinha havido uma hipótese de fazer a escola de cinema em Bruxelas, que não se concretizou e, na universidade, tinha suspenso a psicologia para estudar filosofia, mas deste curso só fiz uma parte, pois com o 25 de Abril regressei a Portugal.<sup>4</sup> Aqui chegado, retomei a psicologia e, no ano letivo seguinte, ou seja, em 1975/76, inscrevi-me em cinema, na Escola de Cinema do Conservatório. Durante um período, frequentei os dois cursos em simultâneo.

**CN – Não terá sido fácil...**

**JB –** Não..., mas o curso do Conservatório era diurno e o do Instituto Superior de Psicologia Aplicada (ISPA), como então se chamava, tinha uma modalidade de leccionamento noturno.

**CN – O contacto com o cinema em Bruxelas foi o suficiente para lhe dar vontade de vir a estudar cinema?**

**JB –** Talvez existisse algo mais, difícil de definir. Há algo que marca o meu percurso intelectual... como disse, eu não tinha um passado de cinéfilo de longa duração. Não ia com os meus pais ao cinema desde pequeno. Por isso, a dado momento eu inventei uma outra motivação que não fosse esse passado. Não sabia porque me queria dedicar ao cinema, mas estava seguro de que poderia fazê-lo vindo de outro campo. Assim, vi-me “forçado” a inventar uma justificação para alguém que não tendo um passado cinéfilo se achava no direito de entrar no cinema. Entrar no cinema era entrar numa escola, mas não só. Também era a legitimidade de poder falar de cinema. O cinema podia ser vivido, explorado, ser objeto de estudo ou criação por parte de alguém que vinha de outro campo, neste caso a psicologia. Talvez fosse já uma primeira

<sup>4</sup> A Revolução de 25 de Abril, ou Revolução dos Cravos, é um importante evento da história de Portugal que resulta de um movimento político e social, ocorrido a 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, e que dá início a um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático.

manifestação do meu apreço futuro pela ideia de “extraterritorialidade” desenvolvida por Mikhail Bakhtin.<sup>5</sup>

**CN – Como descreveria a sua passagem pela escola enquanto aluno?**

**JB** – Eram períodos de grande ocupação, com os dois cursos em simultâneo. E depois, no segundo ano da Escola de Cinema, ainda trabalhei durante um ano na Equipa TV/Cinema da Secretaria de Estado da Emigração. Eram ocupações por períodos intensos, mas não regulares. Para mim, a Escola de Cinema foi um período muito interessante. Em parte, também pelas expectativas que havia relativamente ao cinema e ao que com ele poderia fazer naquele contexto histórico em Portugal. E daí a minha opção profissional pelo cinema. A minha relação com a psicologia tornou-se cada vez mais crítica. Isto porque a possibilidade de intervenção social e política através dela, por comparação ao cinema, me parecia cada vez menor. A Escola foi para mim uma preparação para essa intervenção a nível criativo. A Escola de Cinema não tinha nada a ver com o que depois veio a ser. Era pobre do ponto de vista dos meios, em construção ao nível curricular e com grandes dificuldades ao nível do leccionamento regular. Isso em virtude da própria ocupação dos docentes nesta atmosfera de transformação política. Mas, em resumo, olho para este período como muito positivo.

**CN – Pode detalhar um pouco mais esse desencanto com a psicologia?**

**JB** – Como disse, no ISPA sempre fui muito crítico em relação à psicologia. Entre os profissionais desta área costumo citar um dito de Nagisa Ōshima em que este se define como um “marxista não praticante”. Do mesmo modo, eu considero-me um psicólogo não praticante. Mas pode haver quem veja aí uma contradição, pode pensar-se que existiu, afinal de contas, uma reconciliação, pois eu retomei várias vezes a psicologia no meu percurso. Em Bruxelas, depois no regresso a Portugal, tendo terminando o curso e, mais tarde, doutorando-me nessa mesma área, embora com uma tese em cinema. Na verdade, o meu afastamento da prática psicológica não foi acompanhado de um desinteresse relativamente à teoria psicológica. De certo modo, essa distância face à

<sup>5</sup> Michail Bakhtin foi outro dos autores com os quais se deu um primeiro contacto de Bogalheiro com a língua italiana. O termo “extraterritorialidade” advém da tradução que Bogalheiro faz do texto com o título “Extralocalità” que havia lido em Roma (1981) no jornal mensal de informação cultural alfabetá. Este texto, datado de 1970, retoma um conceito muito “precoce” em Bakhtin (para o qual ele criara um neologismo, *vnenachodimost*, que literalmente significa “encontrar-se fora”) que tratou no estudo escrito em 1920-24, com o título “L’Autore e L’Eroe Nell’Attività Estetica” e que, seguindo a tradução francesa de Todorov, é habitualmente traduzido por “exotopia.”

psicologia é, talvez, o equivalente daquilo que a criação artística também pretenderia manter relativamente à teoria ou à ciência. Essa outra dimensão em que a arte não só vai à frente da ciência, como também é o melhor aguilhão perante as certezas da ciência. Mais tarde, a minha opção pela prática artística era, de alguma maneira, o resultado dessa convicção, segundo a qual a criação artística é não só o melhor sinal de saúde, como diz Donald Winnicott (2002, p.65-67), mas é também esse aguilhão mais incómodo face às certezas da ciência.

**CN – Tem ainda depois um novo período no estrangeiro.**

**JB –** Sim. Com o fim da minha participação na Equipa TV Cinema e o fim do curso do Conservatório, decidi ir para o estrangeiro de novo. Estive por duas vezes em Itália no final dos anos 70, a fazer uma investigação sobre o neorrealismo cinematográfico italiano. Consegui então ver, de forma sistemática, os filmes desse movimento, alguns deles quase invisíveis aos olhos portugueses, como a primeira parte da carreira de Roberto Rossellini. Tive também a oportunidade de falar com alguns dos protagonistas dessa escola italiana, sendo que, com exceção de Giuseppe de Santis, que entrevistei, a maioria dos realizadores já havia morrido. Mas pude falar com argumentistas e diretores de fotografia. Nesse tempo, também tive oportunidade de ler muito na Biblioteca do Centro Experimental de Roma. Durante essa minha investigação, que era metodologicamente relativamente livre, pude ainda conhecer algo da vida cultural italiana e romana. Essa foi para mim uma experiência extraordinária, conhecer aquilo que chamaria de “cultura viva” ou “cultura ao vivo”, com atividades diárias, nomeadamente nos cineclubes. Aí era possível ver cinematografias completas de cineastas, em circuitos paralelos muito dinâmicos. Tratava-se de uma cultura que não tinha nada a ver com a cultura de Lisboa da altura. Outra diferença importante era que em Itália estava tudo traduzido. Foi neste contexto que tive um primeiro contacto com um autor que depois me foi muito útil na Escola de Cinema, Walter Benjamin. Esse meu interesse nasceu num seminário com Jacques Derrida. Em Portugal apenas havia, na altura, uma coletânea de textos de Benjamin em francês. Walter Benjamin foi muito importante naquilo que eu próprio viria a propor como reflexão. Nomeadamente, com referência ao célebre texto “O autor como produtor” (Benjamin, 2006).

**CN – Entretanto regressa e é convidado a dar aulas na Escola.**

**JB –** Sim. Através da mediação do Daniel Del-Negro — que foi meu colega como aluno e depois começou a carreira docente como monitor

na área de imagem, mas já então era professor; aliás, ele também era fotógrafo de profissão —, sou convidado a leccionar na escola e passo a integrar, a partir de 1981, o corpo docente do Conservatório. Nessa altura, entro para a área de produção, daí a importância do texto do Benjamin. Embora a minha formação fosse na área de imagem, foi na produção que comecei, e com a incumbência de procurar organizar essa área na escola.

**CN – A fundação da Escola de Cinema é uma marca importante no cinema português.**

**JB –** Sim. Na recente celebração do cinquentenário da Escola de Cinema pôs-se essa questão da fundação.<sup>6</sup> No entanto, nos colóquios que existiram pareceu-me necessário tentar pôr de pé uma perspectiva que na minha opinião não estava a ser tida na devida conta.<sup>7</sup> A questão que se colocava era: que escola era esta que havia sido fundada pelos protagonistas do Cinema Novo? As gerações de alunos que por ela tinham passado eram discípulos desses fundadores, continuadores desse cinema ou seriam outra coisa? Nessa linha, eu sugeri uma designação para nomear a primeira geração que frequentou a escola no pós-25 de Abril, que foi a de “instituintes”. Esta designação pode parecer algo paradoxal quando aplicada a uma instituição que não existe ainda; ao contrário, é sujeita a várias reformas e remodelações inconclusivas. Sendo que o próprio curso de cinema estava, desde o início, em experiência pedagógica, apresentando uma enorme fragilidade do ponto de vista dos meios, do ponto de vista organizacional, enquanto projeto pedagógico. Seria, naquele momento, quase uma não instituição. Normalmente, cabe aos instituintes conduzir uma acção que visa a negação do instituído. Estes instituintes não estão nessa posição, dado que é necessário instituir *da capo*. E os protagonistas do Cinema Novo, tendo eu particular apreço por muitos deles, pelo contexto histórico em que as coisas se passaram, não tiveram tempo, foco, energia para se ocupar a pôr de pé e manter uma Escola de Cinema. A geração instituinte é aquela que nos anos do imediato pós-25 de Abril frequenta a escola

<sup>6</sup> Por ocasião do aniversário dos 50 anos da Escola de Teatro e Cinema, a Cinemateca Portuguesa em conjunto com a Escola organizou em julho de 2023 um ciclo intitulado “O Filme da Escola: A ESTC no Coração do Cinema Português”.

<sup>7</sup> Foi no contexto deste ciclo que tiveram lugar na Cinemateca Portuguesa, nos dias 10, 18 e 20 de julho, três mesas redondas. A primeira, intitulada “Uma Escola de Autores: o Debate sobre o Ensino da Realização”, a segunda, “A ESTC e as Gerações do Cinema Português” e a terceira, “Criadores em Áreas Técnicas”. José Bogalheiro refere-se a estes três eventos.

durante os três primeiros anos, sendo que outras pessoas se juntam a esse núcleo. Foi este núcleo que pôs de pé programas e projetos pedagógicos de uma “Escola de Cinema no coração da revolução”, muito mais do que “no coração do cinema português”. Esta denominação é aquela que faz alguma justiça a estas diferentes dimensões de intervenção na Escola, desde a configuração do seu projecto pedagógico à posterior integração no sistema geral de ensino.

**CN – Acompanhou esse processo de transformação do Conservatório em Escola de Teatro e Cinema como membro da Comissão Instaladora que vai supervisionar esta mudança. Pode descrever um pouco mais este processo?**

**JB** – Se bem que as experiências pedagógicas lançadas pela Comissão de Reforma do Conservatório no início dos anos 70 se tenham arrastado por mais de uma década e os relatórios propondo soluções se tenham multiplicado, quando, em 1983, é finalmente publicado o Decreto-Lei 310/83, estabelecendo a “reestruturação do ensino da música, dança, teatro e cinema, ministrado no Conservatório Nacional” e a subsequente extinção da centenária instituição, constata-se que mais não fora possível arquitetar do que uma mera reforma administrativa. A leitura do preâmbulo do diploma legal mostra, de forma conflagradora, a ausência de pensamento sobre o ensino artístico e a falta de fundamento para as soluções impostas, como aconteceu com a fusão do teatro e do cinema. A Comissão Instaladora da nova instituição designada Escola Superior de Teatro e Cinema é, atipicamente, formada apenas por dois membros, Jorge Listopad e eu próprio, o que deixou bem à vista de todos e pelos 12 anos que a mesma durou que o primeiro problema que essa comissão teria de enfrentar era esta inédita configuração do “cine-teatro”.<sup>8</sup> No entanto, dado que a dita reestruturação também não tinha outro horizonte, meramente administrativa se manteve e as duas “áreas” do teatro e do cinema prosseguiram o seu próprio caminho, tendo os Estatutos que vieram a ser aprovados consagrado a existência de dois departamentos científica e pedagogicamente autónomos e órgãos de gestão com composição paritária. Terei neste processo despendido mais tempo e energias do que alguns presumiriam haver, mas como a minha posição foi sempre bem definida não tive de desgastar-me ocupando-me

<sup>8</sup> Jorge Listopad (Praga, 1921- Lisboa, 2017) foi um escritor, crítico, realizador, encenador e professor português de origem checoslovaca. O seu papel foi determinante como Presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Teatro e Cinema.

com o que não me dizia respeito, o teatro. A outra incumbência da Comissão Instaladora foi a da construção das novas instalações, o que envolveu uma decisão difícil. Goradas todas as hipóteses de manter a sede da escola em Lisboa, e apesar de muitas resistências a abandonar o Bairro Alto, foi o município da Amadora o escolhido para a implantação da escola, tendo sido possível mobilizar fundos europeus para a construção de raiz de um edifício destinado a albergar uma escola de ensino artístico, coisa inédita entre nós.

**CN – Foi também neste período que começou a trabalhar na Trópico Filmes?**

**JB –** Sim. No regresso de Itália, reencontro alguns colegas do curso do Conservatório, em particular o Vítor Gonçalves, que tinha um projeto de média-metragem aprovado, depois convertido em longa-metragem. Começo com grande entusiasmo a trabalhar com ele nesse mesmo projeto [*Uma Rapariga no Verão*, 1986], que será também o primeiro projeto da Trópico Filmes, empresa de que fui fundador e sócio-gerente. Inicialmente, ainda colaborei com a *Azul*, a empresa que o Daniel Del-Negro havia criado. Mas depois passo apenas a trabalhar na Trópico, que produziu igualmente as primeiras obras do Pedro Costa [*O Sangue*, 1989] e da Ana Luísa Guimarães [*Nuvem*, 1992].

**CN – E ainda esteve uma década na produtora.**

**JB –** Sim, em vários projetos, de 85 a 95.

**CN – Mas referia que começou a leccionar na área da produção...**

**JB –** Esse período inicial tem características muito particulares. Para pôr de pé a área da produção era necessário dar à produção um estatuto de “paridade” com as outras áreas. Isto porque, neste período, a produção era não apenas subsidiária, era algo que, se se pudesse evitar, tanto melhor. Havia uma visão de que a produção exercia uma acção constringedora sobre a criação no cinema. A minha proposta era que a produção poderia ser uma área criativa e que precisava tanto de ideias como a realização, por exemplo. E, por isso, quem vinha para produção deveria ser para pensar o cinema. E, assim, surgiu no leccionamento um conjunto de entradas através das quais seria possível ver e pensar o cinema segundo essa perspectiva, como por exemplo, a história económica do cinema, o que é um modo de produção, a comparação entre sistemas de produção dominantes e alternativos, etc. Isto não é separável do momento histórico que se vivia. A produção tornara-se uma necessidade absoluta para a profissão, nomeadamente em função das



exigências inerentes ao financiamento, à demonstração da capacidade de organização e viabilidade de um plano e da sua orçamentação. E, tendo em conta essa realidade histórica, penso que a Escola, se não ia à frente, pelo menos acompanhava as transformações que ocorriam na atividade profissional nesse período. Aliás, no que diz respeito à introdução do ensino dessa área específica em escolas congêneres, a Escola de Cinema de Lisboa é mesmo pioneira, sendo das primeiras a ter uma área de ensino de produção com formação própria, a que corresponde uma área de saída profissional. Não era ainda essa a tendência dominante em muitas outras escolas internacionais em que existiam disciplinas de produção, mas não uma área específica, com um conjunto de disciplinas com uma lógica e consistência próprias, e visando uma saída profissional específica.

**CN – Mas depois ensinou outras disciplinas.**

**JB** – Num primeiro tempo e durante muitos anos ensinei várias destas disciplinas de produção. Depois houve um período em que também ensinei “Análise de Filmes”. Essa disciplina estimulou a transição para o núcleo mais específico que veio a ser o da disciplina de “Psicologia e Cinema”, muito influenciada pela investigação que fiz para o doutoramento. Já a “Análise” é depois substituída por “Estética” que ocupou a outra parte dos últimos 20 anos de meu leccionamento na Escola.

**CN – Consegue destacar alguns autores importantes para si no seu percurso académico, de leccionamento e investigação?**

**JB** – Poderia preferentemente fazer o exercício de pensar que autores trouxe de outras áreas para o cinema, pois, como referi, sempre me pareceram frutuosas essas ligações. Quando vim de Bruxelas para o Conservatório, há um autor da filosofia que foi para mim muito importante, Gilles Deleuze. Quando comecei a lê-lo, sendo um momento de euforia à sua volta em Bruxelas e Paris, ainda ele não tinha escrito os livros sobre cinema. Nesse período, um outro autor pelo qual tinha muito apreço era um antropólogo chamado Pierre Clastres. Tinha-o conhecido através de um livro que me tinha entusiasmado muito, *Crónica dos Índios Guayaki* (Clastres, 1985). E, mais tarde, de outro livro, *A Sociedade Contra o Estado* (Clastres, 2018), que cheguei a utilizar nas aulas de produção. É um exemplo de um autor, um antropólogo, cujas teses eu achava brilhantes, e que já antes utilizara para o “contrapor” a certas perspectivas da psicologia que eu criticava. O mais curioso verificar é como, ao longo do meu percurso, os autores mais importantes para mim,

os que me foram mais úteis, vêm “de fora” do cinema, sendo que muitos deles quase não escreveram sequer sobre cinema. Como é o caso de outro desses autores, Ernst Gombrich.<sup>9</sup> Ou ainda René Girard, com a sua teoria do desejo mimético, que eu depois utilizei para construir a noção do espectador participante.<sup>10</sup> Durante uma longa parte deste meu percurso, a inspiração veio de autores “exteriores” ao cinema. Talvez a única exceção tenha sido André Bazin, um autor que eu considero maltratado e incompreendido. E, por vezes, devido a circunstâncias que julgaríamos menores como, por exemplo, as más traduções. Mas também devido ao contexto histórico, pelo facto de a sua obra ter sido publicada apenas postumamente, de ser composta apenas por artigos para revistas ou jornais. É um autor que gostaria ainda de trabalhar e poder contribuir para lhe ser feita justiça, pois trata-se, em minha opinião, do maior teórico de cinema que alguma vez tivemos.

**CN – A constituição de um ensino de cinema, no início, gerou, de alguma forma, uma tensão entre problemas de conhecimentos que vinham de trás e a necessidade de compreender o que era específico do cinema. Um atrito entre uma ideia de continuidade e outra de ruptura...**

**JB –** Tenho afirmado, com bastante insistência, a ideia da especificidade do cinema, de que seria possível identificar um núcleo específico caracterizador desta nova prática artística, por contraposição ao teatro e ao romance, por exemplo, à volta da invenção da câmara cinematográfica e da noção de grande plano. Em termos de investigação em artes, como hoje se diz, a única abordagem que considero relevante é, no caso do cinema, aquela que parte do ponto de vista do praticante. Se invocasse a minha própria experiência, diria que os problemas com que me deparei no cinema foram sempre problemas que se punham a um praticante. O ter feito a Escola e ter tido, a dada altura, uma atividade de produção cinematográfica muito intensa, deu a esses problemas a configuração que só o ponto de vista de um praticante lhe pode conferir. Dou sempre o exemplo de Piero della Francesca. Ele era pintor, mas era,

<sup>9</sup> Ernst Gombrich (1909 - 2001) foi um historiador de arte britânico particularmente influente no século XX. Autor de muitas obras no campo da História de Arte e História da Cultura, tem como principais obras *The Story of Art* (1950) e *Art and Illusion* (1960), este último um trabalho fundamental na área da psicologia da percepção.

<sup>10</sup> René Girard (1923 - 2015) foi um historiador, crítico literário e filósofo das ciências sociais francês. Girard foi autor de quase trinta livros, com influência em disciplinas distintas como a crítica literária, a teoria crítica, a antropologia, a mitologia, sociologia, ou a filosofia. Importa destacar no pensamento de Girard a noção de “desejo mimético”, que começa por desenvolver na obra *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961).

simultaneamente, quem mais sabia de geometria e matemática, cujos estudos eram indispensáveis à resolução de problemas de pintura. Quando se conjectura que as noites que passou a fazer estudos e a resolver problemas destas áreas foi tempo roubado ao da criação artística, também não se deve excluir que esse tempo foi gasto em favor da pintura, para resolver problemas que a prática pictórica colocava. No campo do cinema, o modelo de investigação, de trabalho intelectual, que tem a minha preferência, corresponde ao de um praticante que se defronta com problemas de criação artística para a qual necessita de desenvolver investigações. Elas podem ser no campo da literatura, da antropologia, da filosofia, da linguística, sendo que esses problemas são estritamente cinematográficos. A dificuldade com que se defronta a investigação artística, hoje, é que essas investigações não são muitas vezes ancoradas na prática, em problemas concretos de criação. Esse deve ser o ponto de partida, mesmo quando essas investigações podem, aparentemente, gerar desvios momentâneos. No meu caso, por exemplo, a psicologia é chamada a intervir para resolver problemas que são do cinema.

**CN – Incluindo problemas que são do espectador.**

**JB –** Sim. Do meu ponto de vista, o espectador está na mesma posição do criador. Foi essa perspectiva que eu tentei trazer à luz. O espectador de cinema é um agente criativo. Ao compreender a dimensão criativa do espectador, estamos a deslindar problemas de criação artística que os praticantes da área da produção cinematográfica enfrentam.

**CN – Poderá ou não, a propósito destas investigações para resolver problemas da criação, dar-se um certo desequilíbrio na obra em função de uma vertente mais científica, racional, cerebral que ofusca algo de pendor mais instintivo?**

**JB –** As investigações de que falava são válidas nos seus campos e por isso não se trata nunca de uma mera aplicação. Esses campos – intuição, racionalidade – são assimétricos e a comunicação entre eles não produz, necessariamente, consequências práticas ou imediatas.

**CN – Lembrei-me de uma frase do Deleuze que dizia que nunca tinha lido nenhum livro por mera curiosidade e que esse diletantismo cultural para ele não funcionava, que tinha sempre de ter um problema que lhe indicava as leituras que fazia...**

**JB** – Sim. O que não invalida que esses dois campos — investigação, criação — possam, entretanto, desenvolver-se de forma autónoma. Por exemplo, começo a ler Virginia Woolf e desvio-me do meu problema durante uns meses. Porque as questões que a leitura e a imersão naquela escrita trazem produz um excesso relativamente ao meu problema inicial e, portanto, aquilo não tem aplicação directa. E tanto melhor.

**CN** – **Que autores lhe parecem importantes ou consensuais nos primeiros anos da Escola de Cinema?**

**JB** – Ao longo do tempo existiram alguns autores transversais a várias áreas. Um texto consensual é o *Notas Sobre o Cinematógrafo* (1975) de Robert Bresson. Este livro foi usado por diferentes docentes, em diferentes áreas e parece ser sempre possível encontrar nele ideias do que poderia ser um cânone do cinema. Houve outro autor que foi trazido para a escola pelo António Reis, Henri Focillon com *A Vida das Formas* (1934). A partir daqui o consenso é mais difícil de obter, pois há autores que podem ter sido mais usados numa ou outra área, como, por exemplo, Pier Paolo Pasolini, André Bazin, ou mesmo um fenomenologista como Henri Maldiney. Mas esta não é uma questão que tenha sido averiguada de um ponto de vista sistemático. Mas também seria interessante a questão de saber quais os textos/autores mais úteis aos alunos, enquanto proto-autores, proto-profissionais, para a resolução dos seus problemas práticos de criação. Saber que instrumentos fornecia a escola a esses seus alunos para lidar com essas questões. Aqui, mais uma vez, provavelmente teremos um desacerto entre aquilo que os docentes propõem e aquilo de que os alunos precisam. Se calhar os momentos felizes acontecem quando há alguma correspondência propiciadora da resolução destes problemas de criação.

**CN** – **Foi diretor do Departamento de Cinema da Escola durante vários anos. É-lhe fácil fazer um balanço desse período?**

**JB** – Julgo não estar a trilhar uma indicação deixada por Freud na sua autobiografia intelectual (Freud, 2008) sobre o acerto de não entregar inteiramente ao julgamento alheio a apreciação do que fizemos, se a aplicar aos propósitos que me nortearam, concedendo que outros se ocupem também dos resultados obtidos. Nessa perspectiva, poderia referir dois aspectos que destacaria nesse balanço. Ainda que isso tenha implicado a renúncia à actividade profissional no exterior, o desempenho do cargo de director de departamento foi sempre exercido em simultâneo com o de professor. Por um lado, porque sempre tive a convicção de que os cargos de gestão nas escolas devem ser

desempenhados por docentes, por outro lado, porque o leccionamento sempre constituiu a dimensão basilar da minha actividade profissional. O outro aspecto tem a ver com a atitude com que encarei essa tarefa. Tendo reflectido e escrito sobre “o discurso do poder”, foi com um dos autores que já citei, Pierre Clastres, sobretudo no seu livro *A Sociedade Contra o Estado*, que compreendi melhor a necessidade de prevenir a emergência do poder “separado” daqueles em nome dos quais o mesmo é exercido. Sempre me interessei bastante pelas questões da representação, incluindo a dita democrática, pois quando se faz de portavoz tão importante como ser representante daqueles em nome dos quais se fala é a fiabilidade de que é merecedora a nossa presença. Finalmente, não deixarei de mencionar a adesão da Escola de Cinema ao CILECT, a mais importante associação internacional de escolas de cinema e de televisão, que desde o início dos anos 90 contribuiu para a internacionalização e para a criação de uma rede de contactos que depois se desenvolveu com o programa Erasmus.<sup>11</sup> O acompanhamento e participação nas actividades da associação permitiu-me também ter uma visão mais abrangente das mudanças que atravessaram as escolas congéneres, bem como dos traços mais permanentes da sua identidade.

**CN – Como caracterizaria a relação que a Escola de Cinema manteve ao longo dos anos com o exterior?**

**JB** – Nos anos em que dirigi a escola sempre procurei mantê-la numa posição de autonomia em relação à profissão e também ao contexto deste ensino em Portugal. A autonomia face à actividade profissional justificava-se inteiramente porque, em minha opinião, uma escola deve ter uma posição crítica, deve favorecer no seu interior condições para haver uma visão crítica e autónoma face à prática profissional. Por outro lado, as circunstâncias fizeram com que, ao longo do tempo, a escola tivesse uma posição destacada enquanto escola nacional. Essa posição é

<sup>11</sup> Fundado em Cannes, em 1955, o CILECT – Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision, reuniu escolas de formação superior em cinema de países como a França, Itália, Polónia, Espanha, Reino Unido, EUA e USSR. A adesão de Portugal ao CILECT ocorreu formalmente em 1990, durante a Assembleia Geral realizada em Blois (França) entre 12 e 16 de Novembro, após um longo processo de avaliação da candidatura, incluindo visitas à escola, como era usual nessa época. Assim, nessa data, foi “admitted unanimously as associate member”, e na Assembleia Geral realizada em Munique (Alemanha) entre 6 e 10 de Outubro de 1992 obteve um “upgrade for full member”. Igualmente, em meados de 1990, por iniciativa de Jack Gajos, director de La Fémis, a escola de cinema de Paris herdeira do IDHEC, é criado em Paris o GEECT (Groupement Européen des Écoles de Cinéma et de Télévision), sendo a Escola Superior de Teatro e Cinema um dos membros fundadores desta associação de escolas europeias. Depois de um período de alguma indefinição relativamente à relação com o CILECT, os Estatutos da nova associação, aprovados na Assembleia Geral organizada pela ESTC em Lisboa em 1993, tornam-na definitivamente uma organização regional do CILECT para a Europa. Sobre esta associação veja-se: <https://www.cilect.org>

indissociável do facto de ter anualmente cinco vezes mais candidatos do que lugares disponíveis. Tendo, entretanto, aparecido outras ofertas na área, isso nunca foi visto de forma concorrencial, pois cada um tinha e tem o seu próprio projeto pedagógico. Por outro lado, a autonomia crítica não deve impedir a ligação da escola às questões profissionais do cinema, até porque os alunos são formados para ir para a profissão. Existiu, creio, uma relação (não sei se chegou a ser uma articulação) entre os problemas novos da profissão e a resposta por parte da Escola de Cinema. Os dois exemplos mais claros foram os da produção e do argumento. As transformações que se verificaram nestas áreas devem-se à necessidade de [dar] uma resposta a questões que também eram da profissão.

**CN – O que está a pensar quando fala na questão do argumento?**

**JB –** Quando terminei a formação como aluno e saí da Escola, eu e colegas meus sentíamos-nos particularmente desmunidos (e interiormente divididos, também por razões ideológicas) sobre a função do argumento no cinema. A nossa experiência profissional confirmou que esse problema era real. É fácil constatar que, nesses tempos, a Escola não dava instrumentos mínimos nesse campo. Mas, a dada altura, os apoios ao cinema passam a exigir um trabalho muito mais detalhado sobre o que iria ser o argumento de um dado projeto. As exigências com que os docentes – e também profissionais – se confrontaram a esse nível fez com que se debatesse o assunto que, embora não sendo nada pacífico, foi decisivo na configuração do atual desenho curricular da escola. Se bem que hoje eu talvez não esteja tão seguro sobre esta ideia do argumento, de que todos os projetos têm de partir de um...

**CN – Hoje parece existir no ensino no cinema uma certa tensão entre duas tendências: uma que procura preservar uma certa noção de profissionalismo e da universidade como um espaço de separação e depois uma outra que deteta a necessidade premente de tornar o ensino mais poroso, seja abrindo-se e integrando, nas propostas curriculares, encontros entre os alunos e profissionais que vêm à universidade partilhar o seu saber e experiência, seja procurando ligações a uma vida pós-universidade (por exemplo, na relação com os festivais ou com produtoras cinematográficas). Concorda com a existências destes impulsos distintos?**

**JB** – Estas tendências existem e foram intensificadas com a reforma de Bolonha.<sup>12</sup> Desde o início que fui crítico dessa reforma, pelo menos não vendo motivo para ela ser aplicada de forma taxativamente uniforme, reduzindo toda e qualquer formação inicial a três anos de estudos. Em minha opinião, penso que estamos ainda longe de ter uma avaliação positiva dessa redução. Mas Bolonha teve como consequência, para a Escola de Cinema, passar a ter o argumento e a realização como opções de formação e saída profissional destes cursos de licenciatura em três anos. Em determinados cursos, esta orientação de Bolonha veio reforçar algumas fragilidades. Não é preciso chamar à colação a existência do VGIK de Moscovo para se perceber que é uma ilusão achar-se que podemos formar alguém em realização em três anos.<sup>13</sup> Por outro lado, Bolonha permitiu a existência de cursos de cinema em que o aluno pode construir o seu próprio currículo e nele procurar desenvolver uma relação privilegiada imediata com a profissão. São modelos de escola que, de alguma forma, estão ao serviço da profissão. Eu prefiro dizer que as escolas devem relacionar-se com a profissão, mas de forma diferida. O tempo da escola deve ser um tempo de separação, de distanciamento, esse é um dos traços permanentes da escola enquanto instituição, com uma determinada carga e herança históricas. O momento da formação é um rito de passagem. Os benefícios dessa separação são parecidos aos que encontramos na distinção entre o pensar e o fazer, o que não contradiz a formulação que serve de título a um livro de Henri Wallon, *Do Acto ao Pensamento*, que muito aprecio e tantas vezes invoquei.<sup>14</sup>

**CN** – **No período revolucionário os alunos de cinema também tinham um forte apelo da profissão e do exterior. Em que medida essa pressão do “lá fora” da escola é hoje diferente?**

<sup>12</sup> O Processo de Bolonha, que teve início em 1999, visa conferir maior integração aos sistemas de ensino superior em toda a Europa. O processo estabeleceu o Espaço Europeu do Ensino Superior, facilitando a mobilidade dos estudantes, além de procurar uma uniformização ao nível da acreditação da formação, com base num sistema baseado em três ciclos de estudos: 1º ciclo que confere o título de licenciado (com uma duração de seis a oito semestres); 2º ciclo, que confere o título de mestre (com a duração de um ano e meio a dois) e o 3º ciclo, que atribui o título de doutor (com duração típica variando entre os dois e os quatro anos).

<sup>13</sup> Fundado em 1919, o VGIK ou Instituto Gerasimov de Cinematografia, situado em Moscovo, na Rússia, é uma das mais famosas e importantes escolas de cinema do mundo. Nela ensinaram nomes como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, ou Vsevolod Pudovkin. A sua formação é das mais exigentes e reconhecidas, quer na sua componente técnica, quer na sua componente teórica.

<sup>14</sup> Lançado em 1942, o livro do filósofo, psicólogo e neuropsiquiatra francês teve uma edição portuguesa em 1966 pela Portugália Editora, traduzida e prefaciada pelo médico Joaquim Seabra-Dinis (1914-1996), uma das figuras mais influentes da psiquiatria portuguesa.



**JB** – Juntamente com Bolonha, há hoje uma enorme pressão exterior, nomeadamente dos festivais, para uma apresentação pública da obra, uma pressão reclamando a exibição. Em meu entender, essa exigência está acima daquilo que é suportável por parte de uma instituição de ensino. No caso da Escola de Cinema, existe um problema de como manter um equilíbrio entre mostrar o que se faz, sem que isso constitua uma sobredeterminação sobre o que se faz, o que se ensina ou reflete. Isto porque a moda tem um poder devastador.

**CN** – **Acha que há um risco de as escolas se tornarem produtoras de obras de alunos para que estes rapidamente as coloquem em montras de visionamento?**

**JB** – Houve um momento em que pensei que a Escola de Cinema podia ser também um centro de produção, mas de ex-alunos. Não me parece que haja uma contradição entre estas duas dimensões, a não ser que sejam contemporâneas, que se sobreponham. Mas hoje é muito difícil suportar um diferimento, e o “prazo de entrega” tornou-se um dos critérios da nossa escolha relativamente a muitos produtos. As escolas ressentem-se dessa pressão para o imediato, mas o *a posteriori* é um tempo fundamental da nossa vida. Quando encontrei esta denominação do espectador como rebobinador, o que aí se colocava em perspectiva era a necessidade de ter em consideração a temporalidade *post*, esse *a posteriori*. O dar sentido às coisas é uma atividade *a posteriori*, assim como a aprendizagem. Isto é difícil de compreender hoje, pois, com a aceleração da vida, vai-se em sentido contrário.

**CN** – **Pode falar-nos um pouco mais acerca da sua tese de doutoramento *Empatia e Alteridade: A figuração cinematográfica como jogo*?**

**JB** – A minha tese de doutoramento teve uma longa gestação. Trabalhei cerca de 8-10 anos entre o curso doutoral e a escrita. Mas é preciso recuar um pouco mais, pois ela é inseparável do meu percurso de docente. Ela começa a ser escrita em 2003/2004, mas as suas questões vêm de trás. Há, aliás, na tese uma citação sobre como é que uma intuição se transforma em substância de vida intelectual e de trabalho. Onde está essa intuição, o que é ela? Essa intuição liga-se, num primeiro tempo, à ideia de “experiência”, em seguida, de “experiência cinematográfica” e, mais tarde, juntou-se ainda um qualificativo: a ideia de que a experiência cinematográfica é “paradoxal”. A partir do momento em que cheguei a essa formulação procurei perceber que paradoxo encerrava essa experiência do espectador. Depois tentei encontrar uma equivalência. A



experiência cinematográfica do espectador requer para este uma nova denominação que recupera as figuras de colecionador e de pescador de pérolas, juntamente com uma ideia que retirei de Freud (Freud, 2009), que é a ideia de jogo, tendo como matriz a brincadeira por si observada e analisada e que ficou conhecida por *jogo da bobine*, ou como jogo do *Fort/Da*, no qual a criança, segurando uma bobine presa por um fio, brinca a atirá-la com destreza de modo a desaparecer da sua vista e, depois, a puxá-la pelo fio para si, saudando alegremente o seu retorno, ao mesmo tempo que pronuncia *fort/da* [foi-embora/está-aqui]. A experiência do espectador-rebobinador, se movida por idêntica dinâmica de desaparecimento/retorno das imagens, na sua actividade de rebobinar parece seguir o rasto de algo que se constitui neste movimento regrediente/progrediente que o aproxima, mais do que da coisa, da emoção. Foi à volta da tentativa de compreensão deste mecanismo que depois toda a minha investigação se organizou. A ideia de experiência interior em torno da qual estas minhas últimas publicações se fizeram (Bogalheiro 2022; 2023) é uma outra maneira de dar conta desta atividade criativa, satisfatória e paradoxal. Esse tornou-se o núcleo central, se bem que ainda não terei sido capaz de compreender de onde surgiu, qual a origem dessa tal intuição.

**CN – E é interessante como a ideia do rebobinador é uma maneira de colocar o dedo na ferida também quanto à ideia do consumo. A compulsão para o consumo vê o rebobinar como uma perda de tempo, quando muito uma tentativa improdutiva de “consumir o consumido”...**

**JB –** Sim. Também o interessante é que esta atividade reflexiva, discursiva, no fim pode ter, aparentemente, um parco resultado, pois pode, afinal, não passar de uma tentativa de denominação, de dar um nome às coisas que intuímos, coisas que o que pedem é um nome próprio.

## **Referências**

- Bakhtin, Mikhail. 1981. “Extralocalità (1970)”. *Alfabeta*, nº 26/27, Anno 3 (julho/agosto).
- Benjamin, Walter. 2006. “O autor como produtor”. Em *A Modernidade*, organizado por João Barrento, 271-293. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Bogalheiro, José e Guerra, Manuel, org. 2020. *Descasco as Imagens e Entrego-as na Boca: Lições António Reis*. Lisboa: Documenta.
- Bogalheiro, José. 2014. *Empatia e Alteridade: A figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta.
- \_\_\_\_\_. 2022. *Se Confinado Um Espectador. O cinema como metamorfose da experiência interior*. Lisboa: Documenta.
- \_\_\_\_\_. 2023. *Do Álbum Que Me Coube Em Sorte. O cinema como metamorfose da experiência interior*. Lisboa: Documenta.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Lisboa: Porto Editora.
- Clastres, Pierre. 1985. *Chronique des Indiens Guayaki: Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*. Paris: Plon.
- \_\_\_\_\_. 2018. *A Sociedade Contra o Estado*. Lisboa: Antígona.
- Freud, Sigmund. 2008. *Autobiografia Intelectual e História do Movimento Psicanalítico*. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Para Além do Princípio do Prazer*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Focillon, Henri. 1989. *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.
- Wallon, Henri. 1966. *Do Acto ao Pensamento*. Trad. e pref. de J. Seabra-Dinis. Lisboa: Portugália Editora.
- Winnicott, Donald. 2002. *Playing and Reality*. Hove and New York: Bruner Routledge.

### **Filmografia**

- Nuvem* [longa-metragem, 35mm] Dir. Ana Luísa Guimarães. Trópico Filmes, MC4, RTP, Portugal, 1991. 98 min.
- O Sangue* [longa-metragem, 35mm] Dir. Pedro Costa. Trópico Filmes, Portugal, 1990. 95 min.
- Uma Rapariga no Verão* [longa-metragem, 16mm] Dir. Vítor Gonçalves. Trópico Filmes, Portugal, 1986. 85 min.

## The Reflective Activity Is a Way To Try and Give a Proper Name To The Things We Intuit: An interview with José Bogalheiro

**ABSTRACT** Interview with José Bogalheiro that seeks to shed light on the personal and professional journey of a major Portuguese figure who dedicated almost half a century to thinking about and teaching cinema in Portugal. Subsidiarily, this interview also reflects on the main theoretical and conceptual lines that have defined the pedagogical proposal of the Lisbon Theatre and Film School (ESTC), as well as the tensions inherent in artistic teaching from a historical and transversal point of view.

**KEYWORDS** Film pedagogy; Lisbon Theatre and Film School; cinema and psychology; spectator.