

Um Cinema da Mente: *A Dança dos Paroxismos* (1929) e a Primeira Vanguarda Francesa

José Bértolo

Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
jlbertolo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0445-0909>

RESUMO Este artigo propõe uma reflexão sobre *A Dança dos Paroxismos* (1929), de Jorge Brum do Canto (1910-1994), motivada por diversas pistas de interpretação lançadas nos intertítulos iniciais, designadamente a apresentação da obra como um “ensaio visual” e como um “filme português”, e a dedicatória ao cineasta Marcel L’Herbier. Perspetivando o filme em função de alguns pressupostos do cinema da Primeira Vanguarda Francesa, na qual se inscreve L’Herbier, identifica-se e caracteriza-se um programa estético que, no filme de Brum do Canto, se materializa numa questão que, sendo primariamente diegética, transporta também implicações teóricas determinantes: todo o filme corresponde à alucinação de um moribundo. Através de uma análise aproximada de *A Dança dos Paroxismos*, investiga-se, por fim, de que modo este filme — um dos primeiros casos de “cinema onírico” — pode constituir um complexo “ensaio visual” sobre o cinema da Primeira Vanguarda Francesa.

PALAVRAS-CHAVE Cinema Português; Ensaio Visual; Jorge Brum do Canto; Narrativa; Primeira Vanguarda Francesa.

Introdução: um filme invisível

A Dança dos Paroxismos foi rodado em 1929 e teve a sua antestreia a 14 de Novembro de 1930, com uma exibição privada no Cinema Central, em Lisboa. Nas suas *Histórias do Cinema*, João Bénard da Costa nota que “face às reações iniciais, [Jorge Brum do Canto] pareceu temer-se do excesso ‘poético’ da obra e impediu as projeções dela” (Costa 1991, 44). O crítico assinala, também, que o filme só viria a ser revisto mais de cinquenta anos após a estreia, com a autorização expressa de Brum do Canto, numa retrospectiva que a Cinemateca dedicou ao realizador em Outubro de 1984.

Tendo sido descartado pelo próprio autor, que deliberadamente limitou o acesso à obra, *A Dança dos Paroxismos* tornou-se um caso paradigmático de

invisibilidade no quadro do cinema português durante várias décadas. Depois do ciclo de 1984, o filme voltou a ser projetado publicamente algumas vezes, das quais a mais relevante teve lugar na edição de 2009 do Festival MotelX, em que a projeção teve o acompanhamento musical, ao vivo, de Rita Redshoes e The Legendary Tigerman. Porém, o caminho para o reconhecimento pavimentou-se em definitivo no ano de 2011, quando uma cópia da Cinemateca foi disponibilizada publicamente num canal do YouTube.¹ Só então, tornando-se acessível a um público mais alargado, o filme começou a ser alvo de uma paulatina reconsideração crítica, em particular no âmbito académico, por meio da sua inclusão em programas de unidades curriculares universitárias, da sua discussão no âmbito de seminários ou conferências, e da publicação de um ensaio exclusivamente centrado nele (Branco 2013).

A história da receção do filme de Brum do Canto pela crítica e pela historiografia do cinema é manifestamente discreta. De forma sintomática, Félix Ribeiro cingiu-se a fazer notar, no seu estudo panorâmico dos primeiros cinquenta anos do cinema português, que *A Dança dos Paroxismos* “sa[i] fora da temática e do envolvimento estético até então seguidos [...] pelos responsáveis do nosso cinema” (Ribeiro 1983, 255). A mera identificação de um desacordo entre o filme e outras formas de cinema mais imediatamente reconhecíveis no mesmo contexto histórico-cultural português em que o filme surgiu traduz um primeiro nível da abordagem ao objeto que João Bénard da Costa e Alves Costa também não procuraram exceder. Nos seus importantes estudos sobre o cinema português, estes autores não fizeram mais do que breves referências a esta obra, sem a recuperar do esquecimento (cf. Costa 1978, 71 e Costa 1991, 44).

Com base no trabalho destes autores, poderia *grosso modo* sintetizar-se a fortuna crítica de *A Dança dos Paroxismos* nos seguintes termos: esta é uma obra excêntrica (em pleno sentido), vincadamente distinta dos filmes portugueses seus contemporâneos, tratando-se de um objeto pelo qual talvez não valha a pena encetar um esforço de resgate crítico, uma vez que o próprio autor o deserdou, classificando-o como a sua “instrução primária [...] feita com as ingenuidades e as pretensões próprias de quem tem 19 anos” (Brum do Canto *apud* Pina 1977, 34). Contudo, o argumento subjacente a este artigo é que o filme de Brum do Canto está muito longe de

¹ O carregamento do filme deu-se no dia 19 de Setembro de 2012, e pode ser ainda consultado a 7 de Outubro de 2020.

cumprir somente a “instrução primária” do seu realizador, afirmando-se antes como um objeto cinematográfico de complexidade e relevância assinaláveis.

As perspectivas críticas pouco favoráveis que têm recaído sobre o filme desde as suas primeiras projeções parecem ter origem, sobretudo, em dois fatores. Por um lado, e de um modo mais evidente, a visão negativa que o realizador teve sobre o seu filme, e que o levou inclusivamente a repudiá-lo, terá sido uma condicionante inescapável para os críticos. Por outro lado, há uma insistência em abordagens maioritariamente contextuais, que pretendem, em última instância, encontrar um lugar para *A Dança dos Paroxismos* — lugar que não encontram e que, portanto, têm dificuldade em reconhecer ou reinventar — numa história do cinema português onde esta obra não parece poder enquadrar-se de forma clara e evidente, tal como sublinha Félix Ribeiro no passo que citei.

Ainda assim, deve salientar-se que o filme de Brum do Canto não é um objeto absolutamente orbital e isolado, sendo possível submetê-lo, com propriedade, a um estudo contextual. Para isso, bastaria aproximá-lo de outras obras realizadas em Portugal na mesma época e claramente influenciadas por cinematografias de vanguarda europeias. Os dois exemplos mais marcantes são *Maria do Mar* (1930), de José Leitão de Barros, que recupera alguns dos pressupostos teóricos e formais do cinema soviético, e *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, que se enquadra claramente na tradição das *city symphonies*, transportando uma influência muito clara, em particular, de *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), de Walter Ruttmann.

Porém, ao contrário do que se verifica nestes dois filmes (a que poderíamos juntar *Lisboa, Crónica Anedótica*, também realizado por José Leitão de Barros em 1930), não se convencionou integrar *A Dança* no cânone do cinema vanguardista português do fim dos anos 20 e do início dos anos 30. Talvez isto tenha acontecido porque os modelos de Oliveira e de Leitão de Barros são mais imediatamente reconhecíveis do que os de Brum do Canto, que, inspirando-se visivelmente na fantasia e no folclore, convoca influências atípicas no seio dos cinemas de vanguarda. Assim, também neste contexto específico, constituído pela tríade composta por Leitão de Barros, Oliveira e Brum do Canto, o último continua a configurar-se, certamente, como um caso desconcertante e difícil de enquadrar.

Embora um gesto de contextualização do filme de Brum do Canto na história do cinema português seja naturalmente necessário, ele parece estar a bloquear o acesso àquilo que *A Dança dos Paroxismos* pode oferecer de

marcadamente singular e, simultaneamente, universal. Para tomar em consideração as qualidades estéticas e formais do filme, talvez seja útil — se não mesmo necessário — adotar uma nova perspectiva que o *descontextualize* parcialmente. Na verdade, este gesto é solicitado pelo próprio filme, o qual, nos intertítulos iniciais, apresenta três informações em que importa atentar: num deles, apresenta-se como um “filme português”; noutro, descreve-se como “ensaio visual”; e no terceiro, por fim, formula uma dedicatória ao cineasta francês Marcel L’Herbier.

Na verdade, enquanto “filme português”, aquilo que marca decisivamente *A Dança dos Paroxismos* — ou seja, aquilo que o distingue dos seus pares realizados em território nacional — é uma simultânea deriva do cinema português praticado até então e uma aproximação clara ao cinema da Primeira Vanguarda Francesa, assinalada desde a dedicatória a L’Herbier. Por sua vez, esta associação ao cinema francês é veiculada através da própria forma (visual e narrativa) do filme, com um carácter acentuadamente experimental. E este vínculo — que é quase da ordem do *pastiche*, se quisermos — é aquilo que está na origem da natureza “ensaística” do filme.

Gostaria de propor, então, que se reconsiderasse o filme de Brum do Canto a partir da sua tripla sinalização inicial, de modo a iluminar a singularidade da obra. Num primeiro momento deste texto, caracterizarei sumariamente algumas das propostas desenvolvidas pelos cineastas da Primeira Vanguarda Francesa, enfatizando a especificidade de Marcel L’Herbier nesse contexto. Depois, discutirei brevemente o conceito de “ensaio”, articulando-o com as noções, fulcrais no filme aqui considerado, de amadorismo e experimentação. Por fim, partirei para a discussão mais extensa do filme, de modo a concretizar as minhas propostas de leitura na análise. Assim, será a partir de uma atenção particular à própria materialidade do filme que poderei consubstanciar a minha proposta de que *A Dança dos Paroxismos* se pode entender como um ensaio visual sobre a Primeira Vanguarda Francesa, mas também sobre o próprio cinema enquanto meio de representação intimamente associado ao onírico.

A Primeira Vanguarda Francesa e Marcel L'Herbier

A Primeira Vanguarda Francesa² é associada historicamente ao período compreendido entre o final da década de 1910 e o final dos anos 1920, e os cineastas tradicionalmente associados a este período são Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc, e Marcel L'Herbier, podendo contemplar-se também, neste contexto, o cinema de Dimitri Kirsanoff, bem como alguns filmes de Jean Renoir, Jacques Feyder, Jean Grémillon e Ivan Mozzhukin. Esta Primeira Vanguarda não corresponde a um movimento no sentido restrito do termo, mas sim a um grupo heterogêneo de cineastas cujas obras se constroem sobre um conjunto de ideias partilhadas acerca do que deve, e não deve, ser o cinema. Neste sentido — e não obstante muitas diferenças axiais no que diz respeito às propostas teóricas e estéticas —, ela prenuncia efetivamente a Nouvelle Vague que surgiria cerca de quarenta anos mais tarde.

Como esclarece David Bordwell em *French Impressionist Cinema*,³ este grupo de cineastas articulava a sua prática cinematográfica com uma constelação de propostas que vinham sendo desenvolvidas — por eles e por críticos que nunca transitaram para a realização, tais como Ricciotto Canudo ou Émile Vuillermoz — tanto em sessões cineclubísticas, quanto em jornais e revistas especializados. Recorde-se que este foi o momento em que, pela primeira vez na história do cinema, os cineclubes adquiriram uma importância notória, contribuindo de forma decisiva para a circulação dos filmes e das ideias, e promovendo a aproximação entre os indivíduos que estavam, à época, a ver e a pensar sobre o cinema, ao mesmo tempo que fomentavam o debate em torno da nova arte.

Adicionalmente, estes são anos em que as publicações sobre cinema adquirem uma expressão até então inexistente em França, com a criação de diversos periódicos, tais como o *Le Film* (criado em 1914), o *Ciné pour Tous* (fundado em 1919), o *Le Journal du Ciné-Club* e o *Cinéa* (criados por Louis Delluc em 1920 e 1921, respetivamente), e o *Cinéa-Ciné pour Tous* (resultante da junção do *Ciné pour tous* e do *Cinéa* em 1923). A importância que estas publicações tiveram na construção do olhar cinematográfico desta geração foi determinante e viria a ser reconhecida pelo próprio

² Também denominada Vanguarda Narrativa Francesa ou Cinema Impressionista. A propósito das diferenças em torno destas terminologias, cf. Abel 1984, 279-282.

³ Conferir, em particular, o capítulo "Impressionism and the building of a film culture" (Bordwell 1974, 26 e seguintes).

Marcel L’Herbier numa entrevista cedida em 1968 aos *Cahiers du Cinéma*, num número intitulado “De la Première Vague (L’Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la Nouvelle Garde”, que estabelece uma ligação de (des)continuidade entre as duas vanguardas francesas: “Um outro aspeto em comum era o facto de escrevermos muito, nos jornais, sobre o que pensávamos acerca do cinema: desejavamos deixar a maneira como víamos o cinematógrafo bem clara no papel” (L’Herbier 1968, 29).⁴

Todos os cineastas associados à Primeira Vanguarda Francesa procuravam igualmente contribuir para uma renovação do cinema, que entendiam haver-se degradado no decurso da década de 1910, devido à progressiva e por vezes acrítica conformação da nova arte a modelos estéticos tomados de outras expressões artísticas, em especial a certos paradigmas de representação tomados do teatro. Em suma, estes cineastas reivindicavam para o cinema uma singularidade que não tinha paralelo nas práticas correntes dominantes, e procuravam, em última instância, contribuir para a autonomização da jovem arte das restantes formas artísticas, sublinhando a singularidade dos seus processos e das suas formas.

É forçoso notar que outras correntes de vanguarda partilhavam ideias semelhantes na França dos anos 1920. No entanto, se os dadaístas, os surrealistas e os defensores de um “cinema puro” [*cinéma pur*] pretendiam abolir da prática cinematográfica a própria noção de narrativa, ou, pelo menos, a de uma narrativa aristotélica — com princípio, meio e fim —, os cineastas da Primeira Vanguarda nunca recusaram completamente a narrativa, ainda que questionassem a sua primazia nos modos de fazer cinema. A valorização da narrativa enquanto possibilidade é a razão pela qual Richard Abel — que explora este fenómeno cultural e artístico no seu livro *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* — considera justamente “Vanguarda Narrativa Francesa” (cf. nota 1) a designação mais adequada para este grupo de cineastas por dar conta dessa característica específica que se afigura fundamental na compreensão desta cinematografia, e que será importante no nexos que adiante estabelecerei entre ela e o filme de Brum do Canto.

⁴ “Un autre point commun était le fait de beaucoup écrire, dans les journaux, ce que nous pensions du cinéma : nous avions le besoin de mettre au clair, sur le papier, la façon dont nous comprenions le cinématographe.” – Nesta e nas seguintes citações de fontes em línguas estrangeiras que não tenham indicação de tradutor(a) na lista bibliográfica, a tradução é minha.

No seu estudo, Richard Abel afirma que “até há pouco tempo, a maioria dos historiadores do cinema definiu a vanguarda narrativa francesa quase exclusivamente em termos estilísticos” (Abel 1984, 286).⁵ Efetivamente, a historiografia do cinema associaria este grupo de cineastas, de forma insistente e consistente, sobretudo à manipulação das imagens. Com efeito, qualquer abordagem empírica ao cinema de Epstein, de Gance ou de L’Herbier deve ter em conta não só o esforço destes cineastas de dar uso repetido e variado a uma panóplia extensa de recursos visuais e técnicos existentes (esfumados, desfocagens, sobreimpressões, máscaras, câmaras lentas, montagem rápida), como também a sua vontade de, sempre que possível, ampliar o vocabulário e a gramática cinematográficos, procurando novos recursos ou novos usos para recursos já existentes.

Se as vanguardas antes referidas partilhavam este interesse pela experimentação formal, no caso da Primeira Vanguarda esta era quase sempre praticada em estreita associação com o trabalho sobre a narrativa. Isto observa-se nos casos paradigmáticos de filmes como *El Dorado* (1921), de Marcel L’Herbier, *Crainquebille* (1922), de Jacques Feyder, ou *Brumes d’automne* (1929), de Dimitri Kirsanoff, em que, quando a imagem surge desfocada, se está a oferecer ao espectador, através deste recurso técnico e estilístico, a possibilidade de aceder ao estado de espírito dos protagonistas, os quais — por estarem a chorar ou por experienciarem níveis alterados de consciência (embriaguez, alucinação, etc.) — percebem o mundo tal como o filme o dá a ver, isto é, de forma radicalmente transformada.

Em várias das mais célebres declinações deste cinema, o regime da imagem é, então, diretamente condicionado pela psique das personagens. Esta tendência para a subjetivação da câmara, a partir da focalização nas personagens, está associada a uma certa tendência para a psicologização. Essa tendência, porém, não aproxima este cinema do paradigma realista-naturalista (de Balzac ao cinema de André Antoine), mas sim, de uma forma muito clara, de experiências levadas a cabo na pintura impressionista e pós-impressionista (a busca de uma representação mais *real* do que o real imediatamente aparente) e na literatura modernista (as experiências sobre a subjetivação do discurso, com a técnica narrativa do “fluxo de consciência”).

⁵ “Until recently, most film historians have defined the French narrative avant-garde almost exclusively in terms of style or stylists”.

A figura a quem Brum do Canto dedica o seu filme nos intertítulos iniciais, Marcel L’Herbier, é um realizador que apresenta algumas particularidades no contexto da Primeira Vanguarda Francesa, as quais importa tomar em consideração aqui. Mais do que em qualquer outro cineasta que tenha realizado filmes na França dos anos 1920, talvez se encontrem em L’Herbier as características pelas quais o cinema da Primeira Vanguarda viria a ser negligenciado, e muitas vezes deliberadamente desconsiderado, durante tanto tempo. Alguma crítica da época já condenava o esteticismo de diversos realizadores deste movimento, bem como aquilo que entendia como uma subordinação do conteúdo à forma que originaria um efeito de pitoresco ou de esvaziamento, uma espécie de formalismo estéril. Robert Desnos sublinhou justamente este efeito de esgotamento num texto intitulado “Cinéma d’avant garde”, posicionando negativamente os filmes de L’Herbier — juntamente com os de Epstein — face às obras de alguns dos seus contemporâneos, como Sergei Eisenstein, Charles Chaplin, Erich von Stroheim ou Luis Buñuel:

Só a candura é revolucionária. A insinceridade e a mentira são características da reação. É esta candura que nos permite, hoje, equacionar os filmes verdadeiramente revolucionários, tais como *Potemkin*, *The Gold Rush*, *The Wedding March*, e *Un Chien andalou*, e pôr de lado *L’Inhumaine* [de L’Herbier], *Paname n’est pas Paris* [de Nikolai Malikoff], e *La Chute de la Maison Usher* [de Epstein], no qual a falta, ou melhor, a paralisia, da imaginação de Epstein é revelada. (Desnos 1993, 431)⁶

Opondo-se a este posicionamento crítico num capítulo de *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade* intitulado “A Imagem-emoção do Melodrama em *El Dorado* de Marcel L’Herbier”, Fernando Guerreiro recupera estas mesmas críticas para argumentar que o cinema de L’Herbier funciona, na verdade, em favor da imagem, e que, havendo um *vazio conceptual* aparente, ele não deriva, de facto, da ausência de um fundo teórico nos filmes, mas antes reforça uma ideia de cinema que não passa pela mimese, mas sim pelo símbolo, pela sugestão codificada, pela *poetização*, uma poética segundo a qual o cinema “*re-funde*” o real através do trabalho sobre

⁶ “Only candor is revolutionary. Insincerity and lying are characteristic of reaction. It’s this candor that enables us today to equate the real revolutionary films, *Potemkin*, *The Gold Rush*, *The Wedding March*, and *Un Chien andalou*, and to put in the shade *L’Inhumaine* [de L’Herbier], *Paname n’est pas Paris* [de Nikolai Malikoff], and *La Chute de la Maison Usher* [de Epstein], in which Epstein’s lack, or rather paralysis, of imagination is revealed.”

a imagem (Guerreiro 2015, 280). Em suma, no cinema de L'Herbier, de forma porventura mais acentuada do que se verifica nos filmes dos restantes cineastas associados à Primeira Vanguarda, a imagem deve ser entendida como *um real em si mesma*, o que nos leva a reinterpretar a crítica lançada por Canudo, segundo a qual L'Herbier seria um formalista-simbolista fora de tempo: “um jovem simbolista atrasado, lançado ao cinematógrafo” (Canudo *apud* Guerreiro 2015, 264).⁷

Neste processo de simbolização que, regra geral, não passa pela alegoria, a imagem emancipa-se, achatando-se e ganhando sentido na sua opacidade plurissensorial. Isto liga-se com a busca, mencionada por L'Herbier na entrevista cedida aos *Cahiers*, de uma *especificidade fílmica* que era também aquilo que procuravam testar, sob diferentes configurações, os restantes cineastas da Primeira Vanguarda: “Nós não estávamos do mesmo lado, nem Dulac, nem Epstein, nem Delluc, nem eu, em termos estéticos. Mas havia um fator de comunhão entre nós: era a procura daquela famosa especificidade. Aí entendíamos-nos, sem que houvesse dissenso possível” (L'Herbier 1968, 29).⁸

Porém, o cinema de L'Herbier apresenta-se como singular no seu contexto cultural e artístico porque valoriza um transbordo sensual *da e na* imagem sem par nos restantes cineastas franceses da sua época, aproximando-se por vezes dos valores de certa pintura, mas também da dança ou da música. No único artigo publicado até hoje sobre o filme de Brum do Canto, Patrícia Castello Branco cita L'Herbier, que terá sugerido que “realizar um filme é inventar uma música de imagens, de sons, de ritmos; é compor valores visuais, sem nenhuma equivalência noutras artes” (L'Herbier *apud* Branco 2013, 19). O cinema de L'Herbier é, assim, marcado por uma sensualidade que advém da integração metafórica das outras artes nele (“música de imagens”), e de uma rede de influências que nunca abandonaria este cineasta (também poeta e dramaturgo), desde a poesia parnasiana à literatura de Oscar Wilde e à pintura impressionista. É, em suma, um cinema das formas, vincadamente estetizado, em que todos os componentes estão, acima de tudo, ao serviço de uma ideia muito própria de beleza.

⁷ “jeune symboliste en retard, lancé dans le cinématographe”.

⁸ “Nous n'étions pas du tout, ni Dulac, ni Epstein, ni Delluc, ni moi, du même bord esthétique. Mais il y avait une communion entre nous : c'était la recherche de cette fameuse spécificité. Là, nous nous entendions sans aucune dissension possible.”

A aproximação entre o cinema e a música dita agora o mote para um regresso à *Dança* de Brum do Canto, cujo início importa descrever, em seguida, plano a plano:

1. Intertítulo — Mello Castello Branco Limitada apresenta;
2. Intertítulo — *A Dança dos Paroxismos*. Filme Português. 1929-1930;
3. *Travelling* sobre copas de árvores;
4. Plano com copas e troncos de árvores. Primeiro com sobreimpressão, depois em *travelling*, imagem em negativo;
5. Intertítulo — Ensaio visual de Jorge Brum do Canto;
6. Intertítulo — Com legendas do autor;
7. Intertítulo — Inspirado pelo poemeto de Leconte de Lisle;
8. Intertítulo — “les elfes” (os silfos);
9. Intertítulo — Fotografia cuidada por Manuel Luiz Vieira;
10. Intertítulo — Este ensaio visual foi sómente desempenhado por amadores, exceptuando Machado Correia, que já filmara sob as ordens de Antonio Leitão, em “A Castelã das Berlengas”;
- 11-15. [Cinco intertítulos correspondentes aos créditos de actores];
16. Intertítulo — A Marcel L’Herbier, o creador de *El Dorado* e de *O Defunto Pascal* [intertítulo assinado por Brum do Canto, e datado de 30].

Comecei por fazer notar o interesse particular de os créditos iniciarem com a designação “filme português” para terminarem com uma dedicatória a um cineasta francês com o qual o filme dialogará. Mas tendo já introduzido a dimensão *formalista* e *esteticista* do cinema de L’Herbier, um outro aspeto que agora se afigura relevante fazer notar é o surgimento de Leconte de Lisle, um poeta associado ao movimento da poesia parnasiana, que concretizou a célebre máxima, de Théophile Gautier, de *l’art pour l’art*, abrindo caminho a um trabalho rigoroso sobre a forma, desligado de efeitos emocionais e sociais ou políticos, que seria determinante para a arte simbolista finissecular.

A apropriação do poema narrativo “Les Elfes” de Leconte de Lisle, do qual o filme é efetivamente uma espécie de adaptação,⁹ associada à presença de L’Herbier, nos termos em que atrás caracterizei sumariamente a obra deste realizador francês, permite-nos localizar desde logo o trabalho de Brum do Canto num universo estético e conceptual preciso — muito diferente daquele desenvolvido por Leitão de Barros e Oliveira nos filmes antes referidos —, e que o filme tratará de desenvolver no seu decurso. Refiro-me à coalescência de diversos universos temáticos oitocentistas, de um romantismo tardio e fantasista, baseado na recuperação de lendas e figuras medievais, mas também de um certo decadentismo finissecular e seus sucedâneos, que Brum do Canto faz coabitar com a paisagem rural portuguesa e as lavadeiras e os camponeses que a habitam. Desta mesma panóplia de referências deu conta Bénard da Costa no parágrafo que dispensa ao filme na sua obra, referindo, para além do parnasianismo literário, também os *ballets russes* e o *théâtre d’avant-garde* (1991, 44).

Ensaio e experimentação

Recupero as palavras de Brum do Canto, citadas anteriormente, segundo as quais *A Dança dos Paroxismos* constituiu “a [sua] instrução primária [...] feita com as ingenuidades e as pretensões próprias de quem tem 19 anos” (*apud* Pina 1977, 34), com o intuito de agora articular estas palavras com dois dos intertítulos iniciais. No primeiro, lê-se: “Ensaio visual de Jorge Brum do Canto”, e lê-se no segundo: “Este ensaio visual foi sómente desempenhado por amadores”.

Ao apresentar-se como um objeto amador, o filme atesta desde logo uma falta de amadurecimento ou de proficiência que pode anunciar precisamente, de um modo implícito, que ele está ao nível da “instrução primária”. Mas se, sob um determinado ponto de vista, esta confissão de amadorismo pode ser tomada como uma justificação para a falta de mestria técnica da equipa, por outro lado, a reivindicação da categoria “ensaio visual” revela-se, também, uma maneira sagaz de incorporar de forma produtiva quaisquer “falhas”. Ou seja, não sabendo *fazer corretamente*, visa-

⁹ Contudo, não se trata aqui apenas de uma adaptação ao nível do enredo, que é efetivamente transposto para o cinema. Do poema narrativo de Leconte de Lisle, Brum do Canto toma também uma noção forte de ritmo, associada à métrica, às palavras raras, e ao refrão que pontua todo o poema, com muito de musical. Ou seja, nesta relação de adaptação, mais do que a transposição da trama, aquilo que sobressai é sobretudo um efeito de espelho entre o formalismo do poeta e o formalismo do cineasta.

se a aprendizagem pela tentativa e, certamente, também pelo erro. Neste processo, o objeto adquire uma orgânica própria segundo a qual a própria noção de “falha” perde valor e pertinência.

Neste contexto, interessa manter ativo o sentido de “ensaio” tal como Michel de Montaigne o testou nos seus “essais”. “Essayer” como “ensaiar”, mas também como “tentar” ou “testar”, ou — abrindo um pouco o campo semântico — “experimentar”. Ou ainda, de acordo com o inglês “assay”: examinar, avaliar, pôr algo à prova. Em suma, ao apresentar-se como ensaio visual, o filme anuncia-se como uma *tentativa*, um *processo*, sublinhando a sua dimensão *poiética*, ou aquilo que François Albera caracteriza como:

um cinema de *experimentação material*, um cinema destruidor do cinema enquanto instituição tanto social quanto simbólica, que começa pela fabricação de filmes inconformes com o modelo habitual de produção: não destinados às salas de projeção, sem unidade de conjunto, *conhecendo estados provisórios, evolutivos*. (2005, 73, ênfases minhas)¹⁰

Num artigo intitulado “Binding Proteus: an Essay on the Essay”, O. B. Hardison Jr. faz notar que existem, na língua alemã, duas palavras para ensaio que representam duas concretizações significativamente distintas deste género: por um lado, *Abhandlung* — que o autor define como “dealing with” [*lidar com* ou *versar sobre*], e que se liga mais com a nossa noção de “tratado” —, e, por outro lado, *Aufsatz*, que Hardison define como “setting forth”, e que está mais próximo da nossa “dissertação” (Hardison Jr. 1988, 612).

Tomando esta definição dupla do conceito proteico de “ensaio”, e ajustando-a a *A Dança dos Paroxismos* à luz do que tenho vindo a expor, torna-se possível perspetivar o filme através de duas lentes que, embora não se inter-excluam, acabam por concretizar objetos ligeiramente distintos. Segundo o conceito de *Abhandlung* — “dealing with” — e tomando em linha de conta a declarada filiação a L’Herbier, o filme de Brum do Canto pode ser entendido como um “ensaio *sobre* a Primeira Vanguarda Francesa”, uma espécie de filme sobre cinema, concebido numa lógica da refração que o aproximaria da categoria de “cinema refrativo” identificada

¹⁰ “Un cinéma *d’expérimentation matérielle*, un cinéma destructeur du cinéma comme institution tant sociale que symbolique qui commence par la fabrication de films non conformes au modèle habituel de ces productions : non destinés à des salles de projection, sans unité d’ensemble, connaissant *des états provisoires, évolutifs*.”

por Timothy Corrigan no seu estudo sobre o filme-ensaio (2011, 181 e seguintes). A localização do filme em 1929/1930 consubstancia esta hipótese, pois fá-lo coincidir com o momento em que a Primeira Vanguarda, tal como a defini sumariamente atrás, estava na sua fase terminal. Gance realizara *Napoléon* em 1927, Epstein, *La chute de la maison Usher* em 1928, e L'Herbier, *L'Argent*, também em 1928. Estes cineastas começavam então a aderir a novas formas de fazer filmes, motivados tanto pelo inevitável esgotamento dos modelos em que vinham trabalhando há uma década (decretado, como vimos, por críticos como Desnos), quanto pela progressiva implementação do cinema sonoro, a qual conduzia a uma necessária reconfiguração da prática de cinema.

Entendido neste sentido, enquanto “tratado” (*Abhandlung*) sobre a Primeira Vanguarda, *A Dança dos Paroxismos* estaria, enquanto “ensaio”, a tematizar um objeto (o cinema da Primeira Vanguarda), procurando oferecer-lhe uma resposta substancial e com alguma completude. Esta obra consistiria, assim, numa espécie de filme em segundo grau cujo enunciado implícito seria: “o cinema da Primeira Vanguarda Francesa é assim”. O filme seria, portanto, uma espécie de breviário dessa tradição específica, à data já no limiar da extinção, do cinema francês.

Por outro lado, recuperando o termo *Aufsatz*, ou “dissertação”, o filme de Brum do Canto pode ser entendido como um ensaio de escopo mais generalista, sobre as potencialidades visuais do cinema, com a particularidade de se filiar no cinema da Vanguarda Francesa, o qual seria também, já à partida, se considerado nestes mesmos termos, um cinema de pendor ensaístico, dado o seu carácter em larga medida experimental.¹¹ O filme de Brum do Canto seria, assim, como os de L'Herbier, Epstein ou Dulac, “amador”, movido essencialmente pelo intuito de, através da prática, concretizar uma “aprendizagem”, como referiria muito mais tarde o próprio cineasta português. Deste modo, o filme aproxima-se realmente dos ensaios de Montaigne, em que a aprendizagem de si mesmo e do mundo é concretizada através da prática, entendida enquanto manifestação do pensamento.

Qualquer que seja o entendimento que façamos de “ensaio” aqui, devemos reter esta ideia de *tentativa* que, de uma maneira ou de outra, concretiza um

¹¹ O próprio Epstein explicitou uma “mentalidade experimental” que partilharia com os seus pares, tais como L'Herbier ou Gance (1921, 103).

diálogo com o legado de uma cinematografia particular, a da Primeira Vanguarda, ao mesmo tempo que *cria* algo novo, reivindicando assim uma certa “autonomia estética”, nos termos de Adorno no seu “The Essay as Form” (1991, 5). Em última instância, e esta é a hipótese que lanço e que explorarei adiante através de uma análise de alguns aspetos específicos do filme, *A Dança dos Paroxismos* pode corresponder a uma coalescência destes dois entendimentos do conceito, tornando-os indestrinçáveis.

Neste sentido, as palavras de Adorno, no início do seu ensaio, revelam-se particularmente adequadas ao filme de Brum do Canto: “Os esforços [do ensaio] reflectem o prazer de uma pessoa infantil que não se coíbe de se inspirar no que outros fizeram antes dela. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de apresentar a mente como criação *ex nihilo*” (1991, 4).¹² A tónica de Adorno sobre uma qualidade infantil atinente ao ensaio enquanto género, e ao ensaísta enquanto autor, coloca sob uma nova perspectiva a referência de Brum do Canto a uma “instrução primária” que *A Dança dos Paroxismos* representaria. Em suma, podendo detetar-se uma certa *imaturidade* neste filme, ela deve ser entendida como uma característica inerente, um atributo que transforma este “jogo” — Adorno também escreve que “sorte e jogo são essenciais [ao ensaio]” (*ibid.*)¹³ —, verdadeiramente, num muito sério e conseqüente exercício de amadores.

Da narrativa ao cinema da mente

Antes de proceder para a análise do filme, importa sintetizar algumas noções avançadas antes. Quando, em 1984, Richard Abel faz o ponto de situação da receção do cinema da Primeira Vanguarda Francesa, salienta — como vimos atrás — que a caracterização deste cinema sempre foi feita sobretudo em função de elementos estilísticos (Abel 1984, 286). Tal perspetivação prende-se diretamente com a ideia de que a Primeira Vanguarda tem como característica fundamental a busca pela *essência do cinema* (“cinematic essence”), ou aquilo que João Mário Grilo caracteriza — justamente num passo das suas *Lições do Cinema* em que discute a Primeira Vanguarda Francesa — como “o específico fílmico” (Grilo 2010, 47). Este

¹² “[The essay’s] efforts reflect the leisure of a childlike person who has no qualms about taking his inspiration from what others have done before him. The essay reflects what is loved and hated instead of presenting the mind as creation *ex nihilo*”.

¹³ “Luck and play are essential to [the essay]”.

tipo de abordagem perpetuou durante décadas a ideia de que o cinema da Primeira Vanguarda é essencialmente formalista, não tendo, no limite, muito mais a oferecer para além da exploração da técnica. Este cinema seria, assim, de certa forma, estéril, desprovido de um substrato conceptual, o que, como avancei, teria em L’Herbier o seu exemplo mais eloquente. Abel contestou esta perspetiva nos anos 80 com dois livros — uma monografia e uma antologia de crítica comentada (1984 e 1988) —, mas a contra-argumentação mais convincente tem sido proposta nas recentes abordagens a Epstein, conduzidas no âmbito da filosofia e da antropologia, e que têm provado — como bem mais cedo se percebeu a propósito de Eisenstein ou Vertov — que ao seu aparente “formalismo” subjaz um corpo conceptual elaborado e desafiante.

Mas, tendo em conta o que aqui tem vindo a ser exposto, o filme de Brum do Canto resiste, num primeiro momento, a esta forma de legitimação, pois parece tratar-se de um filme *formalista* que tem no experimentalismo (*gratuito*, dir-se-ia) a sua única razão de ser. E, no entanto, não se trata de um caso de *cinéma pur* (que tem como objetivo ser, precisamente, “gratuitamente experimental”), uma vez que contém uma narrativa perfeitamente inteligível. Esta articulação entre a busca pela especificidade do cinema e uma disposição narrativa torna-se o ponto de contacto fundamental com a Primeira Vanguarda Francesa. É esta ideia que procurarei desenvolver agora, argumentando que atentar no trabalho da narrativa é crucial para a compreensão do carácter experimental do filme de Brum do Canto. A experimentação formal e a inventariação de técnicas levadas a cabo pelo cineasta português não são inteiramente arbitrárias, mas motivadas e apoiadas por um dispositivo narrativo sólido. E isto acontece porque, desde logo, a especificidade do seu dispositivo narrativo faz com que ele contenha em si mesmo uma proposta teórica: a partir de uma situação diegética de morte e retrospeção, *A Dança dos Paroxismos* apresenta-se como um filme que formula uma conceptualização do cinema enquanto arte ontologicamente vinculada ao domínio da alucinação.

O filme conta a história do cavaleiro Gonthramm, interpretado por Brum do Canto, que executa uma viagem até junto da sua prometida Galeswithe. O cavaleiro encontra um grupo de aldeões que o adverte contra os elfos que habitam uma floresta que ele terá de atravessar durante a sua viagem. Estes aldeões dizem-lhe que quando a rainha dos elfos, Banshi, coloca a mão sobre o peito de alguém, uma tragédia acontece. No decorrer da viagem, Gonthramm encontra a rainha dos elfos, que tenta seduzi-lo e persuadi-lo a permanecer junto dela. Ele rejeita o convite, evocando a amada que o espera

como a razão para a sua recusa. Nesse momento, Banshi deposita a mão sobre o peito do cavaleiro, e este retoma a viagem. Pouco depois, ele encontra o espectro da amada, que lhe anuncia ter sido vitimada por um poder desconhecido, visitando-o agora, enquanto fantasma, para o ver e lhe falar pela última vez. Ele percebe que a advertência da aldeã se cumprira e, em seguida, morre também.

Resumida deste modo, a narrativa pode parecer banal, matéria de melodramas metafísicos ou historietas pintadas de revivalismo fantástico. No entanto, um olhar mais atento revela complexidades nas quais é imprescindível atentar para se compreender devidamente as propostas estética, formal e teórica do filme.

Numa estratégia de representação perfeitamente alinhada com a gramática fílmica da Primeira Vanguarda Francesa, são diversas as instâncias em que, ao longo de *A Dança dos Paroxismos*, a câmara simula o olhar das personagens. Na sequência final, após a aparição da amada e imediatamente antes da morte do cavaleiro, os planos em que vemos o cavaleiro a olhar o céu sugerem que, num jogo de campo/contracampo, os planos intercalares em que vemos árvores correspondem ao ponto de vista dele. A subjetividade dos planos das árvores adquire relevância se recordarmos os créditos iniciais — descritos atrás (p.13) — e os ramos das árvores que então se intrometem entre os cartões informativos, justamente antes de surgir a designação “ensaio visual”. Torna-se muito claro, se os compararmos, que os planos subjetivos finais das árvores recuperam os planos de árvores no início. Mostrando na abertura do filme imagens que pertencem à conclusão, ainda antes de entrar na narrativa propriamente dita, Brum do Canto sugere uma coincidência entre o princípio do filme e o final da história. Isto é, começa-se pelo fim, instalando-se um dispositivo narrativo de retrospeção. Contudo, devo salientar que *A Dança dos Paroxismos* começa alguns momentos antes da morte do protagonista, pormenor fundamental para compreender o filme.

Referi antes que os planos finais das árvores são subjetivos. Porém, eles possuem outras características que podem iluminar a nossa leitura do filme. Um destes planos subjetivos é também apresentado em negativo, sugerindo uma percepção radicalmente alterada. Um outro plano pertencente a este mesmo conjunto final de planos, por seu turno, dá a ver aquilo que a personagem vê, mas também dá acesso, por meio da sobreimpressão, a uma segunda e coincidente imagem, na qual significativamente vemos o próprio cavaleiro. Esta contaminação dos planos subjetivos finais com a sobreimpressão dá conta de uma “saída de si” e, em combinação com a

imagem em negativo,¹⁴ assinala a entrada no registo de imagem onírico, mental ou alucinatório. Enquadrando o filme entre estas imagens subjetivas, que ocorrem no início e no fim, Brum do Canto sugere que tudo aquilo que o filme dá a ver pode estar contaminado pela alucinação.

Quando, no seu artigo, Patrícia Castello Branco confere no dicionário da Porto Editora o significado de “paroxismo”, retira dele a seguinte definição: “o estertor do moribundo, a agonia antes da morte” (Branco 2013, 16). “Dança dos paroxismos” não é, então, apenas o título, mas também o próprio filme, que procura concretizar tão literalmente quanto possível a retrospectiva de um moribundo no momento da derradeira perda de consciência. Os limites temporais do filme correspondem, assim, aos limites temporais de um delírio, e os seus 44 minutos a, possivelmente, escassos segundos.

Revedo o filme sob esta perspetiva, podemos verificar que a coerência da linha temporal vinha sendo perturbada desde o início. A título de exemplo, refira-se a imprecisão do cartão narrativo inicial (“Num país qualquer, em época indeterminada”), a utilização de paráliticos (*freeze frame shots*), ou um plano aparentemente desligado do contínuo da ação, sem ligação com o contexto espaço-temporal da narrativa, em que se vê ondas a embater em rochas em *rewind* (prenunciando *Le Tempestaire*, que Epstein realizaria em 1947). Com este novo olhar sobre o filme, compreendemos também a pertinência de diversos recursos técnicos e formais que sublinham ideias de fragmentação, divisão e multiplicação, de que é exemplo um *split screen* tripartido em que se vê o mesmo cavaleiro sobre o cavalo, as frequentes sobreimpressões, ou diversos jogos que o filme executa com pontos de vista e escalas de planos. Distinguimos, ainda, a inclusão de planos à partida estranhos às sequências em que estão inseridos, nomeadamente, no momento em que a rainha dos elfos depõe a mão sobre o peito do protagonista, que dá origem a um brevíssimo e desligado plano da esposa prometida.

Também neste passo — o evento narrativo fulcral, dado estar na origem da trágica morte (e do próprio filme, se aceitarmos a hipótese de que ele é gerado por uma alucinação que ocorre antes da morte) —, vemos em

¹⁴ Lembremos o plano em negativo de *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922), de F. W. Murnau, que surge quando o viajante Hutter chega muito perto do castelo do vampiro, e que é, portanto, um plano que, ao mostrar o reverso da imagem, assinala, em termos puramente visuais, a transição do natural para o sobrenatural, e da ordem para o caos.

contrapicado os planos de árvores que redirecionam simultaneamente para o início e para o fim, consubstanciando a ideia de que todo o filme se passa no mesmo momento: imediatamente antes da morte.

O tempo e o lugar “indeterminados” do primeiro intertítulo correspondem, então, ao tempo (e ao lugar) da alucinação, que são também — é esta a proposta que o filme concretiza — o tempo e o lugar em que o cinema acontece. Brum do Canto perverte, assim, a usual hierarquia entre imagens atuais (as “objetivas”, que dizem respeito ao presente dos acontecimentos) e imagens virtuais (as “subjetivas”, que concretizam a recordação dos acontecimentos), trazendo as virtuais para o primeiro plano e anunciando, deste modo, uma configuração possível da imagem-cristal deleuziana, segundo a qual o atual e o virtual, “a percepção e a recordação, o real e o imaginário, o físico e o mental” (Deleuze 2015, 111), se reúnem numa lógica de absoluta inextricabilidade, quando o “virtual” passa a ser “atual” (lembramos que, à exceção dos planos das árvores e dos planos finais do cavaleiro, todo o filme é feito de imagens virtuais). Atentar nesta dimensão de *A Dança dos Paroxismos* permite, também, considerá-lo um precursor direto de filmes como *Alice ou la dernière fugue*, de Claude Chabrol, e *Jacob's Ladder*, de Adrian Lyne, que testam esta mesma hipótese do cinema como coisa mental e onírica, dissociada do tempo linear, cronológico, e associada ao inconsciente e à iminência da morte.

Percebemos, assim, que o dispositivo narrativo concebido por Brum do Canto reside diretamente na origem do experimentalismo formal do filme. Neste sentido, *A Dança dos Paroxismos* apresenta uma filiação inesperada a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). No filme de Robert Wiene, a estética expressionista resulta do facto de estarmos a assistir a uma narrativa contada por um alienado, como se o filme *imaginasse* uma visão deformada do mundo, à justa semelhança do modo como o contador da história (o elemento focalizador do filme) vê o mundo. Por seu turno, ao filiar-se à mente da sua personagem moribunda, *A Dança dos Paroxismos* constrói-se em conformidade com uma alucinação final, paroxística, que se materializa, em termos formais, numa desordem ou incoerência estilística.

No modo como ambos os filmes respondem a um dispositivo semelhante, percebe-se bem a diferença radical do cinema *impressionista* em relação ao expressionista, ao qual, aliás, os cineastas franceses em geral resistiam.¹⁵ No

¹⁵ “*Caligari* representa uma doença grave do cinema: a hipertrofia de um acessório, toda a importância que se atribui ainda a um ‘acidente’, em detrimento do essencial” [“*Caligari* représente du cinéma une maladie grave :

filme de Wiene, a deformação é essencialmente atingida através da cenografia (“Tudo em Caligari é décor” [Epstein 1974, 149]), e no filme de Brum do Canto, e de acordo com a tradição francesa, a alteração é atingida por meios técnicos — os tais meios especificamente filmicos que os cineastas da Primeira Vanguarda defendiam: montagem, efeitos ópticos, etc. Esta diferença entre métodos foi, aliás, notada por Léon Moussinac, ainda na década de 1920, contrapondo L’Herbier a Wiene:

Eu sublinharia a novidade e a originalidade das deformações plásticas realizadas, com mestria, por Marcel L’Herbier, e que são completamente diferentes das experimentações de certos filmes alemães, sobre os quais muito temos falado ultimamente e cuja única peculiaridade, tal como sucede em *Das Cabinet des Dr. Caligari*, consiste em substituir a natureza pela ficção de um décor essencialmente cubista. (Moussinac 1984, 254)¹⁶

No entanto, a afinidade entre *Caligari* e *A Dança dos Paroxismos* mantém-se válida e certamente produtiva. Discutindo a oposição entre a literatura e o cinema enquanto meios distintos de produção de significado num pequeno ensaio intitulado “The Cinema”, Virginia Woolf detém-se na sua experiência de visionamento de *Caligari*, afirmando que, ao ver o filme, se apercebeu de que o cinema possui a faculdade insuspeita de dar novas formas (visuais) ao pensamento: “era como se o pensamento pudesse ser expresso mais eficazmente pela forma do que pelas palavras” (Woolf 1994, 350).¹⁷ É, contudo, interessante verificar que esta ideia foi suscitada à autora por “uma sombra com a forma de um girino [que] apareceu subitamente num canto do ecrã”, que ela reconhece, no entanto, como “na verdade, acidental, e o efeito não intencional” (*ibid.*).¹⁸ Ou seja, Woolf encontra no cinema a possibilidade de produzir pensamento através de signos associados ao não-significante e ao puramente sensório.

l’hypertrophie d’un accessoire, la toute importance accordée encore à un ‘accident’ aux dépens de l’essentiel”] (Epstein 1974, 149).

¹⁶ “I would stress only the novelty and originality of the plastic deformations realized with such mastery by Marcel L’Herbier and which are completely different from the experiments of certain German films, which we have much talked about lately and whose sole peculiarity, as in *Le Cabinet du Docteur Caligari*, is to substitute for nature the fiction of a decor of Cubist extraction.”

¹⁷ “it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words”.

¹⁸ “a shadow shaped like a tadpole [that] suddenly appeared at one corner of the screen” / “[i]n fact, accidental, and the effect unintentional”.

Construindo o seu filme no âmbito do onirismo, Brum do Canto sugere igualmente que, através do trabalho sobre as “formas” (o termo usado por Woolf), o cinema possui a faculdade de desestruturar a lógica discursiva comumente associada ao pensamento. Ou seja, que o cinema *pensa* através de uma linguagem especificamente fílmica: planos, efeitos plásticos da imagem, cortes, etc. Deste ponto de vista, e embora não funcione exclusivamente nesse registo,¹⁹ o filme tem no seu horizonte a experiência sensorial pura, próxima da noção de “pensamento” — não linguístico — que Woolf encontra no cinema. Intencionalmente, o filme procura suscitar o efeito “não intencional” que *Caligari* provocou em Woolf.

Conclusão: de filme invisível a importante precursor

É agora evidente que *A Dança dos Paroxismos* não se associa ao universo da Primeira Vanguarda Francesa apenas através da dedicatória a Marcel L’Herbier, ou, até, por usar as sobreimpressões ou os efeitos de *flou* que caracterizam este cinema. A articulação é mais complexa, e passa determinantemente pela apresentação do filme enquanto “ensaio visual” feito por “amadores”. Trata-se de um filme experimental, um ensaio das formas em que se visa trabalhar os recursos técnicos e estilísticos específicos que o cinema oferece. Este trabalho, no entanto, não é arbitrário, ou meramente “poético” (Bénard da Costa) — o produto de um “esteta sem educação” —, como sugeriram a crítica e, retrospectivamente, o próprio autor. Pelo contrário, o trabalho sobre as formas, ou o experimentalismo radical do filme, tem origem na proposta narrativa em si mesma. Estas características são uma consequência dela, em vez de a preceder. Concebendo o filme desta maneira, Brum do Canto revela-se menos pueril do que tem sido considerado, já que comprova ter assimilado uma das lições fundamentais do cinema da Primeira Vanguarda Francesa: a ligação estreita e produtiva, porventura sem paralelo na história do cinema, entre ficção, experimentalismo formal e a exploração do cinema enquanto forma singular de pensamento.

A dificuldade da crítica em compreender este filme pode radicar no facto de ele ser sobretudo visto e analisado num contexto português em que surge

¹⁹ Porque o filme de Brum do Canto precisa de uma narrativa que torne este desígnio inteligível. Ou seja, tal como em *Caligari*, existe um princípio de ordem ou de razão que motiva a desordem ou a desrazão. E é este o motivo pelo qual, aproximando-se das propostas surrealistas em alguns pontos, *A Dança dos Paroxismos* não pode, no entanto, ser considerado um filme puramente surrealista.

como excêntrico. Descontextualizar ou recontextualizar *A Dança dos Paroxismos* revela um novo filme, com uma proposta de cinema substancial e solidamente ancorada, que promove — em perfeita consonância com os cinemas de vanguarda europeus — o reequacionamento da arte do cinema em função de valores que não passam primariamente pela linguagem e pelo discurso, os quais haviam dominado a década de 1910 e voltariam a instituir-se, com renovada força, com o aparecimento do som síncrono nos anos 30.

Por fim, *A Dança dos Paroxismos* não é apenas um dos primeiros filmes experimentais portugueses, “uma das veias mais surpreendentes e mais desconhecidas do cinema português da época”, como escreveu Bénard da Costa (1991, 44), mas também o primeiro filme português que concretiza a ideia de que o cinema pode não se ater exclusivamente à representação de fenómenos do domínio do visível, almejando à representação do invisível e, em particular, à figuração de imagens e processos mentais. De “obra desconhecida”, o filme de Brum do Canto transforma-se, assim, numa peça importante numa longa tradição cinematográfica que, de Wiene a John Carpenter (*The Ward*, 2010) ou Martin Scorsese (*Shutter Island*, 2010), passando por Epstein, L’Herbier, Buñuel ou Bergman, entre outros, explorou a conexão íntima entre a imagem fílmica e a imagem mental.

Referências

- Abel, Richard. 1984. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- _____. 1988. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology – 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Albera, François. 2005. *L’Avant-Garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Adorno, Theodor. 1991. “The Essay as Form.” In *Notes to Literature, Volume One* (trad. Shierry Weber Nicholsen), 3-23. New York: Columbia University Press.
- Bénard da Costa, João. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bordwell, David. 1974. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. PhD Dissertation (University of Iowa).
- Branco, Patrícia Castello. 2013. “*A Dança dos Paroxismos* e a desorganização da paisagem rural portuguesa”. In *Filmes Falados: Cinema em*

- Português, V Jornadas*, ed. por Frederico Lopes e Ana Catarina Pereira, 15-24. Covilhã, UBI: Labcom.
- Corrigan, Timothy. 2011. *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Costa, Alves. 1978. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. S.l.: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Deleuze, Gilles. 2015. *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (trad. Sousa Dias). Lisboa: Documenta.
- Desnos, Robert. 1993. "Avant-Garde Cinema" [1929]. In *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology: Volume I: 1907-1929*, ed. por Richard Abel, 429-432. Princeton: Princeton University Press.
- Epstein, Jean. 1974. "Pour une avant-garde nouvelle." In *Écrits sur le cinéma, 1921-1953 (tome I. 1921-1947)*, 147-151. Paris: Seghiers.
- Epstein, Jean. 1921. *Bonjour Cinéma*. Paris: Editions de la Sirene.
- Grilo, João Mário. 2010 (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- Guerreiro, Fernando (2015), *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade*. Lisboa: Colibri.
- Hardison Jr., O. B. 1988. "Binding Proteus: An Essay on the Essay", *The Sewanee Review*, Vol. 96, No. 4 (Fall): 610-632.
- L'Herbier, Marcel. 1968. "Autour du cinématographe: entretien avec Marcel L'Herbier par Jean-André Fieschi", *Cahiers du Cinéma*, n.º 202 (juin-juillet), 26-44.
- Moussinac, Léon. 1984. "Cinema: Fièvre, L'Atlantide, El Dorado" (trad. Richard Abel), in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology - 1907-1939*, 249-255. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.
- Ribeiro, Félix M. 1983. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Nacional.
- Woolf, Virginia. 1994. "The Cinema" [1926]. In *The Essays of Virginia Woolf, Vol. IV, 1926-1928*, ed. por Andrew McNeillie, 348-354. Orlando, Austin, Nova Iorque, San Diego, Londres: Harcourt.

FILMOGRAFIA

A Dança dos Paroxismos. Real. Jorge Brum do Canto. Portugal, 1929, 46 minutos.

A Cinema of the Mind: *A Dança dos Paroxismos* (1929) and the First French Avant-Garde

ABSTRACT This article proposes a meditation on Jorge Brum do Canto's *A Dança dos Paroxismos* (1929), drawing on several clues that are disclosed in the opening credits: the film's presentation as a "visual essay" and as a "Portuguese film", as well as the fact that it is dedicated to director Marcel L'Herbier. Framing the film in light of some of the defining features of the First French Avant-Garde, to which L'Herbier is traditionally associated, the article identifies and discusses the aesthetic and conceptual project that Brum do Canto develops in his film. This reflection is motivated by a specific diegetic detail that raises important theoretical questions: the whole film depicts the hallucinations of a man who is about to die. Closely analyzing *A Dança dos Paroxismos*, I argue that this film — which is one of the first "oneiric films" in the history of cinema — may indeed be understood as a complex "visual essay" on the First French Avant-Garde.

KEYWORDS First French Avant-Garde; Jorge Brum do Canto; narrative; Portuguese cinema; visual essay.

Recebido a 15-07-2020. Aceite para publicação a 2-10-2020.