

O tempo como revelação no cinema: um itinerário (1928-2012)¹

INÊS GIL

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Centro de Estudos de Religiões e Culturas (FT-UCP)

A relação entre tempo e filme foi sempre uma questão fundamental no cinema, em particular, nas teorias sobre a montagem². Na seleção do que podia ser visto, o cinema mostrou a sua força na capacidade de sugerir e de revelar o que não se vê mas que é sentido, imaginado, temido ou desejado através da sua linguagem³. Essa subtileza, num contexto de um cinema

¹ O presente estudo resulta de um projeto de pós-doutoramento desenvolvido no Centro de Estudos de Religiões e Culturas (Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa), sob a orientação de Alfredo Teixeira.

² Na montagem, tudo se joga na visibilidade ou invisibilidade do corte entre planos. Uma proposta baseia-se na continuidade (a partir da matriz narrativa do cinema clássico norte-americano) que torna o corte invisível, outra (a partir da escola soviética) faz uso da interrupção e do intervalo para salientar o corte. Pelo contrário, a teoria realista interdita a montagem visível quando está em causa a fluidez espaço-temporal do acontecimento perante a câmara.

³ Esta questão do estabelecimento de uma linguagem própria foi essencial na teoria do cinema até à Segunda Guerra Mundial. Sendo que as diversas teses incidiam sobre a capacidade do cinema criar o seu próprio universo e do espectador ser capaz de o entender. Para Hugo Münsterberg o cinema é a transformação do mundo. Cf. MUNSTERBERG, Hugo (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Dover Publications Inc. (ed. 1970). Para Jean Epstein a fotogenia (a qualidade da imagem elevada pelo movimento) é a alma do cinema. Cf. EPSTEIN, Jean (1921). “Grossissement” in BANDA, Daniel e MOURE, José (eds.) (2011). *Le cinéma: l’art d’une civilisation*,

de conteúdo religioso, que adapta as histórias do Antigo Testamento ou a vida de Jesus Cristo replicando dogmas com o objetivo de evangelizar o público, choca contra o carácter meramente ilustrativo desses filmes. Por outras palavras, Hollywood viu na Bíblia um conjunto de histórias para as ilustrar, enquanto outros filmes questionaram-na através de parábolas visuais. Por exemplo, em *A Paixão de Joana D'Arc* de 1928, Carl Dreyer critica a cegueira do dogma institucional abordando a fé genuína como uma força da verdade interior. O ritmo do filme é, em parte, criado pela sucessão de grandes planos de Joana d'Arc e dos seus carrascos. O tempo que cada um ocupa reforça a presença simbólica do mal que se infiltra na vida e tenta corromper a inocência divina.

Essa cegueira encontra-se presente numa norma fotográfica da indústria cinematográfica de centrar o protagonista sob um projetor de luz que o destaca do conjunto. É uma luz artificial, de um holofote, e não uma luz *atmosférica*, invisível, que tanto pode ser interior à personagem como uma luz da revelação. Diversos realizadores trabalham a luz desta forma, como veremos ao longo do texto.

Devido às suas qualidades luminosas e à sua linguagem específica, o cinema é constituído por forças que lhe permitem transmitir o não-visível. Na década de 1950, Amédée Ayfre mostrou que é na imagem do real sem artifícios que é possível encontrar a expressão do t(T)ranscendente⁴. O homem e o mundo no qual se insere formam um todo e fazem parte de um mistério que pode ser reproduzido no ecrã⁵. Por exemplo, o plano-sequência que respeita a continuidade espaço-temporal do real é uma das formas fílmicas mais interessantes de revelação do intangível. Mais tarde,

1920-1960. Paris: Flammarion, pp. 78-82. Para Arnheim o cinema é uma arte porque não reproduz fotográfica nem automaticamente o real. Cf. ARNHEIM, Rudolf (1932). *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70 (ed. port. 1989). Para Balazs, o cinema tem a necessidade de um tempo próprio, é produção de sentido e, por isso, tem uma fisionomia. Cf. BALAZS, Béla (1924). *Der Sichtbare Mensch*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (ed. 2001).

⁴ t(T)ranscendente pode ser entendido aqui de duas maneiras: o que transcende o indivíduo porque ultrapassa a sua experiência humana e o Transcendente como expressão do Divino.

⁵ “É o mundo na sua aparência, na sua total exterioridade, e já não na profundidade da alma, que se torna no lugar em que a ação salvadora de Deus está visível. (...) Por isso, para filmar a graça, não é preciso tirar ou acrescentar o quer que seja ao mundo, na forma como se dá a ver”. Cf. AYFRE, Amédée (1953), in BAECQUE, Antoine de e CHEVALIER, Philippe (org.) (2012). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris: PUF, pp. 131-132. Todas as citações do texto em que o tradutor não é referenciado são traduzidas do original pela autora.

Gilles Deleuze mostra que a procura da esperança na realidade é representada a partir de um cinema (o neorealismo) que coloca o homem numa situação de *vidente* (observador) perante um mundo sobre o qual deixou de poder de agir:

«A reação de que o homem é despossuído só pode ser substituída pela crença. Só a crença no mundo pode ligar o homem àquilo que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, o nosso único elo. Interrogámo-nos muitas vezes sobre a natureza da ilusão cinematográfica. Dar-nos crença no mundo, tal é o poder do cinema moderno (quando cessa de ser mau). Cristãos ou ateus, na nossa universal esquizofrenia temos necessidade de razões para acreditar neste mundo»⁶.

De fato, se o mistério da existência se encontra cada vez mais ligado ao real, é porque, como Deleuze o demonstra, o neorealismo veio trazer uma nova crença espiritual: a fé já não se coloca num eventual *Além* mas projeta-se diretamente no homem e no mundo⁷. A relação entre a personagem e o que a envolve já não é horizontal mas vertical, porque se instauram uma consciência e um distanciamento necessários ao reencontro da crença do homem num mundo que deixou de controlar. O movimento contínuo e natural entre o Homem e o mundo foi quebrado pelo mal radical dos campos de concentração da 2.^a Guerra Mundial. Segundo Deleuze, é a forma fílmica do *falso-raccord* que predomina para exprimir um salto no desconhecido e já não uma encarnação contínua⁸. A novidade desta proposta é a recusa da proposta religiosa de uma continuidade reconfortante através da vida eterna, e tornar pertinente o *unheimlich* desconhecido que faz estremecer o Homem (porque escapa ao seu poder de controlar). Reencontramos essa ideia no conceito de *numinoso* que Rudolf Otto propôs em 1917, que seria uma experiência afetiva do sagrado, uma experiência do Divino, também chamado pelo autor de *Mysterium tremendum* porque

⁶ Cf. DELEUZE, Gilles (1985). *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, (ed. port. 2006), p. 222 (tr. Rafael Godinho).

⁷ Cf. FEUERBACH, Ludwig (2007). *A Essência do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Vozes. Feuerbach preconiza que a religião é antropologia e que a fé é essencialmente uma experiência humanista.

⁸ DELEUZE, Gilles (1985). *Op. cit.* p. 132.

evoca um mistério ao mesmo tempo fascinante e aterrador⁹. O sagrado que, outrora, era inseparável do religioso e pressupunha uma experiência sensível para além de crenças metafísicas e teológicas, tornou-se hoje numa noção utilizada na linguagem comum como definição de uma realidade regida eventualmente por uma *força superior*. Se o sagrado interessa aqui, é porque é um dos elementos que o cinema consegue revelar, de inúmeras maneiras como veremos ao longo deste estudo. Não se trata de delinear uma história do conceito de sagrado que se tornaria demasiado exaustiva mas apenas destacar algumas propostas pertinentes para identificar algumas formas fílmicas que permitem apreender a sua revelação¹⁰.

Na história da arte, houve sempre uma confusão entre sagrado e religioso, por isso, Marie-Alain Couturier procura diferenciar arte sagrada de arte religiosa, com uma justificação que faz sentido aplicar ao cinema contemporâneo:

«Uma arte propriamente dita sagrada insistia sobre a separação do mistério e uma arte religiosa sobre a comunhão dos mistérios. A arte sagrada seria a arte das funções sagradas, das cerimónias litúrgicas – a arte religiosa estaria ligada ao coração dos homens virados para Deus. A arte sagrada insistia na transcendência e a arte religiosa na imanência, na presença de Deus nas coisas – a arte sagrada insistia sobre a questão da distância e da diferença»¹¹.

Assim, segundo Couturier, a arte sagrada seria mais objetiva porque a sua função não teria ambiguidades enquanto a arte religiosa seria mais ligada a uma experiência subjetiva do Divino diferente para cada um.

Na sua análise sobre a obra de Tarkovski, Marie-José Mondzain entende o sagrado como:

«(...) uma energia e nada mais, mas uma energia específica porque paradoxal: é uma potência sísmica, um estrondo da natureza que pode ser destru-

⁹ Cf. OTTO, Rudolf (2001). *Le Sacré*. Paris: Payot.

¹⁰ O conceito de sagrado tem uma história linguística complexa. Para um aprofundamento das teses sobre o sagrado e como foi definido ao longo do tempo ver o acutilante estudo de Camille Tarot. TAROT, Camille (2008). *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*. Paris: Éditions de la découverte.

¹¹ Cf. COUTURIER, Marie-Alain (1984). *La Vérité blessée*. Paris: Plon, p. 310. O padre Couturier foi colaborador da revista *Arts Sacrés* até 1954.

tivo ou construtivo. Se o mundo religioso acaba sempre por se tornar num mundo institucionalizado, o sagrado é pelo contrário uma energia fundadora que não se deixa controlar por nenhuma instituição. É a manifestação de intensidades contraditórias no seio do mundo, primeiro enquanto mundo experienciado a partir do real, antes de ser a representação regulada de uma realidade simbolizável»¹².

O sagrado enquanto energia de intensidades contraditórias é uma brecha na continuidade das coisas que é acompanhado por tensões permitindo uma nova experiência do mundo. A experiência do sagrado situa-se numa temporalidade *em suspenso*, isto é, uma nova sensação de tempo é desperta no nosso mundo interior, emocional ou mental. Este espaço abstrato de *manifestação* do sagrado rasga o laço entre todos os instantes do tempo e abre uma possibilidade de viver *outra coisa*, porque olha-se para o mundo de outra maneira. Na linguagem cinematográfica esta suspensão é uma interrupção do real ou um *falso-raccord*. O cinema exprime o sagrado interrompendo a fluidez da ação narrativa. É um tempo interior do cinema que se manifesta¹³. Marie-José Mondzain destaca a importância da experiência do sagrado acessível a todos, e se estivermos recetivos a nos deixar tocar pelo desconhecido (porque o sagrado é sempre misterioso), isso poderá ser uma experiência profundamente espiritual e transformadora. O sagrado está sempre ligado a *algo* que nos transcende e nos coloca à distância, por isso não pode ser institucionalizado¹⁴.

Em todos os casos, sagrado toca a questão do infinito já que está ligado à ideia de *ilimitado*. É uma força ligada ao transcendente que move o homem e que é o horizonte de vida. É essa força que se exprime num cinema que se preocupa não só em tocar os espetadores, como também em fazer pensar. Paulatinamente, na história do cinema, o tempo foi-se tornando

¹² Cf. MONDZAIN, Marie-José (2010), “De la sacralité d’une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski” in DEVICTOR, A. e FEIGELSON, K. (org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet, pp. 157-158.

¹³ A ideia de “tempo interior do cinema” face a um “tempo exterior” será desenvolvida num estudo posterior.

¹⁴ Como vários autores têm analisado, o sagrado está sempre “em devir”, deslocando-se segundo Roger Bastide, ou disseminando-se pela crença segundo Michel de Certeau. Cf. BASTIDE, Roger (1978). “Anthropologie religieuse”, in *Encyclopédie Universalis*, vol. 2. Cf. DE CERTEAU, Michel (1974). *Le christianisme éclaté*. Paris: Seuil.

num elemento fundamental para a expressão daquilo que ultrapassa a experiência humana que poderá manifestar-se de várias maneiras: através de uma rutura estética ou narrativa, ou em planos longos que permitem fazer a experiência da duração e aproximar-se do tempo do mundo, sem nenhum artifício.

O que aqui se propõe é analisar três tipos temporais de expressão do t(T)ranscendente no cinema: a) a expressão de uma fé que Carl Dreyer, Robert Bresson e Andrei Tarkovski já tinham exposto ao longo da sua obra, cada um com um processo estético específico baseado num ligeiro distanciamento entre a narrativa e o espetador que pode ser identificado como uma *interiorização do tempo*; b) Mike Leigh e os irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne, herdeiros do realismo social criado a partir da década de 1950, apresentam uma realidade sem artifícios, numa perspetiva de reconciliação entre o homem e o mundo através da tomada de consciência do vazio existencial provocado por um desfasamento afetivo entre as próprias personagens. O reencontro germina e acontece num momento em que os protagonistas *perdem a noção do tempo*; c) a corrente fílmica que vai explorar o tempo através da utilização do plano-sequência como principal processo *redentor* da realidade na imagem em movimento é chamada *slow cinema* ou *cinéma soustractif*⁵. Será aqui intitulado *cinema extensivo* porque o tratamento do tempo cinematográfico é extensivo, isto é, os planos são em geral muito longos em relação à duração de um plano numa estrutura narrativa tradicional. É a sensação *de um excesso de tempo*. Marca-se assim uma resistência contra a utilização excessiva da montagem com planos extremamente curtos, mas que permite também o reencontro de uma verdadeira ligação entre o Homem e o real. Por isso, o *cinema extensivo* permite ao espetador de hoje investir uma nova confiança no mundo¹⁶.

⁵ Cf. JAFFE, Ian, (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Londres: Wallflower Press, e FIANT, Anthony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

¹⁶ Andy Warhol fez filmes que podemos apresentar como os precursores do cinema extensivo: *Sleep* (1963) e *Empire* (1964) com 6 e 8 horas de duração respetivamente. Não são filmes espirituais mas a sua transcendência reside no fato de apresentar *uma imagem do tempo* sem nenhuma ação. É o espetador que passa pela experiência da passagem pura do tempo. No *cinema extensivo*, em muitos casos, existe uma ação mesmo que mínima.

Três tratamentos cinematográficos da expressão do tempo na representação da fé humana, do outro, e do mistério da vida, e que na sua diferença não seriam também imagens de uma profunda revelação espiritual, do desejo e da necessidade de uma relação com o invisível?

Dreyer, Bresson e Tarkovski: a interiorização do tempo

No princípio, o cinema escolheu seguir a via da ficção para ilustrar cenas Bíblicas ou hagiográficas explorando os efeitos técnicos para ilustrar os milagres ou as aparições. O sagrado estava inevitavelmente ligado ao religioso mas, a pouco e pouco, abriu-se um espaço para um cinema que representava menos a relação do homem com Deus e questionava mais a relação do homem com o mundo¹⁷.

Não existe uma forma específica de expressão fílmica do invisível, embora se possam determinar índices de um *estilo transcendental*¹⁸. Por exemplo, a depuração estilística e o efeito de distanciamento são elementos recorrentes de uma possível estética transcendental. Esse esvaziamento da representação conduz muitas vezes à criação de uma atmosfera abstrata que é possível aproximar da experiência espiritual. Esta atmosfera¹⁹ liberta

¹⁷ «O cinema teve, certamente, desde o início uma relação especial com a crença. Há uma catolicidade do cinema (há muitos autores expressamente católicos, mesmo na América, e os que não são têm relações complexas com o catolicismo). Não há catolicismo sem uma grande encenação, mas também, no cinema, um culto que substitui as catedrais, como dizia Elie Faure. (...) É que a imagem cinematográfica, na diferença com o teatro, mostrava-nos o elo do homem e do mundo. Daí desenvolve-se, seja no sentido de uma transformação do mundo para o homem, seja na descoberta de um mundo interior e superior que era o próprio homem... (...) O que mudou é no entanto o essencial, e há tanta diferença entre o catolicismo de Rossellini ou de Bresson e o de Ford (...) O facto moderno é que nós já não acreditamos neste mundo. Nós nem sempre acreditamos no que nos acontece, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito só por metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um mau filme. (...) É o mundo que faz cinema. O mundo que não está síncrono, eles (as personagens) estão certos, são verdadeiros, representam a vida. Vivem uma história simples e o mundo à volta deles é que vive um mau argumento. É o elo do homem e do mundo que se encontra partido. Onde é o elo que tem de se tornar objeto de crença: ele é o impossível que só pode ser dado numa fé. A crença já não se dirige a um mundo outro ou transformado. O homem está no mundo numa situação ótica e sonora pura. A reacção de que o homem é despossuído só pode ser substituído pela crença». Cf. DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 221-222.

¹⁸ Cf. SCHRADER, Paul (1988). *Transcendental Style in Film, Ozu, Bresson, Dreyer*. Boston: Da Capo Press.

¹⁹ Para um estudo sobre a atmosfera no cinema ver o meu ensaio: GIL, Inês (2005). *A atmosfera no cinema*, Lisboa: Ed. Calouste Gulbenkian.

forças visuais e sonoras que projeta o espectador num espaço que vai para além do sensorial²⁰. O realizador dinamarquês Carl Dreyer utiliza a expressividade dos rostos como sinal do que se passa na vida interior das personagens. Existe uma tensão muito forte entre o grande plano dos rostos e o ritmo das imagens cuja representação parece ainda mais fragmentada. Dreyer afirmava que queria uma terceira dimensão, para criar a profundidade nas imagens planas e colocá-las diretamente em relação com uma quarta dimensão (o tempo) e uma quinta dimensão (o espírito)²¹. A ligação entre a quarta e a quinta dimensão resulta da interiorização do tempo, isto é, o tempo torna-se transcendente e deixa de corresponder aos princípios do seu desenrolar linear e contínuo. É um tempo que se acrescenta ao tempo cronológico e que *transporta* as personagens (e o espectador) para um espaço espiritual abstrato. Foi isso que o realizador quis mostrar ao longo da sua obra: que a fé e a alma *habitam* o real. Em *Dias de Ira* (1943) é possível delinear uma série de elementos formais que vão estar na origem da atmosfera sagrada, enquanto laço entre o homem e o mundo. Ayfre escreveu que o universo de Dreyer se situa numa realidade que tende para uma outra realidade que só podia ser atingida através da realidade original:

«O que os corpos são para a alma, o que os sacramentos são para a graça, o que a palavra é para o pensamento, os filmes de Dreyer são-no para um mundo misterioso que normalmente nos escapa. Só existem para nos revelar presenças despercebidas além dos limites do nosso mundo quotidiano. E essas presenças têm que ser tão reais como os signos que servem para as evocar. Por isso a constante preocupação do realizador – e temos que entender esta

²⁰ Por exemplo M. Poirson-Dechonne afirma que: «*O próprio sagrado cinematográfico vem da depuração do real, da ascese, instaurada por certas formas de escrita que fazem intervir a luz, o espaço, a estilização, o hieratismo. No trabalho de Bresson, o seu universo trágico e a plasticidade do seu estilo são exemplares. O encolhimento do espaço, a austeridade, o minimalismo estético, contribuem para a tensão da imagem e para a expressão do sagrado. Alguns realizadores (...) privilegiam a dimensão cósmica. Outros vão escolher a estética do insignificante que destaca a dimensão sobrenatural dos seres transfigurados pela fé. Ateus ou crentes, alguns realizadores tentaram exprimir a experiência espiritual, a magia ou o sagrado (...)*». POIRSON-DECHONNE, Marion, “Préambule: L’expérience visuelle, une ascèse du regard”, in DEVICTOR A. e FEOGELSON, K. (org.). Op. cit., p. 19.

²¹ DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*. Paris: Les éditions de minuit, p. 70.

palavra aqui no seu sentido mais forte – é acentuar a realidade desses signos: temos sempre cenários reais, rostos nus, objetos com uma extrema densidade, atitudes profundamente humanas»²².

O trabalho sobre o tempo é fundamental enquanto revelador dessa quinta dimensão: o espírito. O ritmo temporal do filme não corresponde ao ritmo da vida quotidiana, apesar de mostrar inúmeros pormenores da banalidade diária. É como se o tempo estivesse dilatado por uma interiorização subjetiva. Neste sentido, a dilatação do tempo (da personagem) acrescenta-se ao tempo cronológico. Amédée Ayfre afirma que:

«Este presente dilatado, com todo o peso do passado que está nele, deixa pressentir uma outra presença. O tempo que se afastou da sua duração não se chega a si próprio. Deixa adivinhar forças que o envolvem e o atravessam, forças que podem ser entendidas como eternas. (...) Por isso a sua densidade nos oprime. Adivinhamos que é o tempo da salvação ou da danação»²³.

No desfasamento entre uma imagem ligeiramente estilizada e uma imagem da realidade crua, cria-se um distanciamento, que permite tornar inteligível a consciência que o homem tem da sua existência. A transcendência encontra-se na forma como Dreyer trabalha a luz²⁴: em *Dias de Ira* a escuridão dos interiores é recortada por entradas de luz sem fontes aparentes, enquanto nos exteriores a tensão desvanece-se pela ausência de sombras numa verdadeira harmonia luminosa entre o ser e o mundo. Por exemplo, na cena amorosa no campo entre Ana e Martim (o seu enteado), ela deixa o seu cabelo solto e a luz do sol acaricia ambos os rostos dos amantes. Esta luz é o laço sagrado da liberdade entre Ana, Martim e a natureza e constitui uma brecha na continuidade austera da vida de ambos. É um estrondo da natureza, no sentido em que esse encontro viola as convenções estabelecidas dando lugar ao imanente – o amor – que ao mesmo tempo os transcende.

²² Cf. AYFRE, Amédée (2004), *Un cinéma spiritualiste. Textes réunis para René Prédal*. Paris: Cerf-Corlet, p. 205.

²³ *Ibid.* p. 203.

²⁴ Bordwell faz uma bela análise de *Dias de Ira* em BORDWELL, David (1981). *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, pp. 117-143.



Dias de Ira, Carl Th. Dreyer (1943)

Robert Bresson tinha um objetivo: tornar sensível *o espaço interior* das personagens e o *algo superior* – Deus – através do cinematógrafo²⁵. Utiliza o signo para exprimir o invisível, ou a presença do divino. O fragmento e a elipse permitem-lhe estilizar e afastar-se da realidade. São os rostos, os gestos, os objetos e os sons que são signos e que querem exprimir uma transcendência. *A Grande Testemunha (Au hasard Balthazard)* é signo da presença de Deus no mundo. Bresson quer retirar o simbólico para deixar lugar ao signo que convoca algo além da representação. O signo induz a ideia de presença. Se na sua obra apaga os símbolos óbvios de Deus, é para convidar o espetador a procurar o transcendente. Neste sentido, afirma que “*quando há humano há Divino*”. Bresson acredita que o espetador deve deixar as suas sensações captar este intangível, em vez de pensar se há ou não presença de Deus na imagem²⁶.

O realizador acredita que o cinema mostra o que se passa nas personagens, os seus conflitos internos e as suas contradições. É também uma

²⁵ Robert Bresson opõe o cinematógrafo ao cinema: o cinematógrafo é uma arte e o cinema uma indústria. Cf. BRESSON, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Folio. Bresson era um realizador cristão, e o *Pontifício Conselho para as Comunicações Sociais* criou o *Prémio Robert Bresson* em 2000 para distinguir os realizadores com obra “significativa pela sua sinceridade e a sua intensidade a favor da procura do sentido espiritual da nossa vida”. A entrega do prémio acontece todos os anos no Festival de Veneza.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=FRAztry-ZoI>. Consultado em 12 de maio 2014.

forma de representar a existência nos homens de uma tensão relativa à aceitação ou não da graça transcendente que age discretamente sem o seu conhecimento. Esta sensação de uma presença invisível acentua-se com a utilização de um som contínuo cuja fonte não se encontra na imagem porque o som em *fora de campo* induz a ideia da existência de um mundo para além do mundo visível. Através da falta de tensão dramática e da recusa de psicologia, Robert Bresson quer reforçar a ideia de que o homem nunca poderá controlar totalmente a sua existência e deve deixar o transcendente revelar-se nele. Por isso as personagens dos seus filmes parecem agir como se fossem marionetas²⁷ para que não haja antecipação psicológica. Esta neutralidade da representação é para Bresson a possibilidade de exprimir o indizível. A ausência de pensamentos que deixa as personagens livres, a expressividade facial, gestual ou textual sendo a manifestação materialista do desejo que o homem tem de controlar o mundo e o seu destino. O rosto é um signo sensível para exprimir o que se passa na personagem. Mas Bresson retira a expressividade à superfície do rosto para deixar o Ser *revelar-se* através dele.

Numa entrevista sobre *A Grande Testemunha*, Bresson assume um tipo de cinema que respeita o mistério do mundo em vez de impor um sentido predefinido. No ecrã o efeito das coisas deve aparecer antes das suas causas tal como acontece na vida²⁸, e é por isso que trabalha com atores não profissionais porque acha que eles acabam sempre por projetar a personagem em vez de a ser. Diz:

«O talento, o grande talento é a coisa mais difícil que existe e que se chama “charme”. No mundo real é a autenticidade de ser, de existir. É o charme das pessoas que não sabem o que são. É isso que procuro: o verdadeiro charme e temo que o encontrar no cinematógrafo»²⁹.

É preciso aproximar-se das coisas para descobrir o sobrenatural. Para ele as imagens devem ser *achadas*, isto é, não devem tentar ter um sentido específico. Tudo está à superfície das coisas e do mundo. O espetador fará a sua própria interpretação.

²⁷ Bresson não chamava os seus atores “atores” mas “protagonistas” ou “modelos”.

²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=FRAztry-ZoI>. Consultado em 12 de maio 2014.

²⁹ *Idem*.

O filme *A Grande Testemunha* é inspirado no romance de Dostoiévski *O Idiota*. Jean-Luc Godard disse que o filme representava o mundo numa hora e meia. A história desenrola-se em torno de uma jovem rapariga e do seu animal de estimação, um burro, que ela chamou “Balthazard”. O filme recebeu o prémio OCIC em 1966 no Festival de Veneza³⁰.



A Grande Testemunha, Robert Bresson (1966)

Em *A Grande Testemunha* a figura do burro é uma figura crística por excelência, uma criatura inocente nascida num mundo desorientado. Para evitar uma identificação com o espetador e um sentimentalismo piegas, o burro não exprime nem a dor, nem o prazer. A neutralidade do *rosto* de Balthazard permite ao realizador apresentar o seu protagonista como um ser que existe para além do que exprime na realidade. Na última sequência, quando Balthazard é morto, ele carrega os pecados do mundo (simbolizados nos perfumes, nas meias e no ouro). Existe uma tensão entre a narrativa do filme e a estilização da realidade para exprimir uma verdade que vai mais longe do que a superfície do visível. A realidade constitui um caminho para chegar a essa verdade e não um fim em si. A forma estilizada de um tempo elíptico permite à espiritualidade transcender a imagem:

³⁰ O OCIC (Office Catholique International du Cinéma et de l'audio-visuel) é o antecessor do SIGNIS e foi criado em 1947 para premiar filmes que representavam os valores humanos com um percurso de crescimento espiritual.

Bresson recusa a representação naturalista dos protagonistas e recorre à narração fragmentada. O espaço do som, em primeiro plano, *achata* a importância da imagem e a falta de profundidade de campo remete para a procura da expressão do invisível dentro da superfície da própria realidade.³¹ Bresson não vê no cinema uma imitação da vida, com lugares que valem por si só, sem fora de campo. Tal como na homilia, o fragmento vale pelo todo porque uma parcela representa um corpo (espiritual, psíquico e físico). Nesse sentido, numa parte pode-se compreender o sentido do infinito. O espaço do plano torna-se numa pura experiência do mundo que em *Balthazard* torna-se ao mesmo tempo num observador e numa vítima do mundo. Na cena em que a dona foge, correndo à sua volta, de um rapaz que a persegue e a tenta agarrar, Balthazard é mostrado em grande plano com o olhar inquieto, mas sem possibilidade de a salvar. Está condenado a assistir, impotente.

A estilização de Bresson é uma procura do real, nunca reproduzido nos seus filmes. Por isso os atores não *fazem de conta*. A realidade é uma interpretação subjetiva de cada indivíduo que acaba por ser simbolicamente representada na imagem, isto é, o real é misterioso e cada ser humano existe segundo uma experiência que lhe é própria.

Esta visão do mundo era semelhante à forma como Andreï Tarkovski concebia o real enquanto espaço de revelação do infinito, através de uma temporalidade interior ao ser humano. Num documentário sobre o realizador russo, Chris Marker destaca a maneira como Tarkovski deseja colocar o espetador como explorador das forças do mundo utilizando o sensorial e o pensamento espiritual³². Marker apresenta a relação entre o cinema, a memória, a arte, a política e a metafísica, uma constante na obra do realizador, mas mostra sobretudo como o cinema permitiu a Tarkovski tornar sensível a sua fé no mundo, na sua desilusão existencial. Ele acreditava que o real está intrinsecamente ligado à sua perceção, e por isso nos seus filmes o sonho, a memória e o mundo coexistem de forma contínua e linear. São tempos que estão para além da realidade porque fazem parte do espaço mental e não do espaço real. É por essa razão que o tempo de Tarkovski

³¹ Robert Bresson escreve: «Encara o teu filme como uma superfície a cobrir». Cf. BRESSON, Robert (1975). *Op. cit.*, p. 37.

³² O documentário intitula-se *Une Journée d'Andreï Arsenevitch*. Chris Marker realizou o filme em 1999, treze anos após a morte de Tarkovski.

não pode corresponder a um tempo realista, cronológico. A montagem dos vários blocos temporais assemelha-se aos *falsos raccords* que Deleuze considera como cortes irracionais – mas fluidos – que permitem ao espectador observar o mundo sem participar nele. É a estilização da imagem e do som que reforça a impressão de interioridade na obra de Tarkovski. O mundo, subjetivo, é apresentado em planos longos, reforçando a expressão emocional das personagens em constante reverberação com o espaço (o cenário) no qual se encontra. Através dessa estilização do real, tomamos consciência da nossa condição mortal e das nossas limitações. Em *Esculpir o Tempo*, o realizador escreve:

«A consistência que corre através do plano, na sua intensidade ou “densidade”, pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior»³³.

Muitas vezes os pontos de vista não são claros porque não pertencem a nenhuma personagem em particular e não são suficientemente coerentes para poderem ser atribuídos a uma entidade específica. Por exemplo, no princípio de Andreï Rublev (1966) a ascensão do balão no céu ou os longos *travellings* em *Nostalgia* (1983) não têm referente perceptivo. Apesar de ser intangível, o ponto de vista está presente, mas invisível. Ao ver os filmes de Tarkovski, o espectador é levado a descobrir um sentido na sua existência através da expressão de um infinito.

O homem é sempre representado protegido pela natureza e pelo universo porque as forças da existência são, para Tarkovski, diretamente ligadas às forças da natureza. Por isso, Chris Marker mostra que o cineasta filma essas forças do universo como sendo forças espirituais (por exemplo, a filha do Stalker (1979) que consegue *empurrar* os copos em cima da mesa, unicamente com a *energia visual da vontade*). Tarkovski acredita que as forças emocionais estão sempre ligadas às forças do universo.

³³ Cf. TARKOVSKI, Andrei (2002). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martin Fontes, p. 139 (tr. Jefferson Luiz Camargo).



Stalker, Andreï Tarkovski (1978)

Ele utiliza o símbolo para representar o divino e o tempo dilatado permite exprimir o infinito e a sua paciência. É uma presença simbólica, através da estética dos ícones que não atestam a presença do divino, mas permitem uma experiência do mistério. Num estudo sobre os ícones, Marie-José Mondzain escreve:

«O ícone exprime ora o luto ora a ressurreição. A carne do ícone tende para o que foi a carne da ressurreição que comemora e cuja promessa mantém. O ícone do Cristo está vazio da sua presença carnal e real – o que o difere radicalmente da eucaristia – mas está cheio da sua ausência que, pelo rasto que deixa e a falta que incarna, produz a essência mesma do visível»³⁴.

Estando o símbolo carregado de ausência, pela própria ausência, ele preenche-se pela presença do ausente. Andreï Tarkovski utiliza os quatro elementos e a árvore como símbolos. Ao longo de *Une Journée d'Andreï Arsenevitch*, Chris Marker mostra como a água (libertação), o fogo (o espírito), o ar (elevação espiritual/existencial) e a terra (a pertença) são forças da transfiguração espiritual. A forma como utiliza os quatro elementos podia ser a resposta a uma oração, sendo o desejo de continuar a existir na ligação infinita entre o homem, a natureza e o cosmos.

³⁴ Cf. MONDZAIN, Marie-José (1996). *Image, icône, économie*. Paris: Seuil, p. 123.

Também a figura da criança é privilegiada no cinema de Tarkovski. É através dela que se coloca a relação que o homem tem com o mundo. Marie-José Mondzain reconhece que na obra do realizador ela é um elemento de união entre o espiritual e o material:

«A criança coloca-se perante o nosso olhar como um sujeito que está a nascer, sítio que vem à vida e que sustenta com o mundo do qual vem uma relação física e metafísica fundadora e exemplar. Esta situação filosófica pode também ser qualificada de situação teológica»³⁵.

Tarkovski mostra a presença do divino na infância e que se esvanece no adulto. Se a filha pode mover o copo com a mente, o pai não consegue levar as pessoas ao lugar da “zona” onde, supostamente, se realizam os seus desejos. A criança seria uma manifestação ou um signo do sentido da vida de cada ser humano. Este sentido metafísico do mundo traduz-se fisicamente pela evolução do nosso corpo psíquico e físico. Aliado à criança, a árvore é também um símbolo das forças da vida porque está diretamente ligada ao universo. No final do documentário, Chris Marker encontra um círculo simbólico entre o primeiro plano do primeiro filme de Tarkovski, *A Infância de Ivan* (1962) e o último plano do seu último filme, *O Sacrifício* (1986).



A Infância de Ivan, Andrei Tarkovski (1962)

³⁵ Cf. MONDZAIN, Marie-José (2010) in *op. cit.*, p. 156.



O Sacrifício, Andreï Tarkovski (1986)

No primeiro, uma criança está atrás de uma árvore viva. No segundo, um pequeno rapaz está deitado ao pé de uma árvore seca. É o ciclo infinito da vida e da morte.

Ao longo da sua obra, Tarkovski tanto mostra o peso que carregamos na alma, como o desejo de transcender esta opressão, de se libertar dela e de a ultrapassar. Há sempre uma procura de libertação espiritual.

Perder a noção do tempo como ação transformadora com Luc e Jean-Pierre Dardenne e Mike Leigh

Carl Dreyer, Robert Bresson e Andreï Tarkovski são três realizadores que transformam a realidade para melhor exprimir o invisível que nela se encontra. Estilizam o real através de uma reconstrução do mundo com um mesmo objetivo: criar uma rutura percetiva entre o espetador e a imagem e para tomar consciência do que vê. Não basta viver no mundo, é preciso pensar o mundo. Uma obra cinematográfica origina um questionamento existencial e eventualmente leva a uma reflexão religiosa quando por exemplo um realizador mostra como a transcendência se manifesta no quotidiano. Dessa forma, o filme exprime a dimensão espiritual do real, que poderá ter uma dimensão sagrada.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o cinema transformou-se, em grande parte por uma questão ética: como será possível voltar a acreditar no homem e no mundo depois do Holocausto?³⁶ Se a ontologia da imagem cinematográfica é a representação espelhada e objetiva do real³⁷, existe também uma questão ética ligada à representação do sofrimento, do horror ou do insustentável. Quando em 1960, Siegfried Kracauer publicou nos Estados Unidos *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, o cinema tinha nos seus arquivos a memória visual da abertura dos campos de concentração nazis pelo realizador Georges Stevens (*Nazis Concentration Camps* (1945)). O que fazer com essas imagens e, sobretudo, qual a legitimidade em registar uma realidade desumana? Siegfried Kracauer responde:

«Dando-nos o mundo a conhecer no qual vivemos, o cinema faz surgir fenómenos cuja aparição como testemunhos é muito importante. Coloca-nos perante coisas que receamos. E coloca-nos muitas vezes perante o desafio de confrontar os acontecimentos da realidade com as ideias preconcebidas que temos deles»³⁸.

Para Kracauer, a imagem cinematográfica pode ser uma memória salvadora do futuro da História, porque torna concretos fatos que se tornaram demasiado abstratos ou esquecidos com a passagem do tempo. Ao olhar para essas imagens, o Homem pode tomar consciência da verdade e evitar uma repetição do erro ou da tragédia.

³⁶ As questões teológicas sobre a existência ou a morte de Deus que surgiram na altura da 2.^a Guerra Mundial são fundamentais. Cf. A teologia da morte de Deus: VAHANIAN, Gabriel (1961), *The Death of God: The Culture of our post Christian era*, Nova Iorque, George Braziller. Ver também a proposta de BONHOEFFER, Dietrich (2007), *Ética*. Lisboa: Assírio & Alvim. Ver também o olhar da História a partir da perspectiva do inocente perseguido, proposta por GIRARD, René (1985), *La violence et le Sacré*. Paris: Grasset.

³⁷ Cf. BAZIN, André (1969). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, (ed. port. 1992 e tr. Ana Moura), pp. 13-21.

³⁸ KRACAUER, Siegfried, (1968). *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, (ed. francesa de 2010), p. 429.

No cinema contemporâneo, os irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne e Mike Leigh escolheram uma representação *bruta* do real para melhor mergulhar o espectador nas suas narrativas. Recusam artifícios da imagem e da representação dos atores para criar uma forte impressão de realidade. Aqui, é mais um processo de identificação que se estabelece porque o ponto de vista é sempre óbvio.



Rosetta, Jean-Pierre e Luc Dardenne (1999)

O tema favorito dos Dardenne é a exclusão, os que vivem na precariedade ou no desespero (material ou afetivo). Nos seus filmes, abordam os conflitos sociais e familiares e através de relações de filiação desajustadas ou quebradas. Criticam a sobrevalorização do eu e a indiferença perante o sofrimento do outro. A espiritualidade e a ideia de graça surgem quando mostram a presença do amor em nós, e que uma vez descoberto nos transformam. Luc e Jean-Pierre Dardenne nunca o fazem de forma moralizadora, edificadora ou sentimentalista, mas através do questionamento do que é um ser humano. A premissa é colocar as personagens em situações extremas, para compreender as suas reações e o que justifica o seu comportamento. É o mistério e é necessário respeitar esse mistério sem o explicar através da psicologia. Todas as personagens têm a sua dignidade humana e por isso não há um grande plano da dor. Não há contemplação do sofrimento, ele não é um espetáculo voyeurista que se possa tornar num estereótipo ou num fetiche. Por exemplo, em *Rosetta*, quando a protagonista, após ter sido despedida, tenta impor a sua presença na fábrica, mas é posta na rua pela polícia, a jovem protesta: “*Não têm o direito, eu trabalho bem, toda a gente sabe!*”

O sofrimento expresso pela rapariga está não só no rosto como também na câmara: desassossegada e desorientada como o coração de Rosetta. Durante toda a cena de abertura do filme, ouvimos a sua respiração ofegante, a câmara sempre atrás dela ou à sua procura, o que faz que o espetador sinta o que ela está a sentir, uma raiva perante o que ela acha ser uma injustiça. As tensões são extremas entre o espaço, os objetos e Rosetta. Ela agarra-se à parede e o espetador também acredita que ela tem esse direito porque durante o filme o espetador é levado pelo ponto de vista da protagonista. No entanto, a personagem de Rosetta terá que ser ambígua para não levar o espetador a um sentimentalismo fácil. Luc Dardenne escreve:

«Rosetta está sozinha para o espetador ter a possibilidade de estar com ela, poder sofrer com ela. Para que esta experiência não seja unicamente narcísica, é preciso que Rosetta resista para permitir ao espetador projetar-se nela e derramar as suas lágrimas. Deve-lhe escapar, desagradar-lhe às vezes, não o seduzir, não se tornar a vítima à procura da sua fácil piedade. Provocar no espetador a experiência do sofrimento ao ver o sofrimento do outro é uma forma da arte reconstruir a experiência humana»³⁹.

Para não criar uma identificação confusa com a personagem, as ações de Rosetta não são explicadas, e nenhuma construção psicológica faz parte da narrativa. A personagem guarda a sua opacidade, o seu mistério. Tal como Robert Bresson, os irmãos Dardenne acreditam que contar ou apresentar a psicologia das personagens as impede de existir. Logo, quanto menos se diz sobre elas, mais elas têm a possibilidade de existir. A imagem do real tem que ser respeitada e não estilizada, para não distrair o espetador e desviar a atenção daquilo que é essencial: a profundidade das histórias humanas. As suas personagens são sempre muito complexas e nunca são reduzidas a uma ilustração social.

O espetador observa a vida de Rosetta, e quando sente empatia por ela nunca é por piedade⁴⁰. O cinema dos Dardenne coneta-se com o mundo

³⁹ Cf. DARDENNE, Luc (2008). *Au dos de nos images 1991-2005*. Paris: Points, p. 89.

⁴⁰ «(...) num processo em que estão presentes todos os estereótipos da engrenagem vitimária se desvelam “as coisas escondidas desde a fundação do mundo”: que a vítima é inocente e que a violência não é divina mas humana. Esta mudança de perspetiva terá possibilitado o desenvolvimento de uma cultura que vive desta tensão: por um lado, o eterno retorno dos mecanismos de exclusão na construção

através das tensões que existem entre o homem e um destino que contraria o seu desejo. O que se destaca é movimento de luta contra o mal e a ação para sair desse mal. A sua força interior vai além daquilo que a prejudica. Aqui, a graça está ligada à aceitação de uma materialidade finita – a morte –, no entanto, o sentido da vida não é revelado através do trabalho ou do consumo, mas vivido a partir de uma força interior individual que se liga ao outro.



Rosetta, Jean-Pierre e Luc Dardenne (1999)

Numa *masterclass* na Cinemateca Francesa sobre o tema “Transmissão: filiação e rutura”, Luc Dardenne explica que para falar do desamparo espiritual e moral é preciso partir de um esvaziamento material, que se aparente à *Kenosis* cristã na manifestação do sofrimento de Deus⁴¹. Considera que o que fazem é um cinema humano porque mostra que se a condição humana é a sua solidão, a sua salvação é o reconhecimento da necessidade do outro, sendo a solidão por si só insuportável. É essa solidão profunda que Rosetta sente quando tenta levar à força a mãe para um centro de desintoxicação para alcoólicos. Ao defender-se, a mãe empurra a filha para o rio. Desamparada e a afogar-se, Rosetta chama de forma insistente pela mãe, mas não obtém resposta. Sozinha, tem que lutar contra a água lodosa do rio para

do social e, por outro, a prevalência de uma narrativa contada a partir da perspectiva da vítima. Ora esta inversão de perspectiva assenta sobretudo numa evidência: a inocência da vítima e a responsabilização dos sujeitos da violência». Cf. TEIXEIRA, Alfredo (2009). Matrizes das crenças em Portugal. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, p. 360.

⁴¹ http://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/rencontre_avec_les_freres_dardenne.11318. Consultado em 3 de junho 2014.

atingir a margem. Nesse preciso momento, o tempo deixou de existir cronologicamente para Rosetta. É por causa do seu sofrimento interior que a jovem vai encontrar a vontade de viver mais. Dentro da água, Rosetta perde a noção do tempo, mas encontra a força para poder ir mais longe ainda, na sua existência. É como um caminho iniciático que leva à autonomia.

A jovem está só e parece que o mundo está contra ela. Mas a sua força interior ajuda-a a querer continuar a viver e a lutar para encontrar o seu lugar na sociedade. *Rosetta* é um filme sobre a “angústia do desaparecer”. No dia 1 de dezembro de 1997, antes de começar as filmagens, Luc Dardenne escreveu no seu diário:

«Temos um primeiro plano para a narrativa de Rosetta. Vamos seguir a personagem e a forma da narrativa será a forma da sua vida, isto é, sem dramatismos, sem o desenvolvimento de uma história. Algo invisível terá que se desenvolver: o destino de Rosetta, aquilo que a aprisiona e contra o qual ela tropeça. É uma jovem sem compaixão por si própria e para com os outros. Ela quer sair dessa situação. Não para subir na sociedade (...) mas simplesmente para existir, para não desaparecer»⁴².

Mais à frente, Luc Dardenne insiste: «*Rosetta é uma jovem zangada, raivosa, agarrada ao trabalho que lhe dá a sensação de existir, de não desaparecer*».

Os cineastas guiam a solidão em direção ao outro, utilizando a verdade, a traição ou o crime. A salvação é ser amado e sentir que o outro pode morrer por nós. Quando se reconhece o ser humano num estranho, é nessa altura que vemos o outro e que nos sentimos verdadeiros só pelo facto de ele ser também um ser humano⁴³.

Pode-se considerar a obra cinematográfica dos irmãos Dardenne como uma liturgia onde a vida é sagrada, uma obra ligada a um forte desejo de espiritualidade. Trata da história e do destino da humanidade, os seus conflitos e as suas esperanças. Quando utilizam o plano-sequência é para dilatar a duração e reforçar a tensão narrativa. Aqui também é a *pressão* do tempo que torna iminente uma explosão emocional. É um encontro direto

⁴² Cf. DARDENNE, Luc (2008). *Op. cit.*, pp. 64-65.

⁴³ *Ibid*, p. 54 e p. 73.

entre o espectador e as personagens. A imagem do mundo e do seu mistério está diretamente presente no movimento inquieto da procura e do desejo.

Um conceito fundamental na relação do cinema com o sagrado é o do *milagre*. Não só porque marca a possibilidade de uma expressão do divino, mas também porque tem uma representação formal facilmente identificável. Alain Bergala mostrou que o milagre cinematográfico (muito presente na obra de Roberto Rossellini), corresponde a “um ponto de real”, isto é um rasgão inesperado e repentino na ação dramática e/ou na forma da narrativa⁴⁴. Este “ponto de real” é também o milagre que se encontra no cinema social, através da tomada de consciência que se traduz por um gesto, uma palavra ou uma ação humanista e que pode vir de uma força espiritual profunda: a da fonte interior e transcendente de cada ser humano. Nesses momentos, as personagens perdem a noção do tempo, e é o espaço mental, emocional ou afetivo das personagens que é privilegiado. Por exemplo em *Agora ou Nunca*, que Mike Leigh realizou em 2002, o milagre revela-se através de uma montagem muito diferente do resto do filme e reforça a expressão do espaço interior de cada personagem.

É a história de um taxista (Phil) casado com uma mulher (Penny) que trabalha como caixa num supermercado e com dois filhos: o mais velho (Rory), obeso, está em casa e passa a vida a ver televisão, enquanto a filha (Rachel), também obesa, trabalha num lar de idosos. A vida desta família da classe operária, que vive no sul de Londres, é insípida porque os afetos foram postos de parte e o que permanece é uma relação de coexistência. A rotina e a falta de amor parecem ter desertificado o coração dos seus quatro membros e cada um deixou de ver o outro como indivíduo. É uma crise (um estrondo da natureza) que vai despertar a necessidade de transformar as relações. Após uma conversa atípica com uma passageira que transporta no seu táxi, Phil apercebe-se que a sua vida não tem sentido. O tempo para, Phil desvia-se do seu percurso e vai para a praia contemplar o mar. Nessa suspensão do tempo em Phil, Rory tem um ataque cardíaco e vai parar ao hospital. Numa luta contra o tempo da mãe e da filha, no desespero vão para contactarem Phil, este encontra-se noutra espaço e noutra tempo. Na ressaca deste acontecimento, Phil encontra o momento

⁴⁴ Cf. BERGALA, Alain (2010) “Le miracle comme évènement cinématographique”, in DEVICTOR, A. e FEIGELSON, K. (org.). *Op. cit.*, p. 33.

ideal para confrontar a sua mulher e lhe mostrar que o amor abandonou o casal. Penny toma então consciência disso e deixa-se converter por essa graça. A família vai poder reencontrar-se.

Na sequência do diálogo entre Phil e Penny, a câmara torna-se mais lenta e estática, o que proporciona uma maior densidade ao espaço dramático; o tempo é vivido sem cortes, o milagre deve desenrolar-se pouco a pouco. Esta descontinuidade formal em relação à estética anterior de montagem dinâmica com planos mais curtos permite a expressão do milagre da transformação. Como o sublinha Alain Bergala, o “golpe de graça” é uma novidade dramática do cinema moderno⁴⁵. A personagem no seu percurso rotineiro encontra outra coisa que a irá *salvar*. Em vez de perder, reencontra ou reúne o que estava ameaçado de se separar (a família em *Agora ou Nunca*). É uma revelação que toca as personagens.



Agora ou Nunca, Mike Leigh (2002)

Bergala fala de uma “dramaturgia da graça” não compatível com a dramaturgia clássica que propõe uma relação de causa a efeito em todos os

⁴⁵ *Ibid*, pp. 34-36.

elementos fílmicos. Na dramaturgia da graça, esta é inesperada, deve ser um *rasgão* na narrativa e um elemento imprevisível, no mesmo sentido em que Mondzain aborda o sagrado como energia de intensidades não previsíveis. O autor propõe a luz como elemento cinematográfico fundamental da dramaturgia da graça e elemento transformador. A graça inesperada revela-se através da luz⁴⁶. Bergala acrescenta que esta dramaturgia da graça é sempre fundada numa estrutura de “dupla distensão”⁴⁷. A primeira é um índice que se encontra na confrontação com uma situação excepcional. A segunda distensão constitui a revelação da graça, no momento em que se perde a noção de tempo. Em *Agora ou Nunca*, acontece quando a luz do mar e do horizonte se refletem no rosto de Phil. A luz surge como revelação, como luz divina.

Mike Leigh propõe uma reconciliação através do encontro do amor (e da sua consciência). Mesmo num mundo sombrio, o amor conduz a uma plenitude que vai para além da superfície do real e do sofrimento, é a graça que se manifesta.

O cinema extensivo como densificação da experiência a partir da *lenteur*⁴⁸

A partir da década de 1990, talvez como reação ao fascínio tecnológico nutrido pela indústria cinematográfica, surgiu um novo conceito de cinema, o *slow cinema* ou *cinéma soustractif*⁴⁹, para caracterizar um tipo de pro-

⁴⁶ Uma luz que vem do interior das personagens, como em *O Carteirista* de Robert Bresson, quando o protagonista olha para a rapariga cujo rosto lhe aparece iluminado.

⁴⁷ Cf. BERGALA, Alain (2010) in *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ Em português, o termo francês *lenteur* quer dizer lentidão, noção que está cada vez mais utilizada e aplicada para contrariar a sensação de urgência do tempo e que provoca uma opressão nos nossos ritmos quotidianos. Aqui, trata-se de uma *lenteur* narrativa, no sentido em que o que faz avançar o filme é mais o desenrolar do tempo do que a intriga fílmica (quando ela existe).

⁴⁹ O conceito de *slow cinema* foi proposto por Jonathan Romney, em 2004, a partir do filme de Béla Tarr “O Tango de Satanás”, por causa da duração dos planos, cada um com cerca de 10 minutos. Em 2014, Antony Fiant propõe o termo de “cinéma soustractif” para definir um cinema contemporâneo que apresenta «filmes que desta forma levam novamente o cinema às suas qualidades originais, para voltar a pensar sobre a sua definição fundamental enquanto articulação de espaços e de tempo. Esses dois elementos são aliás eles próprios e por natureza submetidos a escolhas do domínio da subtração, basta pensar nas duas principais operações eliminatórias como o enquadramento e a montagem, num conjunto de escolhas com o objetivo a redução do mundo, a criação de uma forma e de uma

dução particularmente importante nos países orientais e sul-americanos. Em vez de uma tradução literal de *cinema lento* ou *cinema subtrativo*, preferimos a noção de *cinema extensivo*, não para elaborar um novo gênero, mas para destacar os filmes cuja prioridade é tornar sensível o tempo, muitas vezes a partir de uma valorização da sensação. Esta nova forma de cinema apareceu numa altura em que o mundo sofre de uma economia capitalista desenfreada, levando as sociedades à vivência de um tempo existencial que *encolheu* e que se torna cada vez mais individualista – se não há tempo para si, muito menos há para os outros. Com o desenvolvimento das novas tecnologias, e da instantaneidade, o espaço deixa de ter fronteiras e a ubiquidade temporal provoca uma instantaneidade informativa angustiante. Esta transformação e compressão espaço-temporal foram definidas por Frederic Jameson como “o fim da temporalidade”⁵⁰ em que todas as coordenadas normalizadas deixam de fazer sentido. Hoje, como o mundo tem que ser produtivo ao máximo, o espaço e o tempo devem ser explorados e utilizados sem desperdícios. A inutilidade é por isso condenada e proscrita⁵¹. O *cinema extensivo* protesta contra essa aceleração alienante das sociedades. Face ao materialismo da adição, nasce um *cinema da subtração*. Para levar o protesto ao extremo, alguns cineastas fazem filmes com durações desadequadas à sua exploração comercial em sala. Estes filmes prolongam o cinema moderno do pós-guerra, de Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni. Pela primeira vez, o herói perde o controlo da ação e torna-se num “vidente”⁵². Ele deixa de agir, fica impotente, e já só pode observar o movimento do mundo e denunciá-lo. É o que acontece no filme de Rossellini *Alemanha Ano Zero* (1948) quando o pequeno Edmund que não

*narrativa. (...) O que chamaremos cinema subtrativo designa um cinema que mostra uma reticência óbvia – com diversos graus e sem nunca cair na abstração – contra os princípios de uma arte elaborada e adotados de forma universal ao longo da sua era dita clássica. (...) Menos história, menos guião, menos narrativa, menos diálogos, menos música, menos cenários, personagens menos construídas, menos ritmo frenético, menos planos...». Cf. FIANT, Anthony (2014). *Op. cit.*, pp. 10-13.*

⁵⁰ JAMESON, Fredric (2003). “The End of Temporality” in *Critical Inquiry* 29.4: 695-718. Também Paul Virilio foi um dos mais profícuos teóricos da *dromologia*.

⁵¹ Não deixa de ser curioso que a “economia narrativa” do cinema clássico abolia o *espaço/tempo morto* da ação (quando existia era porque o herói se apaixonava e momentaneamente alheava-se do seu objetivo). Hoje, na indústria de Hollywood as pausas na ação heroica estão sobrevalorizadas, não para mostrar o “amor”, mas os efeitos visuais que as novas tecnologias proporcionaram ao cinema. Nesta lógica, o cinema extensivo, sem ação, vive do tempo interior das personagens.

⁵² Cf. DELEUZE, Gilles (1985). *Op. cit.*

conseguiu resolver o mal-entendido da sua ação, *vê-se* excluído do mundo – as outras crianças e os adultos – e não tem outra solução senão desaparecer no suicídio, ao contrário de Rosetta. Se ainda persiste uma consciência trágica na ficção do cinema moderno, ela desaparece no cinema contemporâneo (pelo menos no tipo que falamos aqui neste texto), que se libertou de qualquer pretensão heroica. Rosetta é a antítese de Edmund: ela não quer afirmar nada, apenas viver.

O cinema contemporâneo serviu-se da transformação moderna explorando o tempo como matéria-prima das suas narrativas, quase sempre minimalistas. No entanto, não se pode reduzir o *cinema extensivo* a um conjunto único de filmes porque existe uma grande diversidade temática e formal que podia ser identificada dentro de uma taxinomia específica, que vai da extrema estilização à imagem crua.

Outra característica do cinema extensivo é a importância dada ao sensorial como expressão do invisível e às vezes, da presença do Transcendente⁵³. Por exemplo, na filmografia de Alexander Sokurov, as personagens vivem uma opressão interior sem solução. Não lutam contra ela e não existe libertação. Em *Mãe e Filho* (1997), uma atmosfera pesada está presente durante todo o filme. O realizador disse ter-se inspirado no quadro de Caspar David Friedrich *O Monge à Beira-Mar* (1808-10) para compor uma estética pictórica, dando à narrativa uma densidade misteriosa.



O Monge à Beira-Mar, Caspar David Friedrich (1808-10)

⁵³ Cada vez mais, a experiência do Transcendente está também associada ao desejo de viver em plenitude. Os sentidos e as sensações do corpo podem levar a uma experiência espiritual mais profunda porque ligam e aproximam o homem ao mundo. Cf. MENDONÇA, Tolentino (2014). *A Mística do Instante. O Tempo e a Promessa*. Lisboa: Paulinas.

O som que acompanha as personagens reforça esta sensação de clausura interior através da forma como elas falam, pausadamente e profundamente, a sua respiração fazendo eco à respiração da natureza, tão presente no filme⁵⁴. É também graças ao *som do tempo* que as imagens ganham espessura. Entre silêncios, sopros, murmúrios e os sons do mundo, é uma realidade interior que se exprime ao longo da duração dos planos. O som torna-se voz de uma temporalidade que se situa entre a finitude e o infindável.

Sokurov distorceu a representação (anamorfose) colocando um filtro na objetiva, o que aumenta a sensação de compressão espacial da imagem e retira-lhe o realismo. Desta maneira, a opressão/distorção interior das personagens é expressa através de uma forma exterior. O peso da existência parece contido numa realidade onírica e estática que não tem fim. No entanto, se o movimento do mundo se encontra dilatado e por vezes quase inexistente, ele manifesta a sua presença de forma ínfima para comprovar que o mundo é movimento, na sua materialidade e espiritualidade. Em *Mãe e Filho* a paisagem é “paisagem-expressão”⁵⁵ no sentido em que a paisagem exprime o que se passa no espaço interior das personagens e deixa de ser um mero cenário no qual se desenrolaria a narrativa. Tal como a mãe e o filho, os campos e as árvores estão *transtornados*. O real aproxima-se de um momento simbólico, a realidade que se encontra para além do sensível. Por isso, aqui, a representação cinematográfica afasta-se de uma mera impressão da realidade e procura a subjetividade numa estilização pictórica, e o tempo parece ouvir o que as imagens representam.



⁵⁴ «Aquilo que mais espanta em *Mãe e Filho* é a voz da natureza que respira paralelamente à agonia serena da mãe e à solidão inquieta do filho». Cf. VIVEIROS, Paulo, “A Imagem do som” in MADEIRA, Maria João (org.) (1999). *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 82.

⁵⁵ Cf. GARDIÈS, André (1999) “Le paysage comme moment narratif”, in MOTTET, Jean (org.) (1999). *Les Paysages du cinéma*. Seyssel: ChampVallon, p. 139.



Mãe e Filho, Alexander Sokurov (1997)

Apesar do filme recusar explicitamente a ideia do transcendente, a sua estética, o silêncio e a respiração do mundo transportam o microcosmo do mistério existencial para um macrocosmo do infinito através da sua *lenteur* narrativa. A tensão que opõe o sofrimento à beleza do mundo reforça uma presença espiritual no lirismo sombrio do Desconhecido.

Mas também no cinema contemporâneo, há propostas mais despojadas de estilização visíveis em filmes de realizadores que se interessaram pelo que a imagem sem artifícios do mundo real oferece, na sua complexidade e profundidade. Eles vão utilizar a estética do real, recusando a dialética da montagem expressiva⁵⁶ e respeitar ao máximo o tempo contínuo e linear sem a intensidade da ficção. O espaço deixa de ser fragmentado e a câmara explora a sua profundidade e a sua superfície. O som destes filmes é o som do mundo, tal como se apresenta. A música extradiegética não faz parte deste cinema, porque tornaria a imagem artificial e a afastaria da sua imanência.

Os documentários que fazem parte do *cinema extensivo* reabilitam a existência daqueles que normalmente são invisíveis na sociedade, tornando-os presentes na imagem. Wang Bing afirma que:

⁵⁶ A montagem expressiva é a montagem simbólica ou de atrações, como propuseram Lev Kulechov e Sergueï Eisenstein em que a partir da associação de dois planos que aparentemente não têm nada a ver um com outro, se cria um novo sentido. Por exemplo, no filme *Outubro*, Eisenstein monta o plano de homens no poder com o plano de um pavão.

«A imagem é simplesmente uma forma de observar, uma forma de conhecer o objeto em si. Através do cinema ou da fotografia, quando olhamos para um objeto, torna-se sensível e palpável. Perguntamos como olhar para esta garrafa, como olhar para o sentimento que se liberta dela, e como este sentimento aparece através da imagem. Cada objeto tem uma forma, uma característica. A imagem deve dar-nos o sentimento de poder entrar no mundo do objeto»⁵⁷.

Wang Bing é um cineasta chinês contemporâneo cuja obra, principalmente documental, reflete a existência humana e o seu sofrimento causado por um desenvolvimento económico descontrolado. A sua abordagem é antropológica: ele filma as suas personagens e o seu modo de vida mais como um testemunho do que como informação⁵⁸. É esta atitude cinematográfica que reabilita a ideia de fé no mundo. Em 2010, Wang Bing realizou *O Homem sem Nome*. Durante um ano, filma um homem que vive à margem da sociedade e com quem não troca uma palavra, num lugar indeterminado, algures na China. No entanto, este lugar não está totalmente isolado do resto do mundo; de vez em quando ouvem-se os sons dos movimentos da civilização. *O Homem sem Nome* vive numa espécie de caverna, no meio de inúmeras coisas inúteis. No contexto do materialismo capitalista, os vagabundos (homens sem nome) são materialistas da inutilidade⁵⁹.

⁵⁷ Cf. BING, Wang (2014). *Alors la Chine. Entretiens avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi*. Paris: Les Prairies Ordinaires, p. 49.

⁵⁸ Cf. FIAIT, Anthony (2014). *Op. cit.*, p. 186.

⁵⁹ Tolentino de Mendonça tem escrito sobre a importância de uma “teologia da inutilidade”. «Enquanto nós dermos à vida espiritual uma utilidade, qualquer que ela seja, ela ficará sempre condicionada às nossas próprias aspirações, àquilo que nós próprios transportamos. Na entrega, silenciosa e sem porquê, que uma criança oferece a um brinquedo, nesse estar por estar, permite-se que a polifonia da vida se liberte. Só entenderá o elogio do inútil quem perceber o significado, simples e imenso, de um brinquedo». Cf. MENDONÇA, José Tolentino de (2008). *O elogio da inutilidade, Encontros do Lumiar 2007-2008*. Lisboa: Monjas Dominicanas. Mosteiro de Santa Maria. pp. 24-25.



O Homem sem Nome, Wang Bing (2010)

A força do filme constrói-se pela sua simplicidade e por uma estética minimalista, com poucos planos. No último capítulo do seu ensaio *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-Huberman mostra que *O Homem sem Nome* é um retrato de uma extrema humildade, tal como o próprio protagonista do filme⁶⁰.

É preciso ter algum distanciamento para poder enfrentar objetivamente a realidade. Esta ideia claramente brechtiana encontra-se em quase todo o *cinema extensivo* e permite ao espetador tomar consciência do mundo. Servindo-se do mito da Medusa, Siegfried Kracauer mostra que a imagem leva também ao conhecimento da realidade, que ela se torna memória e sobretudo que permite não fugir da realidade e permite tomar uma posição e eventualmente agir⁶¹. Georges Didi-Huberman reforça essa ideia de confrontação com a imagem do real para o tornar visível e vivo. É um gesto político de prevenção ou de luta contra o mal:

«Nesta simples coragem reside já a capacidade, própria da imagem, de salvar o real como escreve Kracauer, do seu manto de invisibilidade. A redenção só

⁶⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Ed. de Minuit, p. 254.

⁶¹ Kracauer escreve: «Quando olhamos para (...) a amontação de corpos humanos torturados nos filmes sobre os campos de concentração nazi – quando fazemos a sua experiência, redimimos o horror da sua invisibilidade por trás do véu do pânico e do imaginário. E esta experiência é libertadora na medida em que retira um dos mais poderosos tabus. A maior proeza de Perseu não foi cortar a cabeça da Medusa mas ultrapassar o seu medo e olhar para o seu reflexo no escudo. E não terá sido esta façanha que lhe permitiu decapitar o monstro?» Cf. KRACAUER, Siegfried (1966). *Op. cit.*, p. 431.

sobrevém em sentido pleno quando a coragem de conhecer se torna fonte de ação. A “honra” é salva quando a impotência, a paralisia diante do pior, se tornam “resistência”, mesmo que desesperada»⁶².

O cinema extensivo dá a ver e leva o espectador a resistir perante o que está a ver, sem se sentir seduzido pela *estética* da imagem ou envolvido num sentimentalismo comum. As imagens de Wang Bing incomodam porque apresentam uma realidade que está longe da nossa, e que por vezes parecemos querer ignorar. Mas para o espectador corajoso, desejoso de conhecer o mundo que não é o seu, o cinema extensivo torna-o num viajante. Quem queria seguir o quotidiano miserável das *Três Irmãs* e partilhar o seu desamparo perante o abandono da mãe e da profunda solidão da mais velha perante a indiferença do pai? As imagens mostram uma rapariga de dez anos que não para de trabalhar, as suas mãos e o seu rosto não exprimem nada a não ser a desorientação afetiva que a vida lhe deu, através de gestos bruscos e da dureza do seu olhar.



Três Irmãs, Wang Bing (2012)

O trabalho é, aliás, central em todos os seus filmes. É o trabalho que permite a todas as personagens de Wang Bing permanecer na realidade sem cair numa zona mortífera. É o trabalho que as mantém vivas. O homem sem nome vive numa situação limite da humanidade, não fala, vive numa gruta, mas cultiva a sua horta e conserta a sua casa. O homem sem nome é

⁶² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Imago, p. 224 (tr. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo).

o Outro, a alteridade, o nosso contracampo. O tempo passa devagar para o espetador da obra de Wang Bing, a não ser que se interesse pela forma como o realizador trata o espaço sensorial da personagem. Como não existem diálogos ao longo do filme, todos os sons reais da natureza e das suas ações tornam-se também protagonistas do filme. Os passos do homem sem nome na relva fresca, as abelhas à sua volta, o cigarro fumado depois do almoço, tudo tem a sua vibração sonora no espaço e no tempo. Mas é pelo tempo que a imagem permite que os sons se relacionem entre si e a imagem cinematográfica para encontrar a sua razão de ser⁶³.

Assim, no cinema, o que é entendido por *revelação*, é a revelação da graça – da vida – que escolhe ser expressa através de uma estética essencialmente fundada numa determinada *sensação de tempo*. No *cinema extensivo*, o tempo tem um papel tão importante como o(s) protagonista(s) da ação. Sem tempo, não poderia haver revelação da graça. Deixar-se levar pela continuidade temporal cinematográfica significa que, no espetador, ela poderá acabar em interiorização, maturação e finalmente revelação. Existe sempre um percurso, feito na *lenteur* do tempo (podemos quase dizer *em tempo real*) que corresponde à passagem do nosso corpo material e psíquico no mundo terrestre. Mesmo quando as ações são executadas de forma ultrarrápida, o espaço interior das personagens tem o seu próprio ritmo existencial e será identificável através da sua manifestação exterior, num *rasgo temporal*, isto é, uma decisão inesperada que irá transformar a sua jornada na vida. No cinema moderno de Rossellini ao cinema contemporâneo dos irmãos Dardenne e de Wang Bing, os heróis passaram da ação ou da tragédia à sobrevivência pela graça de momentos que os iluminaram. Se Rosetta está mais presente no seu espaço existencial do que Edmund de *Alemanha Ano Zero*, o *homem sem nome* é o protótipo do protagonista

⁶³ Em 2014, Wang Bing realiza *Pai e Filhos*, um filme que tem uma duração de 97 minutos, com muito poucos planos. *Pai e Filhos* utiliza o tempo fílmico como observação de uma realidade alienada pela pobreza e pelas tecnologias. O tempo de alguns planos, que pode ir até 20 a 30 minutos, torna-se numa verdadeira experiência de resistência perante uma imagem fixa onde não se passa nada, a não ser mostrar a relação vazia de um adolescente com a vida e que procura *algo* no ecrã da televisão ou no visor do telemóvel. Em *Pai e Filhos*, a desolação existencial é claramente reforçada pela *lenteur* do tempo e, ao contrário dos seus outros filmes, a sensação como expressão privilegiada da relação entre o protagonista e o mundo deixa de existir. Aliás, o que torna o filme quase insuportável, é a representação tão justa de um *trop plein* sensorial do vazio interior.

contemporâneo do *cinema extensivo*: um homem qualquer, sem uma biografia excepcional, mas vivo e real que se deixa levar pela luz do tempo.

É curioso constatar que nas obras fílmicas que foram mencionadas neste ensaio, o tempo torna-se numa experiência estética a partir da atmosfera que dele se liberta: de Dreyer a Bing, passando por Tarkovski e Sokurov, o tempo (e não o espaço) está carregado de *Stimmung*, enquanto lugar onde se questiona o último momento da existência humana. Porquê o fim inevitável quando a pessoa anseia tanto por mais tempo ainda, mais existência sensível e psíquica? O Homem precisa de mais vida para pensar sobre o seu sentido e desenvolver o seu desejo de um infinito possível depois desse último momento no mundo.

A linguagem cinematográfica, que é uma linguagem da poesia, da estética, alia a complexidade temporal com a imaterialidade da luz para criar atmosferas que se tornam momentos de profunda revelação. A *interiorização do tempo*, a *perda da noção do tempo* e o *cinema extensivo* fazem coexistir o t(T)rascendente com o real, e reabilitam o tempo como elemento principal da revelação transformadora, como nos exemplos fílmicos aqui demonstrados. Luc Dardenne, um dos realizadores de *Rosetta* escreve:

«A sensação fantasmática de um não-tempo, de um duplo eterno, acompanha-nos ao longo das idades da vida. A sua dominação poderá ser forte, às vezes muito forte porque consegue quase negar o tempo como também o corpo: entrar no tempo é tornar-se num corpo, um ser separado, em relação a si-próprio e em relação a um outro corpo»⁶⁴.

Não é por acaso que a expressão do Mistério da Encarnação está tão presente no cinema, na maior parte das vezes de forma implícita, mas identificável através da revelação do tempo que acompanha a vida. Da estilização do real à mais natural representação do mundo, o cinema une num só plano (através do visível e do sonoro) a densidade material e a experiência cósmica do inatingível. Neste sentido, o tempo é uma graça porque permite a revelação da sensação de existir, e a imagem fílmica concede ao Homem a possibilidade de reencontrar, mesmo que só pontualmente, uma ligação profunda com o mundo.

⁶⁴ DARDENNE, Luc (2012). *Sur l'affaire humaine*. Paris: Seuil, p. 62.

Bibliografia

ARNHEIM, Rudolf (1932). *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70 (ed. port. 1989).

AYFRE, Amédée (2004), *Un cinéma spiritualiste. Textes réunis par René Prédal*. Paris: Cerf-Corlet.

BAECQUE, Antoine de e CHEVALIER, Philippe (org.) (2012). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris: PUF.

BALAZS, Béla (1924). *Der Sichtbare Mensch*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (ed. 2001).

BAZIN, André (1969). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, (ed. port. 1992 e tr. Ana Moura).

BERGALA, Alain (2010) “Le miracle comme évènement cinématographique”, in DEVICTOR, A. e FEIGELSON, K. (org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet.

BING, Wang (2014). *Alors la Chine. Entretiens avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi*. Paris: Les Prairies Ordinaires.

BORDWELL, David (1981). *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

BRESSON, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Folio.

COUTURIER, Marie-Alain (1984). *La Vérité blessée*. Paris: Plon.

DARDENNE, Luc (2008). *Au dos de nos images 1991-2005*. Paris: Points.

DARDENNE, Luc (2012). *Sur l'affaire humaine*. Paris: Seuil.

DE CERTEAU, Michel (1974). *Le christianisme éclaté*. Paris: Seuil.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, (ed. port. 2006).

DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*. Paris: Les éditions de minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*. Paris: Ed. de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Imago.

EPSTEIN, Jean (1921). “Grossissement” in BANDA, Daniel e MOURE, José (eds.) (2011). *Le cinéma: l'art d'une civilisation, 1920-1960*. Paris: Flammarion.

FEUERBACH, Ludwig (2007). *A Essência do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Vozes.

FIANT, Anthony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

GARDIÈS, André (1999) “Le paysage comme moment narratif”, in MOTTET, Jean (org.) (1999). *Les Paysages du cinéma*. Seyssel: ChampVallon.

GIL, Inês (2005). *A atmosfera no cinema*, Lisboa: Ed. Calouste Gulbenkian.

GIRARD, René (1985). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.

JAFFE, Ian, (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Londres: Wallflower Press.

JAMESON, Fredric (2003). “The End of Temporality” in *Critical Inquiry* 29.4: 695-718.

KRACAUER, Siegfried, (1968). *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, (ed. francesa de 2010).

MENDONÇA, José Tolentino (2008). *O elogio da inutilidade, Encontros do Lumiar 2007-2008*. Lisboa: Monjas Dominicanas. Mosteiro de Santa Maria.

MENDONÇA, José Tolentino (2014). *A Mística do Instante. O Tempo e a Promessa*. Lisboa: Paulinas.

MONDZAIN, Marie-José (1996). *Image, icône, économie*. Paris: Seuil.

MONDZAIN, Marie-José (2010), “De la sacralité d’une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski” in DEVICTOR, A. e FEIGELSON, K. (org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet.

MUNSTERBERG, Hugo (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Dover Publications Inc. (ed. 1970).

OTTO, Rudolf (2001). *Le Sacré*. Paris: Payot.

PACOT, S. (1997). *L’Évangélisation des profondeurs*. Paris: Les Éditions du Cerf.

POIRSON-DECHONNE, Marion, “Préambule: L’expérience visuelle, une ascèse du regard”, in DEVICTOR A. e FEIGELSON, K. (org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet. pp. 14-21.

RENARD, Jean-Claude, «Retour au sacré», in *La Nef*, n.º 77-78, junho-julho 1951.

SCHRADER, Paul (1988). *Transcendental Style in Film, Ozu, Bresson, Dreyer*. Boston: Da Capo Press.

SOURIAU, Etienne (1990). *Vocabulaire d’Esthétique*. Paris: PUF.

TARKOVSKI, Andrei (2002). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martin Fontes, (tr. Jefferson Luiz Camargo).

TAROT, Camille (2008). *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*. Paris: Éditions de la découverte.

TEIXEIRA, Alfredo (2009). *Matrizes das crenças em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa.

VAHANIAN, Gabriel (1961). *The Death of God: The Culture of our post Christian era*, Nova Iorque, George Braziller.

VIVEIROS, Paulo, “A Imagem do som” in MADEIRA, Maria João (org.) (1999). *Alexander Sokurov*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Filmografia

A Paixão de Joana D’Arc, Carl Dreyer (1928)

Agora ou Nunca, Mike Leigh (2002)

A Grande Testemunha, Robert Bresson (1966)

A Infância de Ivan, Andrei Tarkovski (1962)

Alemanha Ano Zero, Roberto Rossellini (1948)

Andrei Rublev, Andrei Tarkovski (1966)

Dias de Ira, Carl Th. Dreyer (1943)

Mãe e Filho, Alexander Sokurov (1997)

Nostalgia, Andrei Tarkovski (1983)

O Carteirista, Robert Bresson (1959)

O Homem sem Nome, Wang Bing (2010)

O Sacrifício, Andrei Tarkovski (1986)

Pai e Filhos, Wang Bing (2014)

Rosetta, Jean-Pierre e Luc Dardenne (1999)

Stalker, Andrei Tarkovski (1978)

Três Irmãs, Wang Bing (2012)

Une Journée d’Andrei Arsenevitch, Chris Marker (1999)