



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR

**RESGATE HISTÓRICO E IMAGENS EM FORMAÇÃO: afinidades em segredo no
cinema de Víctor Erice**

Recife
2022

BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR

**RESGATE HISTÓRICO E IMAGENS EM FORMAÇÃO: afinidades em segredo no
cinema de Víctor Erice**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Ângela Freire Prysthon

Recife

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Alencar, Bruno Mesquita Malta de.

Resgate histórico e imagens em formação: afinidades em segredo no cinema
de Víctor Erice / Bruno Mesquita Malta de Alencar. - Recife, 2022.
159 p : il.

Orientador(a): Ângela Freire Prysthon

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.
Inclui referências.

1. cinema. 2. cinema e história. 3. teorias da imagem. 4. cinema espanhol. 5.
Víctor Erice. I. Prysthon, Ângela Freire . (Orientação). II. Título.

070 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 130)

BRUNO MESQUITA MALTA DE ALENCAR

**RESGATE HISTÓRICO E IMAGENS EM FORMAÇÃO: afinidades em segredo no
cinema de Víctor Erice**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de
Artes e Comunicação, como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Comunicação.
Área de concentração: Comunicação

Aprovado em: 16/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ângela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^ª. Dr^ª. Cristina Teixeira Vieira de Melo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^ª. Dr^ª. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

AGRADECIMENTOS

A painho e mainha, Fernando e Cristiana, agradeço por todo o encantamento que inculiram no mundo, incentivando a minha formação e querendo se colocar a par do que eu me interessava. A Carol, que a cada aparição na porta do quarto destravou as palavras que estavam errantes, agradeço por todo amor e carinho desses últimos anos. Aos meus irmãos, Pedro e Mateus, por todo o tempo que compartilhamos o mesmo quarto e assim aprendemos a escutar não só as palavras uns dos outros, mas também os silêncios e sinais involuntários que as intervalam. A meus avós, Euler e Vilma, e Helena e Iroldo, que por tão pouco não estão mais aqui, mas que um dia estiveram, e isso é o que importa.

A minha orientadora Ângela Prysthon, agradeço por toda a inspiração que o seu apreço pelos recortes de mundo que as imagens nos brindam teve e continua a ter sobre a minha formação. Além disso, por toda a acolhida, escuta e disponibilidade nesse período de isolamento social e pandemia, mostrando que a pesquisa não deveria existir apesar das questões que nos acometiam subjetivamente, mas em cumplicidade com elas. A Nina Flor, pela amizade que construímos nesses tempos de aulas online e estudos solitários. A Rodrigo Ludermir e Leonardo Litvin, por todas as sugestões e contribuições que ofereceram ao texto. Aos membros do SPA e dos outros grupos de estudo que participei, entre outros, pela oportunidade de falar e ouvir sobre as pesquisas. Aos alunos e convidados da disciplina “Cinema e Infância”, por conferirem uma vitalidade a esse estágio docência. A Catarina Andrade e Cristina Texeira, pela leitura atenta e gentil do material da qualificação e por todas as trocas durante as disciplinas que ministraram. Aos professores e funcionários do PPGCOM, por toda a estrutura e apoio nesses últimos anos. A FACEPE, por me conceder a bolsa de mestrado com a qual essa pesquisa se tornou possível.

E, por fim, a Víctor Erice, Ana Torrent e todos os seres e coisas que aparecem nas imagens dos filmes que tanto revi nesses últimos anos, por darem um pouco mais de ternura à vida.

RESUMO

A dissertação analisa o cinema de Víctor Erice, mais especificamente, o longa *O Espírito da Colmeia* (1973) e o curta *Alumbramiento* (2002). Os filmes se concentram em núcleos familiares, ambientando-se na zona rural da Espanha, no período logo após a Guerra Civil que assolou o país entre 1936 e 1939, vindo a dar lugar ao Regime Franquista (1939-1975). Os cotejaremos através da seguinte problemática: quais as relações entre a morfologia imagética dos filmes e as suas elaborações sobre a história? Através de autores como Walter Benjamin, Georges Bataille e Georges Didi-Huberman, sustentaremos que a morfologia imagética dos filmes é construída através de três operações dissensuais que reunimos sob o signo de uma “heurística da desclassificação”: 1) uma interface entre os tempos históricos, de modo que acontecimentos que estão dispersos na cronologia, encontram “afinidades em segredo” através do magnetismo de seus sentidos; 2) um embaralhamento entre os registros, sensibilidades e tons que são contrastantes, como os ficcionais e documentais, ou os realistas e de fantasia, de modo que as suas “relações de intimidade” provocam sobredeterminações narrativas e anacronismos causais; 3) a inscrição do paradigma do “informe” na visualidade das imagens, de modo que conferem aos filmes a capacidade de re-apresentarem, através dos seus trabalhos formais sobre a plasticidade da figuração, um poder que a forma da figura humana, em particular, e que as formas, de modo geral, têm de se engajar em processos de desclassificação. Diante dessas operações dissensuais, defenderemos que a memória do após-Guerra é reivindicada menos como uma arcada em que se dispõem acontecimentos e histórias a serem representados de forma naturalista, e, mais, como uma fonte de elaboração crítica em que há um acento na coexistência originária e aporética entre experiência histórica, representação e imagem.

Palavras-chave: cinema; cinema e história; teorias da imagen; cinema espanhol; Víctor Erice.

ABSTRACT

The dissertation analyzes Víctor Erice's cinema, more specifically, the feature film *The Spirit of the Hive* (1973) and the short film *Alumbramiento* (2002). The films focus on family groups, set in rural Spain, in the period shortly after the Civil War that devastated the country between 1936 and 1939, giving way to the Francoist Regime (1939-1975). We will compare them through the following issue: what are the relationships between the image morphology of the films and their elaborations on history? Through authors such as Walter Benjamin, Georges Bataille and Georges Didi-Huberman, we will maintain that the image morphology of the films is constructed through three dissensual operations that we bring together under the sign of a “declassification heuristic”: 1) an interface between historical times, so that events that are dispersed in chronology find “secret affinities” through the magnetism of their meanings; 2) a shuffling between registers, sensibilities and tones that are contrasting, such as fictional and documentary, or realistic and fantasy, so that their “intimate relationships” provoke narrative overdetermination and causal anachronisms; 3) the inscription of the “informe” paradigm in the visuality of images, in a way that gives films the ability to re-present, through their formal works on the plasticity of figuration, a power that the form of the human figure, in particular, and that forms, in general, have to engage in processes of declassification. In the face of these dissensual operations, we will argue that post-Civil War memory is claimed less as an arcade in which events and stories are arranged to be represented in a naturalistic way, and, more, as a source of critical elaboration in which there is an emphasis on an aporetic and originary coexistence between historical experience, representation and image.

Keywords: cinema; cinema and history; images theory; spanish cinema; Víctor Erice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>Angelus Novus</i> , Paul Klee, 1920.	33
Figura 2	Força policial no filme <i>Em Trânsito</i>	40
Figura 3	Imagem da câmera de segurança no filme <i>Em Trânsito</i>	40
Figura 4	Oficial estadunidense de frente e o personagem Georg de silhueta em <i>Em Trânsito</i>	41
Figura 5	Storyboards desenhados por Angel Fernandez-Santos para <i>O Espírito da Colmeia</i>	53
Figura 6	Storyboards desenhados por Angel Fernandez-Santos para <i>O Espírito da Colmeia</i>	53
Figura 7	Storyboards desenhados por Angel Fernandez-Santos para <i>O Espírito da Colmeia</i>	53
Figura 8	Storyboards desenhados por Angel Fernandez-Santos para <i>O Espírito da Colmeia</i>	53
Figura 9	O monstro de <i>Frankenstein</i> com a menina na beira do rio	55
Figura 10	Os desenhos que compõem os créditos de abertura de <i>O Espírito da Colmeia</i>	60
Figura 11	A personagem Teresa diante da janela octogonal	60
Figura 12	O personagem Fernando por trás da máscara do traje de apicultura	60
Figura 13	<i>La aparición</i> , Antonio Lopez Garcia, 1963	66
Figura 14	<i>Figuras en una casa</i> , Antonio Lopez Garcia, 1967	67
Figura 15	Teresa na estação ferroviária	70
Figura 16	O soldado republicano na iminência de saltar do trem	70
Figura 17	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 18	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 19	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74

Figura 20	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 21	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 22	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 23	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 24	A audiência na sala de projeção d' <i>O Espírito da Colmeia</i>	74
Figura 125	Isabel e Ana deitadas em suas camas	85
Figura 26	Plano/contraplano do diálogo entre as irmãs	87
Figura 27	Plano/contraplano do diálogo entre as irmãs	87
Figura 28	Fernando em seu escritório	88
Figura 29	Os reflexos de Ana e do monstro na superfície do rio	91
Figura 30	Os reflexos de Ana e do monstro na superfície do rio	91
Figura 31	Os reflexos de Ana e do monstro na superfície do rio	91
Figura 32	Os reflexos de Ana e do monstro na superfície do rio	91
Figura 33	<i>Guernica</i> , Pablo Picasso, 1937	97
Figura 34	Fotografias de Eli Lotar da série <i>Nos abatedouros de La Villette</i> (1929)	100
Figura 35	Fotografias de Eli Lotar da série <i>Nos abatedouros de La Villette</i> (1929)	100
Figura 36	Fotografias de Eli Lotar da série <i>Nos abatedouros de La Villette</i> (1929)	100
Figura 37	Fotografias de Eli Lotar da série <i>Nos abatedouros de La Villette</i> (1929)	100
Figura 38	Fernando em seu traje de apicultura e a tela de apicultura com abelhas	106
Figura 39	Fernando em seu traje de apicultura e a tela de apicultura com abelhas	106

Figura 40	Fernando em seu traje de apicultura e a tela de apicultura com abelhas	106
Figura 41	Fernando em seu traje de apicultura e a tela de apicultura com abelhas	106
Figura 42	<i>São Francisco Ajoelhado</i> , Francisco Zurbarán, 1636-1639	108
Figura 43	Fernando em seu traje de apicultura	108
Figura 44	Fernando diante das janelinhas octogonais cor de mel de seu escritório	110
Figura 45	Fernando diante das janelinhas octogonais cor de mel de seu escritório	110
Figura 46	Reflexo de Fernando na colmeia de cristal	112
Figura 47	Primeiríssimo plano de uma abelha	112
Figura 48	Reflexo de Ana na colmeia de cristal	112
Figura 49	Primeiro plano das abelhas sobre as colmeias	112
Figura 50	Fusão visual entre a figura de Isabel e das abelhas	112
Figura 51	Primeiro plano de uma abelha sobre uma apícola	112
Figura 52	Estrutura de arame sobre as janelas hexagonais cor de mel	115
Figura 53	Planos do cogumelo sendo esmagado pela bota de Fernando	120
Figura 54	Planos do cogumelo sendo esmagado pela bota de Fernando	120
Figura 55	Planos do cogumelo sendo esmagado pela bota de Fernando	120
Figura 56	Planos do cogumelo sendo esmagado pela bota de Fernando	120
Figura 57	Fernando saindo de casa enquanto Teresa está em uma sacada	121
Figura 58	<i>La ventana</i> , Antonio Lopez Garcia, 1966	121
Figura 59	Fernando em <i>fade in</i> com a paisagem durante a sequência do café da manhã	123
Figura 60	<i>A mesa</i> (1959), de Antonio Lopez Garcia	123

Figura 61	Trilhos do trem em <i>O Espírito da Colmeia</i>	126
Figura 62	Plano da morte do soldado republicano	126
Figura 63	Plano médio de Ana se aproximando do soldado republicano	128
Figura 64	Ana oferece uma pera ao soldado republicano	128
Figura 65	<i>Close up</i> do relógio musical de Fernando	128
Figura 66	Plano do soldado republicano realizando um truque de mágica	128
Figura 67	Habitantes do vilarejo de Llanes que formaram o elenco de <i>Alumbramiento</i>	131
Figura 68	A mancha de sangue nas vestes do recém nascido	135
Figura 69	A fusão visual entre o sangramento e o braço do menino	135
Figura 70	A fusão visual entre o rosto do menino e o sangramento	135
Figura 71	O relógio desenhado no braço do menino	135
Figura 72	O relógio de pêndulo	136
Figura 72	O idoso separando as cartas e o homem dormindo	136
Figura 74	O homem e a parede de porta-retratos	136
Figura 75	A fusão visual entre a parede de porta-retratos e o rosto do recém nascido	136
Figura 76	O jornal que anuncia o desembarque nazista	138
Figura 77	O plano que mostra a data do jornal	138
Figura 78	O soldado desmembrado	143
Figura 79	Plano fechado dos pés da menina no balanço	143
Figura 80	O espantalho se fundindo com porções do rostos tanto do recém nascido	143
Figura 81	O espantalho se fundindo com porções do rosto do menino que está no ático	143
Figura 82	Porção da fotografia enquadrada no altar de memórias	146
Figura 83	Mulher e crianças acompanhando o alumbramiento do recém nascido	146
Figura 84	Sombra de uma mulher estendendo um lençol	147

Figura 85	As vestes sangrentas do recém nascido sendo lavadas	147
Figura 86	Os rastros do relógio desenhado no braço de um menino	147
Figura 87	A folha molhada do jornal contendo as fotos das tropas nazistas	147

SUMÁRIO

1	Introdução: os encontros com o cinema de Erice	14
1.1	Errâncias da pesquisa	16
1.2	Considerações teóricas e metodológicas	25
1.3	Percursos da dissertação	26
2	História e experiência, infância e origem	29
2.1	História e catástrofe em Walter Benjamin	30
2.2	Quimeras da “origem”	35
2.3	Infância, linguagem e experiência em Giorgio Agamben	42
2.4	Miríades de um Frankenstein-caseiro	49
3	<i>O Espírito da Colmeia</i>: arcabouço de uma Espanha febril	58
3.1	Atmosferas do após-Guerra	59
3.2	Dissidências ao Regime Franquista	71
3.3	Circularidades labirínticas e errâncias ontológicas	81
4	Morfologias imagéticas: visualidade e figuração	93
4.1	<i>Documents</i> e o paradigma do “informe”	94
4.2	Tramas da dessemelhança	104
4.3	Gestos pregnantes	117
5	Alumbramiento, ou, sob as sombras de uma origem	129
5.1	Sensibilidades documentais e riscos ficcionais	132
5.2	Costuras visuais e desbordes figurais	139
6	Considerações finais	148
	Referências	153

1 Introdução: os encontros com o cinema de Erice

Vim a conhecer tardiamente, no fim do ano de 2019, o cinema do espanhol Víctor Erice. Nessa época, recém graduado em Cinema e Audiovisual na UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), tinha a intenção de participar da seleção para o Mestrado do PPGCOM, que ocorreria nos meses seguintes, mas, diante de uma abundância de interesses um tanto difusos, ainda não tinha determinado um objeto sobre o qual gostaria de me debruçar. Foi então que, por engano, transferi um arquivo d'*O Espírito da Colmeia* (*El espíritu de la colmena*, 1973) da memória USB de um amigo para as pastas do meu computador e o assisti.

Ambientado na zona rural do Norte da Espanha, logo após o fim da Guerra Civil que assolou o país nos últimos anos da década de 1930, *O Espírito da Colmeia* concentra a sua narrativa na crença da personagem Ana, de 6 anos, de que o monstro do Frankenstein, visto por ela em uma sessão de cinema, existiria no seu mundo enquanto um espírito. Na medida em que a sua crença se intensifica, a vemos cotejar os acontecimentos e materialidades de seu dia a dia como se fossem indícios da manifestação desse espírito. Isso se estende desde as aparições domésticas de seu pai, Fernando, à aparição estrangeira de um soldado republicano nos arredores do vilarejo; da visada de uma pegada humana no chão da planície castelhana, à escuta dos sons de passos no assoalho de casa; dos zunidos concretos de uma sineta de trem, aos rumores abstratos da ventania; do contato material com um cogumelo envenenado no bosque do vilarejo, à figuração fugidia dos reflexos de sua figura humana na superfície de um rio; entre outros acontecimentos que poderiam ser descritos.

Lembro que, de imediato, as imagens que surgiam na tela do computador me fizeram pensar no que o realizador e poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1981, p. 137-152) nomeou de “cinema de poesia”.

Com essa expressão, ele se referia à uma capacidade contingente à constituição dos signos visuais e sonoros do cinema de reivindicarem a percepção humana através de relações que não se encerram nas esferas da comunicação e do entendimento. Isso se daria pela natureza pré-gramatical e pré-textual desses signos, incapazes de serem sistematizados totalmente em uma “linguagem cinematográfica”. Afinal, de acordo com Pasolini, apesar de estarmos habituados a “ler visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade” que nos “cerca [...], expressando-se precisamente [...] através da pura e simples presença ótica dos seu hábitos e atos” (*ibidem*, p. 138), haveria uma torrente de imagens significantes provenientes dos registros do sonho e da memória que faz com que esse

colóquio seja incapaz de se esgotar em pura instrumentalidade, provocando-nos através da expressividade de sua “própria presença”.

Em sua exposição, ele menciona uma série de filmes e realizadores, que vão de *Luzes da Cidade* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931) à *Deserto Vermelho* (*Deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964), de Jean-Luc Godard à Kenji Mizoguchi, argumentando a favor da operação de uma língua da poesia nas frestas e intervalos da “linguagem cinematográfica”. Em outras palavras, Pasolini (1981, p. 141) advoga a resistência de um ineliminável na textualidade de prosa que acomete alguns filmes. Se, ao longo da pesquisa, não pude deixar de supor como essas formas de escritura se distinguiam na aurora d’*O Espírito da Colmeia*, não sei bem o que me fustigou ao assisti-lo naquele momento específico: se era um fascínio pelos rostos das personagens, a sensação de que algo, mutuamente, nos escapava, ou as proposições de sentidos, ritmos e figuras com que as tramas das imagens iam me inculcando.

Embora tenha assistido o filme no isolamento e estabilidade do meu quarto, lembro de uma “sensação de estar deslocado” que abalava a espetatorialidade. Encontro no belíssimo *Devotional Cinema* (2014), livro escrito pelo cineasta estadunidense Nathaniel Dorsky, uma descrição que a reverbera:

“Após o filme, o público entrou no elevador para descer para a rua, e notei que todos estavam extraordinariamente disponíveis uns para os outros. As pessoas tinham lágrimas nos olhos. Normalmente, o tempo em um elevador é um tempo morto. Ou olhamos para os números ou para o chão, tentando negar a intimidade da situação. Esperamos que esse tempo morto acabe para que possamos retomar nossas vidas. Mas neste caso todos estavam completamente acessíveis e vulneráveis um ao outro, olhando-se entre si, todos estranhos dentro do compartimento íntimo de um elevador” (Dorsky, 2014, p. 22).

Em suma, me senti *tomado*. Essa era a palavra que eu escolhia na tentativa de condensar aos amigos - e à mim mesmo - a experiência com o filme. Porque, invariavelmente, assim que surgia uma oportunidade, começava a falar sobre *O Espírito da Colmeia* em uma espécie de disritmia - falas longas demais, sem a destreza na forma de acentuar o relevo entre os seus sentidos. Apesar disso, não sei ao certo o que a “sensação de estar deslocado” ou de “me sentir *tomado*” aquiescia. Sem dúvidas, a de uma experiência que ainda estava em busca de hospedagem. E esta dissertação a valoriza [a experiência] na medida em que a busca não

cessou, mas insiste, descontínua, sendo parte fundamental dos achados e desmentidos da pesquisa sobre a qual lançaremos vista.

1.1 Errâncias da pesquisa

Introdutoriamente, compreendo que é relevante descrever as transformações sofridas no desenvolvimento da pesquisa por alguns dos elementos que a estruturam, como o *corpus*, a problemática geral e as hipóteses. Em primeiro lugar, porque nos fornece uma ambientação sobre como a pesquisa foi afetada pelo contexto histórico em que se desenvolveu, no caso, durante a pandemia de Covid-19 e os períodos de isolamento social que acarretou. Em segundo lugar, como consequência disso, pois nos auxilia a expor e justificar algumas escolhas inusuais que moldaram a sua culminância nesta dissertação. Além disso, nos orientará acerca de como instrumentalizamos metodologicamente o referencial teórico à fim da conquista de nossos objetivos.

Inicialmente, ainda afinado com o projeto submetido na seleção para o Mestrado, elencamos como a corpora da pesquisa os dois longas de Erice que são ambientados no após-Guerra: *O Espírito da Colmeia* e *O Sul* (*El Sur*, 1983).

Em linhas gerais, o segundo longa de Erice confere uma continuidade ao gesto do realizador em sua estreia, no caso, o de resgatar os anos que sucederam a Guerra Civil Espanhola e explorá-los através de tramas familiares. Sua narrativa, porém, não confere uma atenção somente para o período cronológico da infância, mas também abarca a sua transição para a adolescência, concentrando-se em fragmentos da memória da personagem Estrella, quando ela, já adulta, e a partir de uma narração em *off*, reconstrói a relação com o pai tendo como horizonte o suicídio que ele cometera quando ela tinha 15 anos. Transcorrendo alguns anos à frente do seu predecessor, quando o Franquismo já está consolidado no país, o filme se desdobra através de recortes temporais que não se intercalam com frequência: em uma parte, a protagonista nos é apresentada com os seus 6 (seis) anos; já em outra, justamente, com os seus 15 (quinze), a idade que eclipsa cronologicamente o relato. Ambos os recortes transitam entre a casa em que a sua família reside e a cidade murada que margeia, ambientadas no Norte da Espanha, assim como é o caso em *O Espírito da Colmeia*.

Nesse momento, a problemática da pesquisa se condensava em torno das relações entre as aparições das paisagens nos filmes e a insinuação de uma atmosfera de morte. Nos inquietava a emergência dessa atmosfera a despeito da escassez de signos visuais ou sonoros associados diretamente à Guerra Civil Espanhola ou ao militarismo. Diante disso,

hipotetizamos que seria a fricção de diferentes temporalidades que abriria o acesso à uma fantasmagoria na construção dos espaços e espacialidades audiovisuais. Segui nessa direção pelos primeiros meses de 2020, alternando leituras de textos dedicados à discussão sobre a paisagem, como é o caso de Giuliana Bruno e Jean Luc Nancy, além de Ângela Prysthon, minha orientadora, e Cesar Castanha, colega do PPGCOM; e de textos vinculados a discussão sobre noções de “temporalidade” e “morte”, como nas obras de Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Walter Benjamin e Jeanne Marie Gagnebin.

Porém, com a o prolongamento da pandemia de Covid-19 para além dos primeiros meses do ano de 2020, os rumos da pesquisa mudaram. Frente a algumas semelhanças entre os contextos históricos, poderia ter sido uma oportunidade de instrumentalizar desde o início as mentalidades e estados de coisas em que me via inserido pessoalmente, ou até mesmo elaborar uma comparação entre o bolsonarismo do Brasil dos anos 2020 com o franquismo da Espanha dos anos 1940. Porém, os efeitos da atmosfera de morte que era contemporânea ao tempo que vivíamos já eram intensos o suficiente para adicioná-los uma intencionalidade desse tipo. Ainda assim, cabe afirmarmos que essa não foi uma escolha consciente e, sim, involuntária, de modo que se manifestava quando algumas leituras e discussões ganhavam uma continuidade enquanto outras eram resguardadas.

Em seguida, como uma consequência desse impacto contextual, a pesquisa se condensou em torno das aparições da infância nos filmes de Erice - e no cinema espanhol do período, de modo geral. É o que foi feito através de filmes como *Cría Corvos* (*Cría Cuervos*, Carlos Saura, 1976), que pode ser lido como um gêmeo bivitelino d’*O Espírito da Colmeia*, e *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), uma indicação que agradeço a Prysthon, a ser retornado em pesquisas futuras. Nesse momento, começou a me interessar uma acepção ampliada do termo “in-fância”: não somente como a indicação de um período cronológico da vida, mas também como a designação de uma ausência de fala que não é nem escolha consciente, nem manifestação de um aspecto diáfano da existência, e, sim, intervalo de errância no acesso a linguagem. Desse modo, contemplava tanto os personagens crianças, a que comumente associamos a infância, como os personagens adultos e idosos, na medida em que também eram insistidos por esses momentos de “não soberania” que a etimologia do termo nos indica. Consequentemente, isso me levou a ampliar o *corpus* e abraçar para o seu escopo o terceiro longa metragem de Erice, *O Sol do Marmelo* (*El sol del membrillo*, 1991)¹,

¹ A narrativa de *O Sol do Marmelo* se concentra no acompanhamento por Erice do pintor espanhol Antonio Lopez Garcia em seu estúdio particular em Madrid. Retrata o seu encontro com outros artistas, críticos e amigos, além de seu convívio familiar com a esposa, a também artista visual Maria Moreno, e trabalhadores que reformam a sua casa. Formalmente, podemos classificá-lo como um “filme desclassificador”, pois funciona

e o curta *Alumbramiento* (2002), em que as narrativas se concentram, respectivamente, em um casal de idosos e em um recém nascido.

Nesse sentido, se, antes, era a emergência de uma atmosfera de morte na articulação dos espaços o que me inquietava, no momento seguinte, o que me fazia questão era o fenômeno de uma desorientação que não permitia decodificar o que estava sendo forjado na diegese dos filmes, fosse na articulação dos espaços ou na narrativa. Pensava em uma “comunidade de infantes” que habitava o cinema de Erice, todos os personagens partilhando esse intervalo entre uma capacidade de falar e a sua colocação em ato, e de como isso nutria as ausências de fala que se hospedam nos silêncios do filme com um estranhamento de cunho antropológico. Para lidar com isso, desloquei minha atenção para outras discussões que estavam presentes nos mesmos autores que já trabalhava, como é o caso de Walter Benjamin e Jeanne Marie Gagnebin e os acompanhei no referencial teórico de figuras como Giorgio Agamben e Primo Levi. Além disso, trafeguei brevemente por discussões no campo da psicanálise sobre a ideia de “lalíngua” e os processos psíquicos que engendram o ingresso do humano na linguagem.

Com o tempo, entretanto, senti que não era suficiente essa abordagem da infância como o elemento que englobava as inquietações do que deveria ser o problema de pesquisa. Compreendo que se tratou, em partes, de uma transferência da minha incapacidade de colocar em relação de forma satisfatória as transformações impostas pela pandemia para o contexto das narrativas do cinema de Erice. Desse modo, mais do que os intervalos que a insistente subsistência de uma “infância” tramava nas narrativas, comecei a supor que eram os seus efeitos em uma elaboração da história o que gravitava a problemática. Em linhas gerais, acredito, até, que seria uma “teoria da história” o englobante na própria obra desses autores com que vinha trabalhando, de modo que as suas discussões sobre “infância”, mas também sobre “temporalidade” e “morte”, perseguidas no início da pesquisa, estavam todas orientadas em torno de sua [da história] escritura e experiência.

Além disso, me inquietava também o fato de ter passado a conferir um privilégio demasiado a dimensão literária da narrativa dos filmes e a repercussão de suas tramas no universo diegético. Pois, ao fazer isso, acabava por negligenciar as dimensões audiovisuais e formais que reivindicavam a sua trama, o que foi colocado como um questionamento pertinente na ocasião em que apresentei o desenvolvimento da pesquisa através de um

como um “filme-monstro”, nos termos que discutiremos através da obra de Jean Louis Comolli, ao combinar de uma forma imprevisível as tradições estéticas e as estratégias de produção do documentário e da ficção.

trabalho no GT de Cinema e Fotografia da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), que aconteceu de modo online em 2021.

Finalmente, com essas inquietações em mente, tratei de colocar os filmes em relação de uma outra forma, conjugando os elementos do projeto inicial que submeti a seleção do Mestrado com as transformações que esse sofreu devido a chegada da pandemia, além de dar vazão a alguns outros interesses que foram surgindo e crescendo durante a pesquisa. Assim sendo, defini a sua problemática através da seguinte formulação: **quais são efeitos da morfologia imagética através da qual se constroem os filmes de Erice no seu gesto de elaboração da história?**

Com isso, tratava-se de investigar, em uma primeira etapa, em que consiste essa morfologia imagética, como pensar as suas dimensões formais e narrativas, além de suas manifestações visuais e sonoras. Essas dimensões são homogêneas nos modos que endereçam a espectralidade ou nos provocam sensações e sentidos que são contraditórios? Como colocar em relação as estratégias de produção que as materializaram, seja no roteiro, na dramaturgia ou na montagem, e os efeitos que ganharam aparência nas imagens que são assistidas pelo espectador? Como se dá a relação entre os gestos dos filmes nos domínios extra diegéticos e as suas repercussões no universo diegético em que os personagens obtêm um efeito de realidade? Em que posições os expedientes que constroem essas morfologias imagéticas colocam o espectador e as suas capacidades de associar e dissociar o que assiste nas imagens ao contexto socio-histórico em que estão inseridas? Parafraseando Ismail Xavier (2007), em que grau possibilitam “ver além” na imanência dos filmes?

Em segundo lugar, tratava-se de compreender qual é a forma de relação que estabelecem com a representação do passado e o seu estatuto no presente. Para isso, seria necessário uma investigação acerca da interface entre uma teoria da história e as teorias da imagem e da representação, de modo geral. Na forma como os filmes constroem as suas imagéticas, há crença ou desejo de se encontrar uma verdade do passado que participe de sua elaboração da história? Se sim, a que operações se credita esse encontro e quais os seus objetivos? Revelação de uma verdade “oculta” ou reiteração de uma verdade em vias do esquecimento? Se não, em que consiste o gesto dos filmes em reivindicar essa memória? Disjunção de um imaginário hegemônico? Esforço meta-analítico do próprio gesto desafiar a passagem do tempo através da representação?

São muitas questões que gravitam em torno da problemática. De modo geral e ainda pouco específica, a hipótese de trabalho é a de que o cinema de Erice se relaciona com a história em termos de uma “experiência” que constituem, (ar)riscando-se mutuamente as

partes nesse processo, e, não, enquanto a representação de uma Ideia a ser transposta com segurança e assepsia em um suporte midiático. Desse modo, a morfologia imagética dos filmes não funciona como recipientes de uma escritura da história com a “forma” e “conteúdo” a serem respeitados *a priori*, mas como uma fonte que se renova e retroalimenta a elaboração sobre a história ao passo que a experiência vai sendo constituída. Repercutindo as proposições do filósofo alemão Walter Benjamin, “em lugar de apontar para uma “imagem eterna do passado”, [...], ou, [...] para a de futuros que cantam” (Gagnebin, 2012, p. 8), o cinema de Erice privilegia os intervalos em que a morfologia imagética de seus filmes tensionam o naturalismo da representação. Nesse sentido, o seu gesto se assemelha ao que a pesquisadora suíço-brasileira Jeanne Marie Gagnebin compreende como deveria ser o trabalho do historiador:

“Ainda que o passado tenha realmente acontecido e deixado no presente marcas reais de sua existência, nada garante o seu estado unívoco. A “descrição” do passado é uma construção que obedece à interpretação de rastros de diversa ordem [...] e a injunções singulares de enunciação, ligadas ao presente específico do historiador” (*idem*, 2014, p. 27).

Além disso, mobilizando a obra do filósofo francês Jacques Rancière (2012), compreendemos que o cinema de Erice confere uma relevância a operações dissensuais no tecido sensível da articulação cenográfica com que reivindica essa elaboração crítica da história. Porque trata como importante não tanto a observação de um processo histórico em que se encadeiam as causas e efeitos que o determinam em uma linha do tempo, mas o encontro com intervalos de heterogeneidade em que há um deslocamento do que é visível e pensável na formação de um comum (*idem*, 2021, p. 30). Isso é relevante na medida em que o contexto socio-histórico a que o cinema de Erice que analisaremos se refere é o do após-Guerra e o seu espectro de horror sobre a experiência humana, redefinindo e desnaturalizando as suas possibilidades de representação. Como afirma a pesquisadora alemã Miriam Hansen em relação às tentativas de alguns filmes do pós Segunda Guerra Mundial em dar conta do acontecimento traumático que foi a Shoah, o que também pode ser aplicado à abordagem do Franquismo:

“Uma limitação fundamental da narrativa clássica em relação à história [...] é que ela se baseia em princípios neoclássicos de unidade composicional, motivação, linearidade, equilíbrio e fechamento - princípios singularmente inadequados diante de

uma evento que, por sua própria natureza, desafia nossa ânsia narrativa de dar sentido, de impor ordem à descontinuidade e uma alteridade à experiência histórica” (Hansen, 1996, p. 298).

Sendo assim, proponho compreender o gesto que o cinema de Erice reivindica em seu trabalho com a história através de 3 (três) operações dissensuais que constroem a morfologia imagética de seus filmes:

1) Em primeiro lugar, defendo que a morfologia imagética dos filmes se constrói através de uma desierarquização das relações entre o passado que buscam representar e o presente que é contemporâneo a sua realização, ou até mesmo, entre esses 2 (dois) e outros períodos cronológicos que são aludidos. Compreendemos que essa articulação se dá porque os filmes encontram nos intervalos de não coincidência e embaralhamento entre os tempos históricos a forja de “afinidades em segredo” entre acontecimentos, figuras e gestos que estão afastados cronologicamente, embora atraídos em termos de como a intensidade de seus sentidos se magnetizam. É o caso em *O Espírito da Colmeia*, por exemplo, de uma fantasmagoria com a figura do general Francisco Franco. Essa consegue uma via de acesso mais profícua nas tramas iniciadas através da incorporação pelo filme dos acontecimentos extra midiáticos que se dão no *set*, ou seja, que são contemporâneas ao presente da realização e afastadas cronologicamente das coordenadas históricas da diegese, do que nas elucubrações e definições do roteiro para a construção ordenada da narrativa.

De modo geral, defenderemos que essa operação pode ter os seus contornos preenchidos de sentidos através do conceito de “origem” como aparece nas obras de Benjamin (2011) e do filósofo italiano Giorgio Agamben (2008).

No primeiro autor, o conceito aparece como um modo de apreensão do tempo histórico que se dá em termos de intensidade, e, não, de cronologia, na medida em que “história” e “temporalidade” estabelecem uma relação intensiva, e, não, extensiva. Em linhas gerais, o conceito afirma que qualquer acontecimento é afetado por uma origem, pela coexistência com uma fonte que retroalimenta a sua vigência na medida em que flui ininterruptamente sobre o devir histórico desses acontecimentos. Isso indicaria, por um lado, um “inacabamento formativo” de tudo que se inscreve no tempo histórico, e, por outro, uma “trama eterna” que não obedece a cronologia, mas às dimensões topológicas através dos quais o que convencionamos como a realidade se desdobra no tempo. No segundo autor, o conceito têm uma estrutura morfológica semelhante, mas é dirigido para a discussão sobre “experiência”, “infância” e “linguagem”, de modo que a origem se trata do paradigma

temporal que faz com que os termos dessa interface se relacionem: a infância como uma categoria que desenha a coexistência originária, ou seja, sem uma arcada de início cronológico, entre a experiência sensível no mundo e as suas decantações através do universo da linguagem.

2) Como uma segunda operação dissensual, sustentaremos que a morfologia imagética do cinema de Erice está povoada de fricções entre os registros do realismo e da fantasia, e entre as sensibilidades e tons documentais e ficcionais. Desse modo, os elementos que convencionam as expectativas do espectador sobre o transcorrer dos filmes são desreferencializados e o gesto das imagens de elaborar sobre a história se afasta de uma representação de cunho naturalista. Por conseguinte, tanto os elementos históricos e índices de historicidade que aparecem no transcorrer dos filmes, assim como as interpretações alegóricas que se insinuam na espectadorialidade, deixam de ter uma soberania sobre as imagens e ganham um estatuto de incerteza.

A título de uma exemplificação, nos referimos às sequências d’*O Espírito da Colmeia* em que o tom documental que é obtido pela câmera em alguns momentos da filmagem, com tremedeiras e desfoques que não estavam programados de antemão, é tensionado uma vez que é incorporado a montagem como parte de uma trama ficcional. Pois, como uma consequência, isso causa um tensionamento na expectativa do espectador sobre a estabilidade de seus enquadramentos, na contingência das planificações e na plasticidade dos próprios liames narrativos. Já no caso de *Alumbramiento*, discutiremos como há uma renegociação entre as sensibilidades documentais e ficcionais de suas imagens através de um contraste entre as operações da montagem e os expedientes da *mise-en-scène*.

Com isso, compreendemos que o cinema de Erice confere uma ressonância ao que o documentarista francês Jean Louis-Comolli (2008, p. 92) em seu “Elogio ao Cine-monstro” chama de “circularidade labiríntica de uma errância ontológica do cinema”. Pois, como indaga o leitor algumas linhas antes em seu texto:

“Como esquecer que o cinema se fabrica a partir de uma ciência-ficção em que se esbarram truques e astúcias, invenções imperfeitas, máquinas e mímicas aproximativas, que, unidas, não formam mais que o quadro sintomático de uma fantasmagoria geral? Algo como o realismo sonhado” (Comolli, 2008, p. 92).

Dentro desse tópico ainda, compreendemos que o cinema de Erice confere uma ressonância, também, à como Rancière formula a sua noção de “ficção”. Essa consistiria em

um arranjo de signos que não se opõe à ideia de realidade por natureza e vigência ontológica, mas pelo grau de consensualidade sobre a partilha do sensível que atualiza nas disposições dos corpos dos sujeitos e das suas capacidades de falar e agir. Desse modo, afirma Rancière (2012, p. 74), “o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível”.

Isso é reforçado pelos momentos nos filmes em que há uma predominância do realismo nas escolhas formais e dramatúrgicas do cinema de Erice. Em alguns casos, por exemplo, há o recurso a uma imersão nas texturas da materialidade audiovisual a fim de nos acentuar a referência espacial e volumétrica das ações, mas que dura somente até o momento em que um som que não conseguimos hospedar a compreensão é executado e se cria um intervalo de suspensão na espectralidade, interrogando-nos se não estaríamos migrando para o registro da fantasia e da ilusão. Para além de seus efeitos nas tramas da narrativa, compreendemos que esses expedientes que constroem a morfologia imagética do filme promovem um acento nas “relações de intimidade” que um elemento audiovisual é capaz de estabelecer com registros, tons e sensibilidades que não estariam vinculados de antemão, ou que simplesmente não tínhamos preparada a expectativa. Por conseguinte, criam uma território em que os fluxos de sentidos são, além de profícuos, indeterminados e imprevistos. Com isso, o cinema de Erice consegue embaralhar o tempo passado com o tempo presente, criar enclaves das tramas ficcionais no aspecto documental dos acontecimentos, e vice versa. Além disso, torna-o capaz de dissociar a pregnância da visibilidade dos corpos, espaços e objetos que povoam a diegese dos encaminhamentos dos diálogos, falas e palavras que acoçam a narrativa.

3) Em terceiro lugar, compreendemos que a sensação de estar “sob o risco iminente de um perigo”, que afeta tanto as dimensões narrativas quanto formais dos filmes, ganha um acento no que concerne a construção da visualidade das imagens, tendo como objeto principal a figuração do corpo humano. Sustentamos que os gestos da dimensão visual de algumas sequências dos filmes nos fornecem imagens que estão para além, ou, aquém, das que são tramadas pelas suas narrativas, ou das que podem ser inferidas através de informações de bastidores sobre a sua etapa de produção. Com isso, compreendemos que esses gestos se reúnem com a negociação que o filme faz das estratégias ficcionais e documentais, e dos registros, sensibilidades e tons do realismo e da fantasia, na construção de uma morfologia imagética que destoma a elaboração crítica da história de uma necessidade de representar fiel e assepticamente o passado.

Como afirma Comolli (2008, p. 176), “a questão dos corpos é, a meu ver, a mais forte entre todas aquelas que o cinema inventa neste século. Arte figurativa por excelência, é, antes de tudo, sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não”. Em linhas gerais, tanto em *O Espírito da Colmeia* quanto em *Alumbramiento*, trata-se de conferir à elaboração crítica da história uma capacidade de re-apresentar, através do seu trabalho formal sobre a plasticidade da figuração, um “risco corporal” que às aparições das figuras humanas é inerente - reescrevendo: um poder que a forma de suas figuras, em particular, e que as formas, de modo geral, aqui, sob o signo do corpo, têm de se engajar em processos de desclassificação, indeterminado-se significativamente e colocando em cena “o crepúsculo da [...] tradicional noção de humano (a saber, patriarcal, humanista e antropocêntrica)” (Cavalcante, 2020, p. 120). Afinal, a égide que protegeu historicamente a conservação da figura humana na cultura visual do Ocidente eurocêntrico foi, em certa medida, o seu funcionamento como um instrumento de decantação da totalidade cósmica através de uma abstração entre o que era construído à imagem e semelhança de Cristo, por um lado, e o que pertencia à mundanidade dos outros entes da natureza, por outro, a qual ela [a figura humana] transcenderia.

Compreendemos que esse expediente visual tanto encontra quanto confere ressonâncias aos trabalhos teóricos e editoriais dos intelectuais franceses Georges Bataille (2018) e Carl Einstein (2019) na revista *Documents* no início dos anos 1930, e que foram reivindicados por autores como Georges Didi-Huberman (2014) desde a segunda metade do século XX. Em geral, trata-se de um olhar para as experiências visuais em que a figura humana e o antropomorfismo ocidental de cunho naturalista não funcionam mais como medidas de decantação da totalidade cósmica, mas como objetos de decomposições figurativas, sobredeterminações causais, anacronismos temporais, entre outros expedientes formais e figurais difundidos pelo que ficou conhecido nas teorias da imagem como o paradigma do “informe”. Com isso, a ideia é um reposicionamento da experiência visual em torno da materialidade que a cerca, consequentemente, prestando atenção aos sintomas que emergem do tensionamento da figura humana e da variedade do antropomorfismo que advém da Modernidade Ocidental.

Como esboçado nas últimas páginas, embora a pesquisa tenha se voltado aos outros filmes realizados por Erice, como *O Sul* e *O Sol do Marmelo*, esta dissertação contempla apenas *O Espírito da Colmeia* e *Alumbramiento*. A princípio, essa não foi uma escolha voluntária, mas o resultado, de uma conjunção de fatores. Por um lado, trata-se de como algumas problemáticas e hipóteses exerceram uma fascinação crescente durante a pesquisa

enquanto outras minguaram o seu brilho. Por outro, há o fato de como os fôlegos do processo de escrita e revisão das análises se distribuíram em torno dos filmes, de modo que assumimos o privilégio a esses 2 (dois) filmes. Além disso, cabe afirmar que mesmo entre esses houve uma desierarquização entre as páginas que foram dedicadas a um e ao outro. Nesse sentido, *O Espírito da Colmeia* engloba a maior parte da extensão da dissertação, enquanto *Alumbramiento* se vale do arcabouço teórico-metodológico trabalhado até a sua inserção no texto para ampliar a discussão sobre algumas outras questões. Com isso, compreendo que assumimos o “informe” como um dispositivo inerente à própria fabricação do texto, recusando as tentações de torná-lo homogêneo e, espero, fustigando a errância com que o próprio gesto de pesquisa continua a se dirigir ao cinema de Erice.

1.2 Considerações teóricas e metodológicas

Brevemente, entendo que é relevante tratar da abordagem feita pela pesquisa que originou esta dissertação no que concerne a literatura dirigida ao cinema de Víctor Erice e a sua inserção no contexto da história do cinema espanhol.

De início, entendemos a necessidade de uma pesquisa bibliográfica sobre a vida e obra do realizador espanhol. Ela se iniciou com a antologia de textos *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*, organizada por Linda C. Ehrlich (2007), que se manteve como a base a que recorremos dos momentos iniciais até a escrita da dissertação. A antologia contempla, para além de entrevistas e escritos inéditos de Erice, textos de trinta e um autores. Esses são diversos em termos de nacionalidade, gênero e campo de estudos, além de datarem de períodos distintos, o que permitiu uma visão panorâmica do estado da arte de como o seu cinema vem sendo recebido desde o seu lançamento até o início dos anos 2020. Ademais, a antologia nos ofereceu a oportunidade de um aprofundamento na extensão da obra dos autores, uma vez que outros dos seus trabalhos sobre o cinema de Erice não foram contemplados na antologia.

Como um dos exemplos, destacamos a tese de doutoramento da pesquisadora canadense Dominique Russel, *Suspension and light: the films of Víctor Erice* (1998), que havia contribuído para a antologia de Ehrlich com o texto “Silences: Víctor Erice use of sound”. Desse modo, conseguimos observar como algumas das problemáticas e hipóteses se desdobram de um trabalho para o outro, além do aparecimento de tópicos que a extensão do texto da antologia não permitira a abordagem, e, em contrapartida, quais das proposições conseguiram ser condensadas e ainda assim se manterem como relevantes.

Em seguida, fizemos uma busca no repositório digital de universidades, revistas e eventos acadêmicos espanhóis e brasileiros sobre trabalhos que tivessem a obra de Erice como objeto. Desse modo, não nos restringimos a levantar pesquisas de mestrado e doutorado, mas contemplamos desde textos em catálogos de mostras de cinema à críticas que foram publicadas em veículos impressos na época do lançamento dos filmes. No repositório da Universidade Politécnica de Valência, por exemplo, encontramos um conjunto de textos digitalizados da edição de 1998 da revista *Banda Aparte*, na qual estão reunidos textos do próprio Erice, como de outros autores sobre a sua obra, e que foram de extrema importância na pesquisa.

Na academia brasileira, encontramos poucos trabalhos de fôlego nesse sentido durante a realização da pesquisa, ou seja, entre os anos de 2020 e 2022. O material de maior impacto veio do circuito de mostras de cinema, mais especificamente, o texto do crítico brasileiro Matheus Kerniski no catálogo da *Mostra Ficção Viva: Pedro Costa e Víctor Erice*, que aconteceu na cidade de Curitiba, no ano de 2017. Isso não quer dizer que não há menções ou trabalhos que abordam a sua obra, mas afirmar uma lacuna de trabalhos com maior extensão textual, como monografias, dissertações e teses.

1.3 Percurso da dissertação

Contando com esta Introdução, a dissertação tem 5 (cinco) capítulos mais uma Conclusão, cujos objetivos transitam entre elaborar criticamente sobre os referenciais teóricos e instrumentalizá-los como ferramentas metodológicas de análises dos filmes.

O capítulo 2, “História e experiência, origem e infância”, divide-se em 4 (quatro) subcapítulos. Inicialmente, em “História e catástrofe em Walter Benjamin”, exporemos acerca da teoria da história na obra do filósofo alemão, concentrando-se nos vínculos que estabelece entre essa e a noção de “catástrofe”, que se dá através de uma discussão sobre a ideia de “soberania”. Subsequentemente, em “Quimeras da ‘origem’”, exporemos como o conceito de “origem” aparece no contexto de sua teoria da história. Para sublinhar a nossa reivindicação, acionaremos brevemente o filme *Em Trânsito* (*Transit*, 2018), do realizador alemão Cristian Petzold. Em seguida, com “Infância, linguagem e experiência em Giorgio Agamben”, iremos desdobrar a discussão sobre o conceito de “origem” através da obra do filósofo italiano no que concerne a interface que o título do subcapítulo propõe. Finalmente, em “Miríades de um Frankenstein-caseiro”, trataremos de como o projeto de *O Espírito da Colmeia* foi

inicialmente concebido, tramando algumas das conquistas teóricas dos subcapítulos anteriores em torno de acontecimentos que marcaram o contexto de produção do filme.

O capítulo 3, “*O Espírito da Colmeia*: arcabouço de uma Espanha febril”, divide-se em 3 (três) subcapítulos. De início, em “Atmosferas do após-Guerra”, ambientaremos geográfica e historicamente a narrativa do filme, além de apresentar os personagens que constituem a sua trama e algumas das questões que os envolve. Para isso, recorreremos a algumas discussões estruturais, como a proposta por João Vitor Leal acerca dos modos de endereçamento dos personagens de cinema, assim como discussões fenomenológicas, como a proposta por Hans U. Gumbrecht acerca dos elementos atmosféricos que emanam das dimensões materiais do objeto de pesquisa. Já em “Dissidências ao Regime Franquista”, faremos uma breve genealogia acerca de como as tradições estéticas vinculadas ao neorrealismo italiano foram reivindicadas na história do cinema espanhol e quais as suas consequências para a abordagem das figuras de dissidência ao Franquismo que apareciam no cinema comercial do período. Para isso, articularemos cenograficamente um debate entre nomes como o realizador Juan Antonio Bardem e pesquisadores como Sally Faulkner e Steven Marsh. Consecutivamente, em “Circularidades labirínticas e errâncias ontológicas”, através de discussões teóricas e de análises de sequências, trataremos de 2 (duas) operações dissensuais na morfologia imagética através da qual o cinema de Erice elabora criticamente sobre a história: o embaralhamento dos tempos históricos e o estabelecimento de relações de intimidade entre os registros do realismo e da fantasia.

O capítulo 4, “Morfologias imagéticas: visualidade e figuração”, por sua vez, organiza-se em 3 (três) subcapítulos: inicialmente, “*Documents* e o paradigma do ‘informe’”, tem o objetivo de sintetizar a “arqueologia das formas” que o filósofo francês Georges Didi-Huberman empreende através da atuação teórica e editorial dos conterrâneos Georges Bataille e Carl Einstein na revista *Documents* no início do século XX. Em linhas gerais, consiste na afirmação de uma experiência visual que tenha como paradigma a noção de “informe”, que o autor condensa através de 5 (cinco) características: dialética da decomposição; dialética da mobilidade; dissociação; dialética da sobredeterminação; e dialética do anacronismo. Assentado o referencial teórico, o subcapítulo seguinte, “Tramas da dessemelhança”, tem como objetivo, por um lado, justificar a pertinência de sua instrumentalização como ferramentas metodológicas, e, por outro, começar a operacionalizá-la na análise de sequências do filme. Desse modo, discute algumas das imagens que surgem nas tramas entre os gestos de dessemelhança na dimensão visual d’*O Espírito da Colmeia*. Subsequentemente, em “Gestos pregnantes”, discutiremos como essas

imagens que se forjam na dimensão visual do filme encontram uma trilha clandestina para desaguar nas suas tramas narrativas, provocando uma sensação de constante estranhamento nos modos com que os personagens nos endereçam.

O capítulo 5, “*Alumbramiento*, ou, sob a sombra de uma origem”, divide-se em 3 (três) subcapítulos. Inicialmente, contextualizaremos a posição do filme na filmografia de Erice, destacando algumas continuidades e descontinuidades com os seus outros. Além disso, apresentaremos como alguns dos acontecimentos que se deram na etapa de produção foram incorporados na trama narrativa. Já em “Sensibilidades documentais e riscos ficcionais”, trataremos de como as operações de montagem do filme tramam um risco ficcional sobre a sensibilidade documental que nos é solicitada pela dramaturgia e pelos planos e enquadramentos do filme, de modo que destomam a elaboração da história de uma subserviência ao tempo cronológico. Por fim, em “Costuras visuais e desbordes figurais”, trata-se de compreender como esse gesto tem como consequência a produção de tramas visuais através da fusão e encadeamento do que está sendo figurado em diferentes planos. Em linha gerais, defendemos de que o filme encontra no risco iminente de cisão da unidade do corpo humano através de um tensionamento de sua figuração uma forma de propor que o espectro de morte da Guerra Civil Espanhola e do nazifascismo não se encerram em um período cronológico, mas se espriam nos vínculos indelévels entre história, catástrofe e soberania.

Por fim, no capítulo 6, a título de “Considerações finais”, atribuímos sentidos a alguns dos movimentos que realizamos através da escrita. Trata-se de conferir os contornos e desenhos a algumas questões que surgiram, avaliar o porquê de alguns rumos terem sido tomados e de alguns objetivos terem provocado uma dificuldade em sua conquista. Além disso, apontaremos para os interesses de pesquisa que se abrem com o fim da dissertação e como pretendemos dar continuidade a trajetória acadêmica.

2 História e experiência, origem e infância

Este capítulo se divide em 4 (quatro) seções. Inicialmente, com “História e catástrofe em Walter Benjamin”, discutiremos acerca de como a história, tanto como o fenômeno de desdobramento da realidade no tempo quanto o conjunto de saberes que o estuda, aparece na obra do filósofo alemão. Para isso, trabalharemos a sua associação entre “história” e a noção de “catástrofe”, percorrendo sobre como a sua compreensão da tarefa do materialismo histórico se opõe às crenças em um progresso linear no tempo, que, segundo Benjamin, são compartilhadas pelos historicismos burguês e social-democrata do início do século XX. Nesse sentido, trafegaremos por alguns dos conceitos e discussões que permeiam a sua obra, como o de “experiência”, “estado de exceção” e “violência pura”, entre outros. Contamos, desde já e ao longo da dissertação, com o auxílio dos comentários do pesquisador brasileiro Márcio Seligmann-Silva e de Jeanne Marie Gagnebin, que, para além de suas proposições originais e singulares, são reconhecidos leitores de Benjamin no ambiente acadêmico no Brasil.

Em seguida, nutridos por esse referencial teórico, em “Quimeras da ‘origem’”, apresentaremos com mais detalhamento o conceito benjaminiano de “origem”, que posteriormente será instrumentalizado nas análises sobre o cinema de Víctor Erice e a elaboração crítica da história que os seus filmes empreendem. Para isso, mobilizaremos o filme *Em Trânsito* (2020), do realizador alemão Cristian Petzold, cuja inventividade com que coloca a história em relação tem ressonâncias com o conceito de Benjamin, pois, formal e narrativamente, confere uma concreção hiperbólica aos movimentos designados pela “origem”. Aqui, para além do auxílio de Seligmann-Silva e Gagnebin, iniciamos um diálogo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, na medida em que a sua instrumentalização do conceito é objetivada em torno do aspecto etimológico do termo “infância”.

No subcapítulo seguinte, “Infância, linguagem e experiência em Giorgio Agamben”, estreitamos essa discussão tendo em vista a precarização da experiência tradicional e autêntica com o advento da Modernidade. Seguiremos a investigação genealógica do filósofo italiano sobre os sujeitos da “experiência” e do “conhecimento” no período anterior ao da ciência moderna dentro do ambiente intelectual do Ocidente eurocêntrico; em seguida, a avatarização da experiência em termos de experimentos e o surgimento do sujeito transcendental em Immanuel Kant; e, finalmente, a reivindicação de Agamben da infância como instância que perfaz a possibilidade de que haja experiência e, conseqüentemente, que a diferença se constitua enquanto história.

A título de encerramento do capítulo, em “Miríades de um Frankenstein-caseiro”, estabeleceremos um liame para as discussões mais diretas acerca do cinema de Erice com uma exposição sobre o início do desenvolvimento do projeto de *O Espírito da Colmeia*. Atentaremos para a germinação do projeto que concebeu o filme e para como a infância, enquanto uma dimensão da vida em que o fenômeno histórico da origem se faz acentuado, influenciou a plasticidade de seus desdobramentos e inventividades formais. Com isso, pretendemos assentar um referencial que, por um lado, seja rigoroso em sua apresentação teórica a ponto de ser lido autonomamente, e que, por outro, contenha aberturas e liames a serem reivindicados instrumentalmente nas análises e discussões a serem empreendidas nos capítulos seguintes.

2.1 História e catástrofe em Walter Benjamin

Em seu texto derradeiro, “Sobre o conceito de história”, de 1930, Walter Benjamin (2012, p. 249) a define como “um objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’”. Nesse sentido, recusa a compreensão de que a história, enquanto um fenômeno que articula o desdobramento da realidade no tempo, possa ser apreendida por meio de um estudo que ocupe essa homogeneidade com acontecimentos a serem encadeados contínua e linearmente através de causas e efeitos determinados. De acordo com ele, essa seria uma compreensão vinculada tanto a burguesia europeia do início do século XX e o seu historicismo conformista, quanto a correntes ortodoxas da esquerda, empolgadas com a social-democracia da República de Weimar, posto que compartilhavam uma crença em um progresso contínuo - da história e da própria humanidade - nas etapas cronológicas do tempo. Em desacordo, Benjamin afirma a insuficiência dessa compreensão, pois, entre outras coisas, não conseguiria ter em conta a associação indelével entre o fenômeno da história e as sucessivas catástrofes que constituem o seu desdobramento. Como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2012, p. 8), a preocupação de Benjamin não se mostrou sem razão de ser, afinal foi essa concepção de progresso que naquele contexto “provocará uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de desenvolver uma luta eficaz contra a sua ascensão”.

Recusá-la, portanto, tratar-se-ia de uma posição epistemológica e política, que acompanha a obra de Benjamin desde os seus primórdios. É o que depreendemos, por exemplo, em uma análise de sua “Crítica da violência: crítica do poder” (2019), texto publicado em 1921. Através de uma escrita de caráter enigmático, o objetivo principal do

filósofo alemão é evidenciar uma violência incontornável nas esferas jurídicas que estruturam as relações históricas dos sujeitos com os poderes instituintes e mantenedores das ordens sociais. A argumentação aproxima Benjamin do anarquismo, pois afirma que apenas um poder, ou violência, anômico e humano, ou seja, exterior ao Estado e ao direito, é que não resultará em uma relação com os acontecimentos da história em termos de subjugação. O alcance teórico dessa hipótese são muitos, mas no que compete o fôlego desta dissertação nos é suficiente o entendimento de que, como afirma Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 30), no fim das contas, trata-se de "uma equação simples: o direito instituído, humano, é ligado ao que mantém o *status quo*".

Essa perspectiva é acionada mais uma vez na tese de doutoramento de Benjamin, *A origem do drama trágico alemão* (2011), publicada em 1925, que também é algo abstrusa em sua escrita e entendimento. Nela, o autor mobiliza e subverte a tese do filósofo alemão do direito Carl Schmitt, que, em diálogo com a "Crítica da violência: crítica do poder", defendera que o poder, ou violência, pura a que se refere Benjamin só assegura a sua existência no interior da esfera jurídica, e, não, em sua exterioridade, assinalando-a, mais especificamente, no fenômeno do "estado de exceção", pois esse teria a função de incluir a violência no direito no momento em que o suspende (Seligmann-Silva, 2005). Nesse sentido, de acordo com Schmitt, residiria na figura do soberano de uma ordem social, como no caso de um rei, ou dos poderes executivos de um Estado-nação, a responsabilidade de gerir essa manifestação da violência pura nos momentos em que os acontecimentos da história demandassem a sua instituição - assim como, também, em uma orientação inversa, a função de resguardar o seu instituto quando se mostrasse desnecessário. Seria o caso de sua imposição, por exemplo, estar face a face com levantes populares ou conflitos armados com outros reinos e Estados-nações. Tendo em vista o século XXI, poderíamos acrescentar que o "estado de exceção" e as discussões em torno da efetivação de uma "violência pura" por parte do soberano a que se refere Schmitt também é o que se negocia nos contextos de pandemias, como observado em inúmeros países diante da Covid-19 em 2020.

A resposta de Benjamin para isso é de que a desordem provocada pela instância do "estado de exceção" é de uma grandeza que não haveria mais um ponto de retorno, pois o seu instituto provoca uma indecibilidade trágica na função da soberania de restabelecer a normalidade da esfera jurídica (lembramos que, para Benjamin, a esfera jurídica seria em si já uma normalidade que se dá através de uma "violência", embora sob as métricas do direito). Desse modo, sem um reino ou Estado-nação a que o soberano possa retornar e reificar a sua legitimação, manteria-se não uma ordem social, mas uma violência desmedida de subjugações

nas relações dos sujeitos com os acontecimentos que desdobram a história: uma catástrofe sem-fim e sem-volta. Para além do fato que a Alemanha nazista no período que antecede a Segunda Guerra Mundial se instituiu como um “estado de exceção” declarado e que assim se manteve por mais de uma década, ou seja, trata-se de um dos exemplos máximos dessa catástrofe que é referida por Benjamin, a relevância dessa análise também se dá em termos epistemológicos.

Pois, na filosofia benjaminiana, são em suas aparições mais extremas que um fenômeno expõe as suas características estruturantes. Assim, é menos a justa forma do desdobrar histórico que nos fornece uma média e revela a verdade do fenômeno que é a história, e, mais, a plasticidade dos limiares produzidos por suas excepcionalidades, como no caso do “estado de exceção” - uma figura indelével na constituição dos Estados-nações modernos que persiste no contemporâneo, seja no caso do Regime Franquista na Espanha do século XX ou o Brasil democrático do século XXI. Nesse sentido, como afirma Benjamin (2012, p. 245-246) sobre a pintura *Angelus Novus* (Figura 1), do suíço Paul Klee, “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés”. Consequentemente, como afirma Seligmann-Silva sobre *A origem do drama trágico alemão*, no lugar de uma crença em um progressão contínua que abstraia e nos afaste da opressão:

“O que resta aos viventes nesta situação sem redenção de anomia é o jogo-lutuoso (Literalmente: *Trauer-spiel*) com as ruínas do mundo. Daí a centralidade, neste ensaio de Benjamin, dos conceitos de melancolia e de alegoria. O alegorista é o colecionador de escombros, que, resignificando-os, salva-os” (Seligmann-Silva, 2005, p. 34).

Se, por um lado, Benjamin destaca nas paisagens da catástrofe a emergência de práticas que devem ser protegidas, como a do alegorista, por outro, conclama que é tarefa do materialismo histórico ir ao encontro de uma violência pura que faça exceção desse “estado de exceção” aquiescido pela teoria da soberania de inspiração schmittiana. Porque, diferentemente do historicismo burguês ou social-democrata, esse tem a função de compreender a história para além de uma continuidade de imagens do passado a serem eternizadas, o que apenas serviria à manutenção das classes dominantes. Em seu lugar, e em semelhança com as práticas do alegorista, trata-se de ir ao encontro das sementes messiânicas contidas e gestadas nos acontecimentos da história, de modo que ao salvá-los da danação,

redime-se não apenas o presente, mas o próprio passado, “pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela” (Benjamin, 2012, p. 243).

Figura 1 - *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920.



Fonte: Wikipedia.

Para isso, em certa medida, ele recorre ao conceito de “mônada”, do filósofo alemão Gottfried W. Leibniz. Atendo-se a sua releitura, o conceito se apresenta como um modo de encarar os acontecimentos da história não apenas como a manifestação extensiva de uma transição cronológica entre passado e presente, mas como a cristalização intensiva de suas tensões, embaralhamentos e possibilidades de ruptura com a homogeneização do tempo. Entre outras consequências para a sua filosofia, isso torna possível com que Benjamin (2012, p. 243) condense as proposições sobre a história nos seguintes termos: “O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” [...], de modo que “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”².

Em termos metodológicos, podemos compreender que a epistemologia que orienta essas teses mostram Benjamin elaborando uma montagem entre algumas características do materialismo histórico com as influências que sofreu da teologia judaica de corrente messiânica. Pois, diferentemente da religião, com os seus dogmatismos eclesiásticos, a teologia é para Benjamin um campo do pensamento que oferece um método de “exposição da verdade” - de relação com o inapreensível. Esse seria valorizado em sua filosofia em

² Para fins de esclarecimento, mencionamos que a citação, da forma como aparece aqui, se trata de uma montagem entre as últimas linhas da tese 5 e as primeiras linhas da tese 6 presentes em “Sobre o conceito de história”.

detrimento do que compreende como as insuficientes pretensões de posse de um pensamento calcado na ideia de conhecimento:

“Exposição é o princípio conceitual de seu [da filosofia] método. Método é desvio. Exposição como desvio, eis então o caráter metódico do tratado. Renúncia ao curso ininterrupto da intenção é sua primeira característica. Incansavelmente o pensamento começa sempre de novo, minuciosamente ele retorna à coisa mesma. Esse incessante tomar fôlego é a forma de existência mais própria da contemplação” (Benjamin apud Gagnebin, 2006, p. 188).

O gesto teórico que permite a formulação dessa hipótese é a desierarquização que Benjamin faz entre a “verdade” e a sua forma de exposição, de modo que não haveria uma fixação, estabilidade ou soberania do “verdadeiro” sobre os gestos especulativos do pensamento - ambos estão a mercê de estabelecerem conexões excepcionais que não são intrínsecas e imutáveis. De acordo com Benjamin, a causa disso é a topologia em que o pensamento se desdobra e em que a verdade está resguardada: a linguagem. Pois, como fenômeno historicizante, a linguagem inscreve uma diferença e insuficiência nas tentativas de identificação e posse pelo pensamento do que seria a “verdade”. Assim, o verdadeiro não se deixa conhecer, mas apenas ser inserido em um jogo de aproximações e afastamentos, consequentemente, só se efetuando como “verdade” no momento em que apresenta a si mesmo no acontecer de sua exposição. Daí a aproximação de Benjamin entre o gesto da filosofia e o fazer das artes, como a literatura e a pintura, onde a “verdade” se forja na relação de intimidade que se estabelece entre conteúdo e forma, não em um arranjo hierárquico e opositivo entre o que se insinua como essas dimensões. Como desdobra a análise Gagnebin, trata-se de uma:

“Dupla renúncia: ao ideal do caminho reto e direto em proveito dos desvios, da errância; e renúncia também ao “curso ininterrupto da intenção”, isto é, renúncia à obediência aos mandamentos da vontade subjetiva do autor. Em proveito de quê? De um recomeçar e de um retomar fôlego incessantes em redor [...] da coisa mesma [...], centro ordenador e simultaneamente inacessível do pensar e do dizer. [...], presença indizível que provoca e impulsiona a linguagem, justamente porque sempre lhe escapa” (Gagnebin, 2006, p. 188).

No contexto da discussão que empreendemos, o objeto sobre o qual o pensamento gesta as suas especulações é a história, e, mais especificamente, a onipresença de um “estado

de exceção” que a associa indelévelmente à ideia de “catástrofe”. Como afirma Seligmann-Silva (2005, p. 35), essa associação se trata de um dos fatores, em conjunto com os efeitos da reprodutibilidade técnica e do que é abarcado por suas teorias do choque, que acentuam a dificuldade de se constituir uma experiência autêntica (*Erfahrung*) que articule tradição e passado ao presente dos sujeitos na Modernidade. Pois, no seu lugar, resta ao sujeito moderno uma existência histórica que é marcada pela fragmentação dos acontecimentos; dificuldades em relacionar as transformações espaço-temporais nos meios de comunicação e transporte, entre outros fenômenos, o que Benjamin condensa através do seu conceito de “vivências” (*Erlebnis*).

É com isso em mente que a conclamação de Benjamin acerca de um materialismo histórico afinado com a teologia messiânica discute a sua pertinência. Pois é somente reconhecendo a sua urgência em romper com a ideia de um “tempo homogêneo e vazio” e se encaminhar pela ideia de um “tempo de agora” que a sua interrupção da catástrofe se torna possível. Como refina Gagnebin (2012, p. 8), trata-se “de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas”, o que pode ser feito através de uma miríade de práticas. Uma das que nos interessa nesta dissertação é a da narração, e, mais especificamente, uma de suas dimensões, a que se refere a um modo de apreensão do tempo histórico que jaz sob o signo do que Benjamin chama de “origem”.

2.2 Quimeras da “origem”

A “origem” aparece inicialmente no “Prefácio” de Walter Benjamin para a *Origem do drama barroco alemão* (2011). Em geral, o conceito designa um modo de apreensão do tempo histórico que se dá em termos de intensidade, e, não, de divisões cronológicas, de modo que fornece um instrumento epistemológico para salvar os fenômenos dos falsos nexos e contextos que se impõem através do historicismo linear e sua tradição (Seligmann-Silva, 2005, p. 35). Isso se dá pois entende a correspondência entre os acontecimentos no tempo histórico menos através de encadeamentos causais, e, mais, de acordo com as suas ressonâncias em uma sismografia intensiva, o que aquiesce uma descontinuidade na cronologia e um arranjo constelacional que desfaz a serialização.

Para que isso seja possível, Benjamin designa à “origem” um duplo movimento: diante da gênese de um acontecimento, trata-se de conjugar o que é produzido com um movimento tanto de restauração como de dispersão dos elementos que seriam eternos e

efêmeros em seu devir na história. Desse modo, a compreensão desse acontecimento não depende de uma dedução de sua justa forma, ou seja, da perfectibilidade de sua gênese, mas, em contrapartida, do que emergiu na experiência única e singular da tensão entre o devir de sua gênese e a torrente histórica que é a “origem”. Finalmente, implica o reconhecimento tanto de um inacabamento formativo dos acontecimentos, como de uma possibilidade de terem restituído nessa abertura elementos que não o são conhecidos de antemão, pois é um “origem”, nesse contato impuro com o seu devir, que os reivindica.

Diante disso, é importante frisar que essa negociação não identifica a relação dos acontecimentos com a “origem” em termos de uma busca por um arcaísmo que foi perdido (Gagnebin, 2013, p. 18), mas com o que decanta a vigência do que floresce e decai, fazendo o inacabamento formativo do acontecimento e o seu devir histórico coexistirem originariamente:

“A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto” (Benjamin, 2011, p. 33-34).

Nesse sentido, a “origem” se trata de uma ferramenta que confere uma vitalidade a narração e a escritura da história, pois as tornam capazes de engendrar uma investida para fora da sucessão cronológica no seu esforço de compreender as relações entre os acontecimentos que a desdobram. Em um primeiro momento, Benjamin afirma que isso pode ser operacionalizado através de uma interrupção da forma como a história é consensualizada nas narrações e escrituras dos grupos dominantes, o que, conseqüentemente, conferiria aos seus acontecimentos a potencialidade de entrar em contato com uma pré e pós história. Em um segundo momento, como um desdobramento disso, Benjamin afirma a necessidade de recortes inovadores na forma como se monta a história nos relevos do tempo, de modo que a sua narração e a escritura transitem em torno das espacialidades não lineares da topologia heteróloga em que o seu desdobramento se dá. Como afirma Gagnebin, isso nos permite sintetizar que:

“História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente no desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição” (Gagnebin, 2010, p. 10-11).

Para se opôr à mecânica linear e causal que sustentava a apreensão do tempo histórico em termos de cronologia e, não, de intensidade, Benjamin recorre à contribuições teóricas de 3 (três) campos do pensamento (*idem*, 2011, p. 14): 1) as que encontra no filósofo e escritor alemão Johann W. Goethe, em sua discussão sobre a “história natural”, na medida em que reflete sobre a visibilidade temporal dos proto-fenômenos que condicionam o desenvolvimento material dos organismos vivos; 2) as que reivindica à teologia judaica de caráter messiânico, em seu tratamento dos temas do Exílio e da Redenção através de uma busca por rastros e promessas que estariam ocultas subrepticamente na positividade dos objetos que atravessam o tempo histórico; 3) e na filosofia grega de Platão, em sua discussão sobre a distinção entre mundo inteligível e sensível, mais especificamente, em seus esforços, através da meditação crítica, em salvar esses fenômenos e objetos de um encerramento cognoscível que obedeça a cronologia, dando a ver, em contrapartida, uma outra configuração sensível em que poderiam estar inscritos.

Não se insere nos propósitos desta dissertação esmiuçar as contribuições que são reivindicadas a cada uma dessas conversas que a obra de Benjamin estabelece, sendo suficiente o entendimento de que o seu gesto assinala um desejo de salvação do tempo histórico nos respectivos campos do pensamento: natureza, ou ciências naturais; história; e linguagem. Desse modo, forja-se a ideia de que a “origem” não é somente a estrutura da presença de um objeto no tempo histórico, ou seja, a assunção de que um mesmo objeto possui uma pré e pós história, mas também, que, com isso, esse objeto contém, de forma latente e em potência, o inacabamento do histórico como um todo, o gesto engatilhado da topologia de seu desdobramento. Em sua plasticidade instrumental, portanto, podemos ensaiar que a “origem” funciona como uma fonte aquosa onde se recicla a mobilização dos limiares entre a nostalgia do passado e o ímpeto de vanguarda; o inapreensível da teologia e as concreções do materialismo; a conservação de uma tradição e os clamores por revolução. Nesse sentido, concordamos com o filósofo italiano Giorgio Agamben quando afirma em seu *O que é o contemporâneo?* (2009, p. 29) que “ela [a origem] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”.

Para acessar essa relação da “origem” com os acontecimentos que estão imersos e embebidos no tempo histórico, Benjamin afirma a necessidade de uma operação do pensamento que a medie, mais especificamente, de um expediente que assuma a forma e estrutura de algo como a rememoração. Pois na reivindicação voluntária do passado, associada pelo filósofo alemão a ideia de “lembrança”, esse se insinuaria como um objeto a ser resguardado em sua forma e conteúdo, ou seja, protegido do contágio com o que é extrínseco e anacrônico, enquanto na rememoração, por sua vez, os acontecimentos se apresentam em um movimento de não-identidade consigo mesmo.

Nesse sentido, como afirma Gagnebin (2012, p. 9), a demanda de Benjamin pelas relações entre “narração” e “rememoração” se trata de um desdobramento do “laço que [...] estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* [experiência autêntica] e o fim da arte de contar, ou dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução [...] deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade”. Daí a proximidade com que ele tem em conta os trabalhos literários do francês Marcel Proust, na medida em que oferecem uma sorte de método de rememoração que, independente das temáticas com que é conjugado, poderia vir a servir o materialismo histórico e os seus esforços em construir novas formas de narratividade. Como o filósofo alemão confirma na sua tese 16 em “Sobre o conceito de história”:

“O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo para e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele escreve a história para sua própria pessoa. O historicismo apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente viril para mandar pelos ares o *continuum* da história” (Benjamin, 2012, p. 250)

Um filme que aparenta trabalhar sobre os efeitos de um modo de apreensão do tempo histórico que encontra e confere ressonância ao conceito de “origem” de Benjamin é *Em Trânsito* (2020), realizado pelo alemão Cristian Petzold³ como uma releitura do romance homônimo da escritora compatriota Anna Seghers, publicado em 1944. À primeira vista,

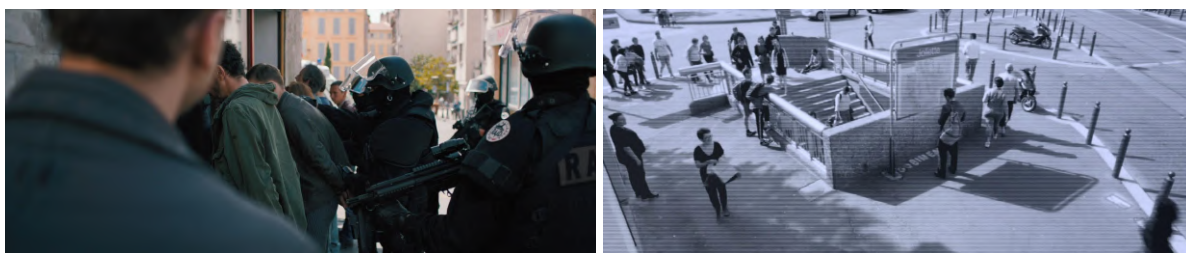
³ Cristian Petzold surge na indústria cinematográfica na metade dos anos 1990 através do que ficou conhecido como a Escola de Berlim, onde também se destacaram realizadores como Angela Schanelec. Embora esta dissertação mobilize *Em Trânsito*, é válido afirmar que outros de seus filmes, como *Yella* (2007) e *Undine* (2020), também se inserem no mesmo espectro de elaborações críticas da história que jogam com uma “origem”.

devido a se tratar de um filme pertencente ao cinema contemporâneo e com semelhanças formais e/ou narrativas um tanto difusas com o cinema de Víctor Erice, a sua referência é capaz de parecer algo inusitada à dissertação. Ainda assim, a concreção com que permite desdobrarmos a discussão sobre o conceito de “origem”, e a abertura para avançarmos algumas questões que se repetirão em *O Espírito da Colmeia* e *Alumbramiento* justifica suficientemente a sua mobilização.

Em linhas gerais, a narrativa que assistimos em *Em Trânsito* se concentra na tentativa de imigração do personagem Georg (Franz Rogowski) da França para os Estados Unidos por causa da iminência da chegada do exército nazista em Marselha, a cidade em que está escondido. Isso se dá após a sua fuga de Paris, onde a força policial já havia feito o cerco sobre a cidade (Figura 2), e em que suas atividades políticas o levaram a obter o passaporte de um escritor que recentemente cometera suicídio. Utilizando-se de sua identidade, o personagem tem desvios no seu objetivo ao conhecer Marie, amante do homem a quem assumiu a identidade, e visitar Driss e Melissa, filho e esposa de um amigo que falecera na fuga. Na medida em que o vemos se dirigir aos consulados estadunidense e mexicano em busca de refúgio, Georg vem a conhecer outros personagens e enreda uma relação amorosa e um tanto conturbada com Marie.

Apesar de contar com uma trama relativamente convencional, no lugar de uma construção realista da diegese, o filme ambienta a figuração em uma articulação cenográfica do espaço ficcional que nos indexa ao contemporâneo, e, não, ao contexto da 2ª Guerra Mundial. A arquitetura das cidades e a decoração dos interiores é afinada com a do século XXI, chegando a conter até mesmo câmeras de vigilância e sistemas de segurança digitais (Figura 3); os meios de transporte, como carros, ambulâncias e aviões são os que trafegam no dia a dia das cidades de hoje em dia; e o vestuário dos figurantes tampouco escapam a esse paradigma. Como uma exceção que acentua essa fricção dos tempos históricos, encontramos as vestimentas dos personagens principais, típicas do início do século XX, e alguns dos objetos que portam e utilizam, como passaportes e máquinas de escrever, também vinculados figurativamente a um período cronológico que é anterior ao contemporâneo.

Figura 2 - Força policial no filme *Em Trânsito*; **Figura 3** - Imagem da câmera de segurança no filme *Em Trânsito*.



Fonte: capturas de tela do filme.

Logo, o gesto de *Em Trânsito* não se encerra como um exercício utilitário de representação, em que uma “verdade” do curso da história se coloca a mercê de um conhecimento que viesse a possuí-la e representá-la com fidelidade, mas, na esteira da filosofia benjaminiana, são as injunções singulares de sua forma que irão forjar a sua exposição. Além disso, concretiza a afirmação de Gagnebin (2013, p. 16) de que “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração [...], mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, [...] transformado”. Pois, do mesmo modo que para Benjamin, em sua tese 14 para “Sobre o conceito de história”, “a Roma era para Robespierre um passado carregado de ‘tempo de agora’, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história”, para o filme, as ruínas da Europa contemporânea estabelecem uma relação de co-pertencimento com as catástrofes do início do século XX.

Desse modo, há uma ressonância intensiva entre os acontecimentos que se associam mais diretamente ao contexto da ocupação nazifascista da França nos anos 1940, como o antissemitismo, a fuga de europeus para os Estados Unidos, as necessidades de se esconder das forças militares e seu infindável repertório de encaminhamentos mortíferos etc e os que se associam mais diretamente ao mundo contemporâneo, como a migração de pessoas provenientes de África e Oriente Médio para a Europa e o racismo das sociedades europeias em os recusarem como cidadãos; os aparatos tecnológicos de vigilância e controle sob o signo de um ideal de segurança pública associado ao mesmo militarismo que deu lugar aos “estados de exceção” do início do século XX; a instauração da sociedade de consumo e da capitalização da vida como uma forma de lugar comum, entre outros acontecimentos. Isso é observado em diversas sequências, mas principalmente nas que se dão ou nos espaços exteriores das cidades de Paris e Marselha, e nas salas de espera e de reunião dos consulados (Figura 4). Como afirma o crítico de cinema Lucas Saturnino sobre os gestos de Petzold no filme:

“A percepção da História como processo ao qual estamos todos sujeitos não passa por sua encenação em drama de faz-de-conta pretensamente verossimilhante, mas pela consciência de que uma série de eventos terão acontecido, e que esses acontecimentos são as pedras angulares do tempo presente, moldando-o, ainda, através de um diálogo que não há de cessar. Trata-se de confrontar esquecimento com encarnação, de uma câmera cônica de que a história aconteceu e de um diálogo materialista entre esferas imateriais” (Saturnino, 2019, s/p).

Trata-se, portanto, de estabelecer ligações mais consistentes entre figuras que a linearidade causal talvez relegasse ao esquecimento, como entre as formas de tratar a fuga do nazifascismo do século XX e a crise migratória no século XXI. Isso se dá porque a ideia de catástrofe na filosofia da história de Benjamin - e nos gestos do filme - não antecede, ou sucede, cronologicamente o curso da história que transcende os momentos de guerra, ou seja, não está antes ou depois dos períodos em que a social democracia vê um progresso, mas coexiste originariamente com a forma que Benjamin compreende o seu desdobramento sob o signo da teoria da soberania. Assim, como afirma Gagnebin (2012), cabe ao historiador materialista se valer de um modo de apreensão do tempo histórico que explicita essa capacidade de articulação constelacional dos acontecimentos. Afinal, tanto as classes dominantes podem estilhaçar a continuidade do tempo no manejo de sua soberania, como é construído no filme de Petzold, como o historiador materialista pode se apropriar dessa sismografia intensiva e desfazer os nexos causais que abstraem uma possibilidade de liberação.

Figura 4 - Oficial estadunidense de frente e Georg de silhueta em *Em Trânsito*.



Fonte: captura de tela do filme.

Finalmente, a título de condensação, podemos afirmar que o conceito benjaminiano de “origem” nos permite compreender uma sobrevivência do ideal de progresso que era partilhado pela burguesia e a esquerda social-democrata no início do século XX, de modo que a Europa contemporânea, demasiadamente otimista ou ingênua com os seus ideais de

progresso, não vem conseguindo ser capaz de frear a plasticidade com que o fascismo se manifesta no século XXI, mesmo que através de outros atores e formas de organização socio-política. Uma proposição semelhante é gestada em *O Espírito da Colmeia* e em *Alumbramiento*, como discutiremos mais à frente.

2.3 Infância, linguagem e experiência em Giorgio Agamben

Giorgio Agamben, em seu *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2005), mobiliza as análises de Walter Benjamin sobre o declínio da experiência tradicional e autêntica na Modernidade, como discutido nos seus ensaios “Experiência e pobreza” (2012) e “O narrador” (2012). Entretanto, ao fazer isso, não somente concorda com a sua constatação de que “as ações da experiência estão em baixa” (Benjamin, 2012, p. 214), mas a radicaliza, afirmando-a como algo que não é mais dado a fazer, pois foi totalmente expropriada dos sujeitos no mundo contemporâneo. Assim, embora repleta de eventos significativos e acontecimentos de importância, a existência nos dias atuais é incapaz de decantar as suas impressões em termos de uma tradição que articule satisfatoriamente os seus atributos espaciais e temporais. Diante disso, o filósofo italiano empreende uma investigação sobre o que consiste a questão da experiência para além de suas reivindicações sob os termos, por um lado, da “experiência tradicional e autêntica” e, por outro, do seu avatar enquanto os “experimentos” da ciência moderna. Em sua argumentação, sustenta que a resposta não se encontra em uma experiência que se efetue na anterioridade cronológica das dimensões da subjetividade ou de uma outra realidade psicológica, mas na dimensão da “in-fância”, o signo da coexistência originária do sujeito com a linguagem e o gérmen de confecção do fenômeno que chamamos de história.

É nesse contexto que Agamben instrumentaliza um conceito de “origem” repleto de afinidades com o que encontramos em Benjamin. É importante ressaltar que se trata de uma referência ao campo de estudos da linguística, embora, de imediato, já seja possível vislumbrarmos as suas aproximações conceituais. Pois, na medida em que a “in-fância” é signo de um intervalo entre a capacidade de um sujeito ingressar no *logos* e a sua colocação em ato, trata-se de elaborar um modo de relação entre esses acontecimentos que não seja cronológico, mas aquiescente de uma retroalimentação e co-pertencimento. Desse modo, como o autor afirma, não somente a “infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância” (Agamben, 2005, p. 59), como também se depreende “que a origem de um tal ‘ente’

não pode ser *historicizada*, porque é ela mesma *historicizante*, ela mesma funda a possibilidade de que exista algo como uma ‘história’” (*ibidem*, p. 60-61).

Entretanto, antes de imiscuir nos valores dessa compreensão para a discussão que empreendemos sobre o cinema de Erice, acompanhemos um pouco da argumentação que a embasa conceitualmente.

Assim como na obra de Benjamin, a crítica da experiência em Agamben coincide com o advento da ciência moderna e a sua concepção de sujeito, mas faz isso através de um método mais genealógico do que arqueológico. De acordo com o autor, na Antiguidade Ocidental, o sujeito dessa “experiência autêntica e tradicional” era o senso comum e a sua característica fundamental era a noção de autoridade, de modo que essa adensava as impurezas da vida cotidiana à fim de conduzir os sujeitos a uma maturidade. Nesse sentido, a morte, enquanto um fato inescapável, se colocava como limite de consumação da totalidade da experiência, sendo os sujeitos que se aproximam do fim da vida os portadores de uma autoridade a ser transmitida através do que se enredava como uma tradição. É nesse mesmo sentido que Benjamin afirma que:

“É no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo a sua vida vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso -, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor” (Benjamin, 2012, p. 224).

Enquanto isso, para esse sujeito ocidental pré-moderno, os acontecimentos extraordinários que a autoridade não conseguia adensar em uma tradição eram abordados através da noção de “conhecimento”, antitética a “experiência” na especificidade geográfica e cronológica desse contexto. Pois, de acordo com as investigações de Agamben, enquanto o senso comum funcionava como o sujeito da experiência autêntica e tradicional, o conhecimento não chegava a ter um sujeito no sentido moderno de um *ego*, mas reivindicava a sujeição da alma (*psyché*) a um intelecto agente (*nous*). Esse decantara o conhecimento de uma dimensão do cosmos que fosse transcendente a alma humana e furtivo à uma tradição terrena, como o céu divino em sua inventividade fabulatória, ou os seus mensageiros fantasmáticos que invadiam os sonhos dos indivíduos, de modo que se excluiria a

possibilidade de alguém portar o conhecimento de um fenômeno com autoridade. É nesse sentido que Agamben (*ibidem*, p. 27) assinala a “imaginação” e as “imagens oníricas”, por exemplo, como alguns dos fenômenos que fariam a mediação entre “o intelecto separado e os indivíduos em sua singularidade, entre o uno e o múltiplo, entre o inteligível e o sensível, entre o humano e o divino”.

Com o advento da Modernidade, porém, tanto a ideia de “conhecimento” quanto de “experiência” são expropriadas de seus sujeitos e orientadas para coincidir em um outro, que estava sendo paulatinamente inventado: o sujeito da ciência moderna, condensado pela máxima do *ego cogito* de Renè Descartes. Assim, a “experiência”, sob o signo de sua autoridade, mas conjugada com uma epistemologia afeita às mecanizações da matemática e da física, torna-se um método de confirmação do conhecimento, substituindo os fenômenos que a mediavam na Antiguidade Ocidental. Nesse sentido, deixa de ser acionada para consensualizar uma articulação finita entre passado e presente, a tradição e a sua transmissão, e, no seu lugar, começa a operacionalizar a infinidade de conhecimentos que podem ser acrescidos através de sua avatarização como “experimentos”. Esses, por sua vez, diferentemente de sua versão enquanto experiência tradicional e autêntica, efetuam-se no exterior dos sujeitos, através dos instrumentos da ciência moderna e das composições com que enquadram os acontecimentos do mundo em reservas de dados empíricos disponíveis a codificação matemática e extração técnica, como viria a ser discutido pelo filósofo alemão Martin Heidegger em *A questão da técnica* (2007).

A cenografia teórica que Agamben articula para desdobrar a sua investigação é extensa, abrigando desde a filosofia dialética de Georg F. W. Hegel à literatura de Marquês de Sade, cuja apresentação escapa ao fôlego desta dissertação. Nos satisfazemos, desse modo, com a observação de que nesse momento de transição a experiência deixa de ser entendida como um objeto a ser portado e passa a ser compreendida como algo a ser feito. Para embasar isso, o filósofo italiano expõe como na *Crítica da razão pura* (2015), do filósofo alemão Immanuel Kant, há uma divisão do sujeito entre um “eu transcendental”, associado a ideia de consciência, e um “eu empírico”, associado a noção de autoridade da experiência tradicional e autêntica, de modo que o primeiro só é capaz de pensar o que toma como objeto através das percepções sensíveis que são colhidas pelo segundo. Por conseguinte, isso acarreta ao primeiro, a consciência, a impossibilidade de se conhecer como objeto, restando fazer o pensamento sobre si apenas por meio das representações que são feitas pela empiria no

sensível do segundo, de modo que a “experiência” se torna algo impalpável, uma articulação do sujeito que somente deverá ser feita, e, não, portata⁴.

Em uma certa medida, Agamben acompanha a divisão kantiana, porém, em outra, propõe uma metacrítica de como essa ciência de si, ou seja, a consciência, está conceitualizada em termos de uma razão pura e matemática. Desse modo, na esteira de autores como o linguista francês Émile Benveniste, defende que o sujeito transcendental em Kant deveria ser confrontado com a imanência da linguagem sobre a sua apercepção de si como objeto. De acordo com Agamben, seria essa a topologia de seu desdobramento, e, não, a que equaciona matematicamente a questão, de uma forma em que essa intervenção viria a justificar o mal entendido consigo mesma de uma razão pura e evadida a existência no sensível. Consequentemente, a linguagem, e, não, a transcendência de uma realidade psicofísica é que funcionaria como o arquilímite de uma “experiência pura”, enquanto o território desta, por sua vez, não seria uma realidade psíquica localizada em uma dimensão pré-subjetiva, mas a in-fância. Se, com isso, os termos da questão estão mais ou menos assinalados, “in-fância”, de um lado, e “linguagem”, do outro, o que vem a os organizar temporalmente é o conceito de “origem” que Agamben reivindica do linguista alemão Wilhelm von Humboldt, onde o primeiro termo não antecede cronologicamente o segundo, mas o tem como parte de uma relação de coexistência originária:

“Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito” (Agamben, 2005, p. 59).

A relevância dessa hipótese é a de situar a experiência como uma questão contemporânea ao ingresso - sem fim - do humano na linguagem, sendo a sua “origem” um fato que historiciza as línguas e produz a possibilidade de que exista algo como uma “história”. Pois, ao recusar que a in-fância assinale um estado gregário e arcaico em uma cronologia do tempo histórico, ou do desenvolvimento biológico de um ser vivo em particular, assume-se que, a cada vez que o humano reivindica a linguagem e se insere em

⁴ Sobre uma crítica da concepção moderna de sujeito e suas relações com o racismo que fundamentaria o projeto colonial da Modernidade, ver *Homo modernus: Para uma ideia global de raça* (2022), de Denise Ferreira da Silva.

uma realidade discursiva, ou seja, que faz uma experiência, uma in-fância se coloca em cena, cavando, consequentemente, “no interior da linguagem humana o sem-fundo do inominável” (Gagnebin, 2013, p. 22). Ou, como coloca Agamben, produz uma diferença entre humano e linguístico, língua e discurso, semântico e semiótico:

“Tal conceito de origem não é nada de abstrato e de puramente hipotético, mas é, ao contrário, algo de que a ciência da linguagem pode produzir exemplos concretos. Pois o que é a raiz indo-europeia, restituída através de uma comparação filológica das línguas históricas, senão uma origem, que não é, porém, simplesmente remetida de volta no tempo, mas representa, na mesma medida, uma instância presente e operante nas línguas históricas?” (Agamben, 2005, p. 61).

Mobilizando os termos com que discutimos a “origem” benjaminiana, compreendemos que essa não se refere, portanto, a gênese da linguagem, mas ao devir histórico dessa gênese, ou seja, às diferenças historicizantes que se reúnem e se dispersam nas instâncias de florescimento e declínio a cada vez que é acionada a relação de coexistência originária entre humano e linguagem. Por um lado, retomando a discussão de Benjamin sobre “exposição da verdade”, isso faz com que a linguagem não possa se apresentar como totalidade e verdade, afinal, existe a experiência de uma in-fância como arquilímite inescapável que vaza ao seu sistema. Por outro lado, a linguagem se torna a instância que trata de confirmar a existência dessa experiência que a transcende, de modo que “infância, verdade e linguagem limitam-se e constituem-se um ao outro em uma relação original e histórico-transcendental” (*ibidem*, p. 63).

Essas compreensões são de extrema relevância para esta dissertação na medida em que o cinema de Víctor Erice confere ressonâncias à figura temporal que emerge através das reivindicações benjaminianas e agambeanas do conceito de “origem”. Em linhas gerais, nos referimos a economia de temporalidades, índices cronológicos, estratégias de produção, registros de filiação a um “real”, sensibilidades cinefílicas, tons de narração, que reclamam uma participação em seu cinema - enfim, ao conjunto de operações das quais os filmes se valem na construção de suas morfologias imagéticas. Porque, a partir disso, defendemos que produzem, concomitante ao gesto de elaborar sobre a história, uma “in-fância” na espectralidade, um acento nos intervalos que denotam o caráter de ficção de todo e qualquer arranjo de signos e de modos de visibilidade.

Em termos de sua reivindicação do tempo histórico, por exemplo, não há uma hierarquização entre passado e presente no exercício de conquista de uma “verdade” do

desdobramento da história, mas a proposição de que essa se constitui na sua curvatura pelas especificidades da narração que está sendo operacionalizada, o que vem a acontecer, por sua vez, nos intervalos dissensuais entre uma imagem que imaginávamos a forma e os elementos que a suspendem o desígnio. Desse modo, nos afinamos com Benjamin (2012, p. 243) na medida em que afirma que “a verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”.

Forneceremos uma materialidade à essa interface entre os tempos históricos e às “afinidades em segredo” que produzem entre acontecimentos, figuras e proposições que estão dispersos na cronologia, mas aproximados através da magnetização de seus sentidos, nos capítulos seguintes, quando analisarmos as sequências dos filmes. Por ora, nos detenhmos sobre como esse fenômeno, dentre outros, flexionam a construção de suas morfologias imagéticas com características peculiares e específicas:

1) Em primeiro lugar, podemos falar dos momentos em que há uma descontinuidade nas expectativas sobre o tom da narração e as atmosferas das sequências. À título de exemplo, podemos afirmar que em alguns desses momentos encontramos a insinuação não esperada de um pesar em momentos que repousavam em termos de uma alegria e plenitude, ou a inscrição abrupta de uma lugubridade em interações que pareciam não acomodar algo para além de um tom harmônico e consonante; 2) Em segundo lugar, há momentos dos filmes em que há uma errância na identificação das vinculações diegéticas e narrativas dos signos visuais e sonoros, de modo que não temos certeza se algum elemento figurativo pertence a diegese ou não, e, se pertence, qual é o seu arranjo na narrativa. É o caso, por exemplo, da emissão de sons a que não conseguimos confirmar se foram produzidos por personagens, por algum objeto inanimado, ou em termos de uma inventividade formal extra diegética; 3) Em terceiro lugar, por fim, a espectralidade recorrentemente é tomada por uma sensação de estar em atraso com as causas e consequências dos acontecimentos da trama, ao ponto que somos deixados constantemente com a ideia de que nos faltam liames para forjar uma experiência de comum com os personagens. Desse modo, em alguns momentos, o objeto da experiência não é mais os acontecimentos que se mostram na narrativa ou o próprio aspecto visível dos corpos, espaços e fenômenos que são plasmados pela figuração, mas o próprio ingresso em um *logos* cuja equação o filme não completa.

Durante a pesquisa, e ao longo desta dissertação, o expediente de embaralhamento entre as estratégias, registros, sensibilidade e tons de construção da morfologia imagética está sendo pensado em termos de “gestos de fricção”. Compreendo que a alusão conceitual a

superfícies físicas sendo atritadas umas nas outras tem em conta a forma e a materialidade com que os elementos que convencionam essas estratégias e registros, ou seja, que delimitam as suas fronteiras, dispersam-se e se amalgamam em um território que os são estranhos a princípio. Desse modo, o efeitos do trânsito clandestino de seus resíduos é a produção de exclaves, ou enclaves, que esburacam a lisura, planificação e homogeneidade da morfologia imagética através da qual os filmes transcorrem - ainda mais, que cindem o controle e escrutínio de uma região de tráfego sensível. Pois, dando continuidade a metáfora superficial-territorial, mas conjugando-a com a questão corporal, trata-se do estabelecimento de “relações de intimidade” entre elementos e territórios que se estranham, de modo que o corpo dos filmes os aproximam em uma forma de promiscuidade e hibridismo, mas não chegam a relegá-los a uma identificação e sufocamento.

Assim, inesperadamente, como afirma o pesquisador espanhol Santos Zunzunegui (2014, p. 57) sobre o mundo forjado pelo cinema de Erice, nos deparamos com “fantasmas antigos conjurados, a história exorcizada, *terra incognita* onde a quimera da ficção é misturada com o fardo apaixonado do passado, ao mesmo tempo individual e coletivo”. E no lugar de conceber as figuras que emergem desses fenômenos dos “gestos de fricção” e do estabelecimento de “relações de intimidade” como arbitrárias e indignas de uma análise que tenha em conta minimamente a sua imanência, busquei compreendê-las como “afinidades em segredo” entre os fenômenos. Pois, na esteira da filosofia benjaminiana, sustento que é nessa excepcionalidade e imprevisibilidade de suas aparições que esses expõem uma possibilidade que a eles já era latente, uma sismografia intensiva que escapa aos nexos causais do historicismo clássico e às ilusões de apreensibilidade e soberania advogadas pelo sujeito transcendental e moderno.

Finalmente, a especificidade da morfologia imagética dos filmes nos permite compreender o gesto de elaboração sobre a história do cinema de Erice menos como o de uma fidelidade aos índices do passado, e, mais, o de se colocar sob o risco de montar os seus rastros no presente. Assim, trata-se, de um gesto de montagem, o que, inelutavelmente, aquiesce descontinuidades e assimetrias, intervalos e heterogeneidades. Como afirmam Angela Marques et al. (2020, p. 244), “a montagem como método capaz de fazer trabalhar a memória a contrapelo de uma historicidade que narra os feitos e ações de maneira pretensamente completa”, de modo que “os sintomas entrevistados [...] podem ser justamente os intervalos e os indícios que abrem as narrativas e as imagens às temporalidades suplementares, permitindo-nos dialetizá-las, ou seja, torná-las incapturáveis ao conhecimento hierárquico e classificatório”.

2.4 Miríades de um Frankenstein-caseiro

Inicialmente, o argumento do projeto de Víctor Erice para o filme que viria a se tornar *O Espírito da Colmeia* se concentrava nas errâncias do monstro de Frankenstein em um campo de concentração sob o comando de tecnocratas na Espanha do pós Guerra Civil (Hopewell, 1986, p. 204). Tratava-se, portanto, de uma referência a criação da escritora britânica Mary Shelley em seu romance homônimo a partir do mito de Prometeu. Em linhas gerais, a mitologia grega conta a história da entrega do fogo divino, em sua simbologia, o signo do conhecimento, pelo titã Prometeu à humanidade, o que haveria causado a ira dos deuses, pois a sua posse significaria uma agência transformadora dos humanos sobre a natureza e vigência das coisas. Já o romance, por sua vez, faz a atualização moderna do mito na Inglaterra do século XIX, narrando como o médico Victor Frankenstein consegue criar vida através de uma matéria inanimada na medida em que reúne diferentes partes de cadáveres e dá forma à criatura monstruosa que ficou conhecida na cultura popular através do nome de seu criador, “Frankenstein”.

Nesse momento incipiente, como afirma Linda C. Ehrlich (2007, p. 277), o projeto tinha a determinação de representar mais diretamente a luta armada, chegando a arquitetar a filmagem de uma batalha entre as tropas militares republicanas e nacionalistas que compunham o conflito. Em partes, a justificativa para essa imersão no “caráter tétrico da Guerra”, parafraseando o escritor madrileno Juan Benet (2001), era a admiração partilhada por Erice com Elías Querejeta, um dos produtores de proeminência da época (Carlos Rodríguez, 2002), pelo mito de Frankenstein e a forma como os seus elementos grotescos conferiam uma ressonância às problemáticas do após-Guerra. Afinal, como afirma o pesquisador brasileiro João Victor Cavalcante (2022, p. 12), o romance de Shelley se nutre de uma “dobra na história da ciência moderna e do humanismo europeu”, misturando as descobertas da filosofia natural e do galvanismo. Desse modo, em uma época de cadaverização dos corpos e das relações sociais como a Espanha que enfrentou a Guerra Civil, e, por conseguinte, de emergência de figuras monstruosas em seu caudilho, não era de estranhar a referência a uma narrativa que discutia através da inscrição de uma “alteridade negativa” (*ibidem*, p. 13).

Além disso, ambos Erice e Querejeta tinham em mente a acelerada produção de filmes de horror na indústria nacional que sucedera o ciclo do Novo Cinema Espanhol no fim dos anos 1960. Desse modo, projetavam que a aproximação com o “cinema de gênero” fosse

capaz de angariar recursos na etapa de pré-produção. Em termos cronológicos, trata-se do período do fim do *aperturismo*, o processo de liberalização do Regime Franquista e de penetração do capital estrangeiro no país, que iniciara com o fim da Segunda Guerra Mundial e chegara ao auge no início dos anos 1960, tendo como uma de suas políticas o incentivo financeiro ao que ficou conhecido como Novo Cinema Espanhol (Hopewell, 1985, p. 45). Como afirma a pesquisadora britânica Sally Faulkner:

“Já presente na década anterior, as inerentes contradições da tentativa de conciliar tradição e modernidade caracterizaram a Espanha dos anos 1960. Na esfera política, essas contradições foram despertadas pelos esforços do regime de Franco de harmonizar os dois objetivos mutuamente contraditórios de reter a ditadura repressiva, e, ao mesmo tempo, de abrir a Espanha para uma liberalização gradual, um processo nomeado de *apertura*. Na arena social, os espanhóis vivenciaram as ideologias conflitantes do tradicionalismo Franquista, com a sua exaltação reacionária de valores Católicos, patriarcais e Nacionalistas, e do capitalismo global, com os seus cultos de aquisição de capital, possessões materiais e a livre circulação de bens além de fronteiras nacionais” (Faulkner, 2006, p. 3)

Como afirma o pesquisador espanhol Alberto Mira (2010), uma vez que eram financiados pelo regime que pretendiam combater ideologicamente, vários dos filmes do Novo Cinema Espanhol, como *Nueve Cartas a Berta* (Basilio Patino, 1965) e *Com el viento solano* (Mario Camus, 1965), mitigavam as suas contraposições ao estado de coisas do país com o objetivo de cortejar as possibilidades de investimento através de suas políticas institucionais. Nesse sentido, compreende-se que os projetos eram financiados deliberadamente pelo regime, não em malgrado dele e de suas intenções, consequentemente, sendo capazes de servir até mesmo como elementos de propaganda de sua liberalização política no exterior. Além disso, como aponta o também pesquisador espanhol Marvin D’Lugo (2013, p. 117), essa liberalização política da qual os filmes se tornaram estandartes, a mesma que permitia a ascensão das produções, era um corolário de um sistema político a qual a maioria dos realizadores do Novo Cinema Espanhol também faziam oposição, o capitalismo estadunidense, de modo que restava às suas narrativas e construções formais o abraço a sensação de culpa causada pela autoconsciência existencial das suas próprias condições materiais de realização (Faulkner, 2006, p. 123-124).

Desse modo, apesar de dissidentes às convenções melodramáticas do cinema comercial, esses filmes se mostravam conformistas quanto às suas aspirações políticas, de

modo que foram um fracasso de público e crítica. Como uma consequência, isso provocou a ida a arena pública pelos realizadores em um esforço de se mostrarem críticos ao Regime, o que foi estancado no fim dos anos 1960 com o embargo do processo de *aperturismo* e a retomada da censura a temas sensíveis politicamente como a postura institucional do Franquismo. Sendo assim, desestruturaram-se os incentivos estatais à indústria cinematográfica e em seu lugar se coloca em cena os investimentos privados dos estúdios na configuração da paisagem que viria a emergir, como no caso da acelerada produção de filmes de horror, de faroeste e eróticos, tidos pelo Regime como escapistas quanto a realidade política. Como descreve o pesquisador brasileiro Bruno Hypólito, trata-se de uma estado de coisas inerente às tensões e contrastes da época:

“Às vésperas do fim do Franquismo, a Espanha dos anos 1970 encontrava-se mediante uma crise que assinalava a agonia dos últimos dias de Franco [...]: o generalíssimo encontrava-se enfermo; a sociedade de consumo (secularizada) contrastava diante do catolicismo claustrofóbico e arcaico; ressurgia o marxismo junto aos trabalhadores grevistas e à juventude influenciada pelo Maio de 1968; reafirmavam-se os nacionalismos periféricos, [...]; aumentava novamente a repressão e findava-se a “Paz de Franco”; a divisão da administração entre *aperturistas* (reformistas flexíveis) e *ultras* (continuistas de linha dura) dificultava a ação política do governo” (Hypólito, 2013, p. 47).

Entretanto, as expectativas de Erice e Querejeta no que concerne a aproximação com o “cinema de gênero” não vieram a se confirmar, de modo que as dificuldades financeiras inviabilizaram a transição para a etapa seguinte do projeto, demandando, em um revés, que o argumento sofresse transformações que seriam fundamentais para o filme que viria a ser lançado. Mediante o ingresso de outros membros na equipe, como o roteirista e escritor toledano Angel Fernandez-Santos, colega de Erice na *Nuestro Cine*, revista de crítica cinematográfica em que atuara no início da década de 1960, desfizeram-se as tramas narrativas que se aproximavam das convenções do gênero de horror, compreendidas, agora, como obstáculos nesse esforço de redução de custos. Esse argumento renovado, que buscava se afinar com as convenções do cinema melodramático, estruturava-se através da seguinte trama: em um período contemporâneo a realização do filme, ou seja, no início da década de 1970, uma mulher em torno de seus trinta anos, professora na cidade de Madrid, recebe uma ligação da irmã anunciando que o pai delas está à beira da morte. A mulher se dirige ao vilarejo em que os familiares se encontram, refletindo sobre as relações que nutrem no

presente diegético, além de rememorar, por meio de *flashbacks* e da narração em *voice over*, os acontecimentos que marcaram a sua infância. A figura do monstro de Frankenstein continuaria a aparecer na dimensão visual das imagens, mas como uma lembrança da protagonista de suas primeiras sessões de cinema⁵, e, não, como um personagem que desdobraria as tramas da narrativa com alguma centralidade; além disso, a temática da Guerra Civil apareceria de uma forma difusa nas imagens e, não mais, com proeminência.

O argumento que aí se condensa viria a ser utilizado na confecção de um roteiro, mas não chegou a ser filmado. Porque, com o tempo, Erice e Fernández-Santos se embriagaram com outras histórias que povoavam esse mesmo universo temático do após-Guerra, escavando-o, dessa vez, em torno de suas próprias memórias. Em partes, dirigiram-se ao fato de passarem a infância na zona rural de uma Espanha que viu emergir de uma forma um tanto atônita o fenômeno do Franquismo, no que concerne os seus efeitos sociais, políticos e históricos. Como afirma o pesquisador espanhol Jorge Latorre (2007, p. 106), o que os inquietava se trata da condição de órfãos reais e imaginários do após-Guerra que envolveu toda uma geração dos nascidos nos anos 1940, na qual ambos estavam incluídos. Carlos Saura (*apud* Hopewell, 1986, p. 26), um outro membro dessa geração, o afirma como um “período particularmente inseguro... de grande medo e todos os tipos de deficiências [...] que deixou uma marca profunda e indelével [...], especialmente se se vive no meio de um ambiente hostil”. Já nas lembranças de Erice, essa condição de “órfãos reais e imaginários” se orienta em torno da relação com os pais:

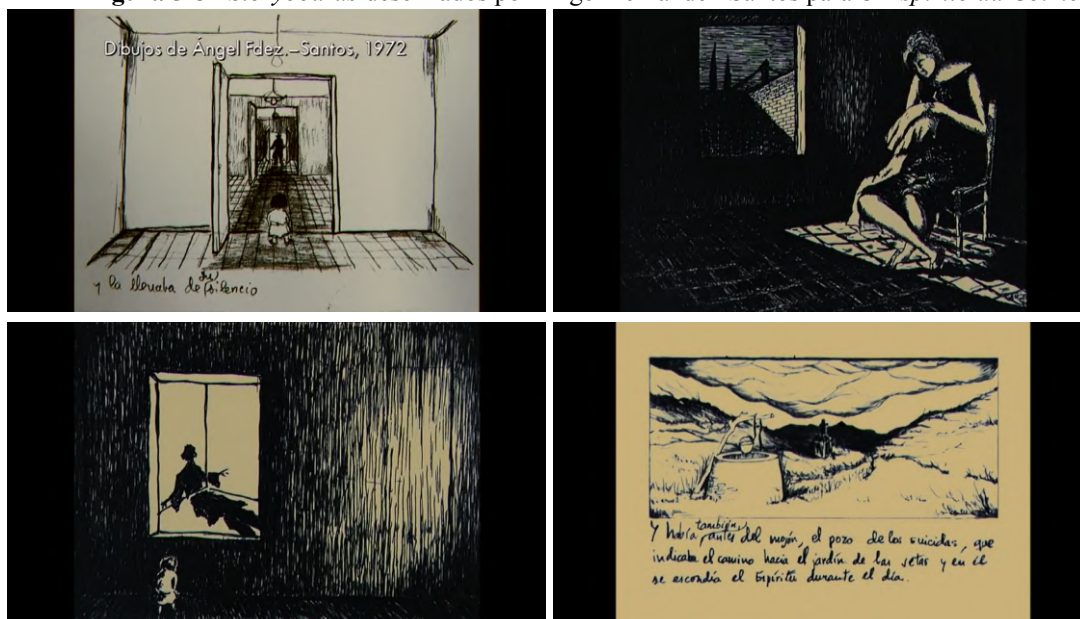
“Os pais eram como sombras para nós [...] Estavam lá - aqueles que estavam - mas não estavam [...] porque [...] eram seres ensimesmados desprovidos radicalmente de seus modos mais elementares de expressão [...] Depois do que consideraram um pesadelo, muitos voltaram para suas casas, tiveram filhos, mas havia neles, para sempre, algo profundamente mutilado, que é o que as suas ausências revelam” (Erice; Fernández-Santos, 1976, p. 144).

Vislumbramos essa atmosfera de lugubridade, por exemplo, no *storyboard* que Fernández-Santos desenhou à mão na medida em que imaginava visualmente alguns das imagens que viriam a aparecer no filme (Figuras 5-8), mostrados por ele no documentário *Huellas de un espíritu*. A produção de sombras na figuração dos desenhos; o contraste entre a escala diminuta dos corpos e a imensidão dos espaços; e o isolamento dos personagens nos

⁵ No documentário *Huellas de un Espíritu* (Carlos Rodríguez, 1998), Fernández-Santos afirma que Elías Querejeta viria a utilizar algumas das tramas desse argumento em *Elisa, Vida Minha* (*Elisa, vida mía*, 1977), dirigido por Carlos Saura, três anos depois.

enquadramentos são elementos que foram transpostos para *O Espírito da Colmeia*. Além disso, nos chama a atenção a semelhança entre os ambientes que foram desenhados e as locações que foram usadas pelo filme, como é o caso do poço d'água sobre o descampado da planície castelhana, os corredores alongados da casa em que os personagens residem e os próprios interiores em que os seus corpos se autoexilam.

Figura 5-8 - Storyboards desenhados por Angel Fernandez-Santos para *O Espírito da Colmeia*.



Fonte: capturas de tela do filme.

No mesmo documentário, entretanto, Erice afirma que o início da transição do projeto para a forma que veio a assumir se deu através dos efeitos de um plano em específico da versão de *Frankenstein* dirigida por James Whale em 1940. Trata-se do que mostra através de um plano médio o primeiro encontro da menina com o monstro, que acabara de fugir do laboratório de seu criador e está vagando pelas redondezas, enquanto ela está no quintal de casa, situado na beira de um lago, após o pai ir trabalhar no vilarejo (Figura 9). Quando se encontram, a menina é simpática a sua presença e o convida a brincar. Eles jogam flores no lago e as observam como flutuam na superfície. Porém, em um misto de falta de entendimento da interação e de descontrole dos próprios gestos, o monstro faz o mesmo com a menina, arremessando-a na água, de modo que ela afunda, o que, conseqüentemente, vem a causar a sua morte.

Esse descompasso de inteligibilidade que trama diegeticamente a narrativa havia sido acentuado na cópia do filme que circulava na Espanha da época e que marcara a espetatorialidade de Erice. Pois essa versão de *Frankenstein* continha uma censura aos

planos que mostram o momento em si da morte da menina. Desse modo, o trecho cortado compreende desde o momento em que acontece o encontro do monstro com a menina, mas antes da ação fatal, e se estende até os planos em que a vemos sendo carregada pelo pai, já desfalecida, nas ruas da cidade. Essa censura foi uma das várias ações institucionais que compuseram a política do Regime assim que assumiu o poder em 1940. Sobre o seu manejo ao longo das décadas de Franquismo, o pesquisador espanhol Alberto Mira descreve o seguinte:

“Cabia à mais intelectual Falange estabelecer, e, muitas vezes, impor as diretrizes que governariam a vida cotidiana dos espanhóis sob o regime (ao passo que os anos de Franco progrediram, a Falange lentamente se tornara um fardo - até mesmo um constrangimento na medida em que o país tentava mostrar um rosto apaziguado e liberal às instituições estrangeiras - e seria marginalizada pelo regime). Ao mesmo tempo, a Igreja Católica, cujos interesses sempre foram salvaguardados (até mesmo pela Falange) como consequência de seu apoio à insurreição fascista, aumentou sua importância para além das questões espirituais, adquirindo poder nos conselhos de censura e na definição de agendas morais [...] Na década de 1940, a responsabilidade da censura era em grande parte da Falange, com uma presença crescente da Igreja e do governo em conselhos de censura nas décadas seguintes” (Mira, 2010, p. XLVI).

Assim sendo, na época de lançamento de *Frankenstein* nos cinemas espanhóis, a política institucional da Falange consistia em um boicote e alteração do conteúdo de filmes estrangeiros que buscavam a sua distribuição no país. Também é o caso, exemplifica o pesquisador espanhol Román Gubern (2013, p. 395), de *Casablanca* (1942), dirigido por Michael Curtiz, e *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), dirigido por Orson Welles. Nesses casos, os filmes tiveram banidas, através da subtração de cenas, as suas menções à Guerra Civil nas versões exibidas aos espectadores espanhóis da época. Uma das ferramentas que auxiliava os órgãos de censura a realizar esse banimento era a dublagem forçada de filmes estrangeiros, instituída oficialmente no ano de 1941 (Hopewell, 1986, p. 38). Para além dos efeitos sobre a indústria nacional, como a produção de uma indistinção entre “nacional” e “estrangeiro”, isso também ocasionou a alteração deliberada das narrativas dos filmes⁶.

⁶ Acerca de um caso emblemático, John Hopewell afirma: “O melhor exemplo que se tem em conta é aquela metamorfose vintage praticada em *Mogambo*, de John Ford, onde o casal (Grace Kelly e Donald Sinden) foi transformado na versão em espanhol em irmão e irmã para justificar o caso da esposa com Clark Gable” (1985, p. 38).

Figura 9 - O monstro de *Frankenstein* com a menina na beira do rio.



Fonte: captura de tela do filme.

Nesse sentido, uma vez que era interpelada pela subtração de cenas e alterações nas tramas narrativas pelos órgãos de censura, compreende-se que havia um acento na in-fância da relação espectral com filmes como *Frankenstein*. Isso repercutia o próprio descompasso que se observava na diegese do filme estadunidense na relação entre o monstro e a menina. Pensando-a heteroclitamente, embora essa censura fosse indesejada, na esteira da filosofia benjaminiana, trata-se de uma aparição extrema de um fenômeno que constitui algo como uma “verdade” da relação com o cinema: instrumentalizando o que escreve Jacques Rancière (2012, p. 56-57) sobre o seu regime estético das artes, trata-se de um acento na “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores [...] se apropriam desta”, de modo que há “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”.

Isso viria a ser colocado em relação por Erice com uma especial inebriação no contexto do *casting* para o *O Espírito da Colmeia*. Relembrando o primeiro encontro com Ana Torrent, com 6 anos no tempo em que viria a interpretar a sua personagem homônima, o realizador espanhol descreve:

“Aquele dia, no pátio do colégio, a fiz uma pergunta. ‘Tu sabes quem é Frankenstein?’ E ela disse, ‘Sim... mas ainda não nos apresentaram’. Diante de uma resposta dessas, qualquer dúvida foi dissipada. Foi extraordinário neste sentido, porque ela verdadeiramente acreditava e intuía quem era o personagem. Havia ouvido falar, havia visto alguma imagem, e para ela era um ser absolutamente verdadeiro e real. Porque praticamente já não diferenciava entre realidade e ficção, e este era um elemento substancial para o filme” (Hideyuki, 2001).

Assim, tinha início, de fato, o objeto que viria a se apresentar como o filme que conhecemos hoje em dia, com os seus “gestos de fricção”, “relações de intimidade” e “afinidades em segredo” reivindicando uma imprevisibilidade na morfologia imagética sobre o qual a sua elaboração crítica da história se construiria. Pois, torcendo lexicalmente os comentários de Erice em direção a obra de Rancière, podemos afirmar que através da indistinção entre realidade e ficção que estava inscrita na minoridade de Ana Torrent, abria-se a possibilidade de compreensão da dimensão ficcional de qualquer trama do sensível que convencionamos a tomar consensualmente como uma realidade. Afinal, como afirma o filósofo francês:

“Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras” (Rancière, 2012, p. 64-65).

Em geral, o filme abraçou essa reconfiguração das zonas de visibilidade protagonizado por Ana Torrent, e que propõe, no fim das contas, abrir um “dissenso” entre as forma de se equalizar o possível através do que é imaginável. Seria o monstro de Frankenstein uma figura de pregnância tão forte na Espanha à beira do colapso do Franquismo ao ponto de sua afirmação como um ser do real causar um deslocamento na expectativa, mas não uma mudança de natureza na construção de um comum? O que a naturalidade com que Ana reivindica as capacidades de encontrar e ser apresentada ao monstro reforma no naturalismo da representação do filme? Quais as suas consequências para a reivindicação do rescaldo do após-Guerra Civil? É em torno de questões como essas que desenvolveremos o próximo capítulo. Pois, mais do que qualquer coisa, a elaboração sobre a história no cinema de Erice tem como gesto “combinar ficção, por um lado, e, por outro, a historicidade de certas imagens marcadas por um desejo de documentar a Espanha em que seus personagens vivem” (Zunzunegui, 2014, p. 55).

Não sabia explicar e nunca se animaria a confiá-lo a quem quer que fosse, mas muitas vezes sentia que alguma coisa falava com ele. Não era uma voz que viesse de fora. Também não provinha da sua cabeça. Era uma voz que parecia brotar de todo corpo.

Selva Almada⁷

Seria esse o caminho inevitável no qual o primeiro plano como entidade nos engajava? Os fantasmas nos ameaçam mais na medida que não provêm do passado.

Gilles Deleuze⁸

⁷ ALMADA, Selva. O Vento que Arrasa. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 55.

⁸ DELEUZE, Gilles. Imagem-Tempo. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 159.

3 *O Espírito da Colmeia: arcabouço de uma Espanha febril*

Este capítulo se divide em 3 (três) subcapítulos. Inicialmente, em “Atmosferas do após-Guerra”, ambientaremos as coordenadas geográficas d’*O Espírito da Colmeia*, os referentes contextuais dos acontecimentos que tramam a sua narrativa e os personagens centrais em torno dos quais essa se desdobra. Para teorizar acerca de como esses elementos estão organizados na morfologia imagética do filme, nos serviremos, de início, das propostas do pesquisador brasileiro João Vitor Leal acerca dos diferentes modos com que um personagem de cinema pode endereçar a espetatorialidade, discussão que fornecerá categorias a serem retomadas no transcorrer da dissertação. Em seguida, através do teórico alemão Hans U. Gumbrecht, iremos ao encontro de expedientes dramatúrgicos, das recorrências figurativas e de paisagens sonoras que engendram as atmosferas d’*O Espírito da Colmeia*, sustentando que através dos contornos materiais de uma obra é possível entrar em relação com a alteridade histórica. Nesse processo, a título de análises comparatistas, nos serviremos da mobilização da obra pictórica de Antonio Lopez Garcia e de outros filmes espanhóis do período, como *Cría Corvos* (*Cría Cuervos*, 1976, Carlos Saura), além de aproximações conceituais desses com o gênero literário que é tradicional na cultura espanhola, o *esperpento*.

Em seguida, em “Dissidências ao Regime Franquista”, abriremos com a descrição de uma das sequências que oferecem uma amostra de como se constrói a morfologia imagética d’*O Espírito da Colmeia*. Através de sua análise, mostraremos como o filme negocia os registros do realismo e da fantasia, e as sensibilidades documentais e ficcionais, em uma elaboração da história que não é circunscrita às reminiscências do passado, mas afeita a sua fricção com o presente. Porém, em seguida, no lugar de avançarmos na análise de outras sequências, daremos um passo atrás e contextualizaremos a reivindicação do realismo no cinema espanhol entre as décadas de 1950 e 1960, o período cronológico que antecede o lançamento do filme de Erice. O objetivo é discutir como a reivindicação de alguns elementos do neorrealismo italiano pelo realizador e teórico Juan Antonio Bardem contribuíram para eclipsar outras figuras de dissidência ao Franquismo na filmografia do país, como em melodramas, épicos históricos e musicais. Prestaremos atenção mais diretamente aos casos de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), aparição única do “neorrealismo Falangista” (Kinder, 1993, p. 40), e de *Muerte de un ciclista* (1955), melodrama de Bardem.

Por fim, em “Circularidades labirínticas e errância ontológicas”, retomaremos a análise das sequências do filme tendo em vista o trânsito heteróclito entre elementos que

convencionam os registros do realismo e da fantasia, e as sensibilidades ficcionais e documentais. Argumentaremos que esse fenômeno produz uma a-causalidade no transcorrer das sequências que sobredetermina significativamente a figuração, de modo que provoca um anacronismo na espectralidade, uma sensação de estar em atraso com os códigos do que se atualiza fenomenicamente nas imagens. Com isso, defenderemos que o recurso d’*O Espírito da Colmeia* ao mito de Frankenstein não se dá exclusivamente em termos de uma exposição dialética de como os acontecimentos do mito se vinculam ao contexto do após-Guerra, no caso, a animação cadavérica das ruínas da Espanha Franquista. Em oposição a isso, defenderemos que funciona como um convite a uma “heurística da desclassificação”, em que é a figura humana, o naturalismo representacional e as tentativas de legibilidade da imagem que são colocados em escansão.

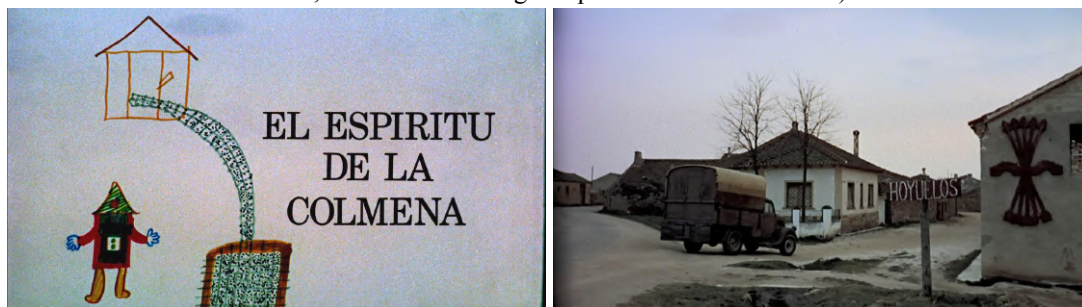
3.1 Atmosferas do após-Guerra

O Espírito da Colmeia é ambientado a partir de uma formulação hesitante: “Era uma vez... Em algum lugar da planície castelhana, por volta de 1940”, nos diz uma legenda após os desenhos infantis que compõem os créditos de abertura (Figura 10), ou seja, em um intervalo fabular do regime ditatorial que despertou na Espanha após a Guerra Civil no fim dos anos 1930. Entretanto, como afirma a pesquisadora estadunidense Marsha Kinder (1993, p. 130), as imagens iniciais não têm a sua aurora na fábula, e, sim, em um registro que está afinado com o realismo, de modo que retrata quase etnograficamente os arranjos a serem feitos para que uma sessão do *Frankenstein* de James Whale venha a acontecer no vilarejo rural de Hoyuelos⁹ (Figura 11). De imediato, as imagens nos evocam o que ficou conhecido como as “Missões Pedagógicas”, um programa do governo espanhol iniciado no ano de 1931 através de exibições de cinema nas regiões interioranas do país, entre outras iniciativas na área de cultura, e que veio a ser descontinuado com o começo do Regime Franquista¹⁰.

⁹ O município de Hoyuelos, que vemos o nome em uma placa nos planos iniciais do filme, pertence à província de Segóvia, na região autônoma de Castela e Leão, ao centro-norte do território espanhol.

¹⁰ Instituídas pela Segunda República da Espanha, que sucedera o regime ditatorial do General Miguel Primo de Rivera, objetivava o letramento de populações rurais com a cultura midiática do período (Beever, 2005, p. 68). Alguns pesquisadores, como o britânico Steven Marsh (2013, p. 406), apontam para o seu elitismo, pois hierarquizar negativamente as formas de arte populares do país, enquanto outros, como Santos Zunzunegui (2014, p. 56), destacam a sua importância na formação do imaginário de cineastas espanhóis que despontariam na segunda metade do século XX. Um dos “missionários” que participaram da iniciativa foi um dos inventores do cinema e surrealista José Val del Omar, que exerceu uma grande influência em Erice. À sua obra e trabalho nas Missões, Erice (1995, p. 108) viria a escrever o texto *El llanto de las máquinas*, em que confere a seus filmes a capacidade de “perceber os ecos da contradição moderna e socialmente estabelecida entre história e poesia”.

Figura 10-11 – Os desenhos que compõem os créditos de abertura do filme; Vista do vilarejo de Hoyuelos (à direita, o brasão da Falange na parede de uma das casas).



Fonte: capturas de tela do filme.

A ação que segue mostra a audiência se aglomerando no interior de uma sala escura, em sua maioria mulheres adultas, idosos e crianças, os seus rostos atentos, delineados pela luz que vaza à projeção, enquanto, intercaladamente, vemos trechos do filme estadunidense. Em meio às outras crianças, encontra-se Ana, de 6 anos, a personagem através da qual *O Espírito da Colmeia* irá tramar a sua narrativa. Na continuidade dessa sequência, nos são introduzidos os personagens de seus pais: Teresa, que é mostrada em um espaço interior contornado por janelinhas hexagonais cor de mel, tal como se estivesse na colmeia que o título do filme prenuncia (Figura 11); e Fernando, que está exercendo um trabalho de apicultura em um bosque nas imediações do vilarejo. A câmera o mostra com um traje e máscara de aspectos lúgubres, a sua aparição sendo quase elegíaca (Figura 12), enquanto as imagens de Teresa, que as intercalam, nos afiançam que uma melancolia há de ter conquistado a sua “consistência psicológica”.

Figura 11-12 - Introduções dos personagens Fernando e Teresa em *O Espírito da Colmeia*.



Fonte: capturas de tela do filme.

Ao utilizar esse termo, faço referência ao que o filósofo francês Roland Barthes discutiu em sua *Introdução à análise estrutural da narrativa* (2011) acerca de uma das características que circundam a noção de “personagem”:

“O personagem, que até aí não era mais que um nome, o agente da ação, tomou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma ‘pessoa’, breve um ‘ser’ plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica” (Barthes, 2011, p. 44).

Se nesse trecho de Barthes o horizonte da discussão é o campo da literatura, encontramos na tese de doutoramento do pesquisador brasileiro João Vitor Leal, *Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial* (2019), uma reivindicação que a desloca para o campo do cinema. O seu objetivo é uma distinção entre três modos de endereçamento que são possíveis ao personagem cinematográfico: o da pessoa; o da figura; e o da presença. Para isso, dirige a análise em torno das aparições do corpo humano, pois “mais do que qualquer outro ‘indício’, ele parece remeter a uma criatura dotada de intencionalidades e possibilidades de agência. O espectador encontra nele o anteparo ideal para seu olhar, sua atenção, seu investimento afetivo, sua atividade intelectual” (*idem*, 2021, p. 2). É importante frisar, entretanto, que não se tratam de categorizações de tipos de personagens diferentes, mas dos diferentes modos que um mesmo personagem pode nos endereçar no transcorrer de um filme. Sendo assim, a análise depende dos efeitos semióticos que estão sendo mobilizados através da porosidade audiovisual e narrativa desses personagens e das lentes metodológicas que utilizamos para examiná-los.

Em linhas gerais, a tese vincula: 1) o “modo da presença” com a percepção dos indícios materiais que concretizam a figuratividade de um filme. Desse modo, estaria situada em uma via lógica que é anterior a abstração do que está sendo objeto da espectralidade em termos de sensações figurais e de significações de cunhos narrativos. Pois o que conta, mais do que essas outras dimensões, é a performatividade contingencial dos signos visuais e sonoros que conferem uma plasticidade às imagens; 2) Já o “modo da figura”, por sua vez, é associado com os efeitos que sombreiam a narrativa de um filme, tornando-se um catalisador de experiências afetivas na medida em que têm em conta a intensidade dos efeitos materiais, mas somente até o ponto em que não os encerram na significação - ou seja, trata-se de uma dimensão intermediária entre o que se percebe sensorialmente e o que se decanta como uma compreensão narrativa. É o caso, por exemplo, da personagem homônima no filme *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, que não aparece corporalmente nas imagens, embora seja evocada por roupas, referências nos diálogos, e, até mesmo, pela emergência de uma ventania. Desse modo, mais do que uma pessoa com intencionalidade e “consistência psicológica”, a

personagem nos endereça em termos de um inconsciente que energiza o filme, consequentemente, forjando uma atmosfera que faz vibrar as imagens de uma certa forma; 3) Por fim, o “modo da pessoa” diz respeito a personagens que nos endereçam como se fossem pessoas reais e existissem extra midiaticamente a despeito da narrativa e da diegese em que afloram. Se, na discussão de Barthes acerca da literatura, há a suposição de uma “essência psicológica” que finca a existência de um personagem para além das ações narrativas, na discussão de Leal sobre o cinema, trata-se do endereçamento que permite uma identificação reflexiva e empática do espectador, de modo que torna possível o desenvolvimento do cinema narrativo convencional.

No caso d’*O Espírito da Colmeia*, a construção da personagem Teresa transita em um endereçamento sob o “modo da pessoa” e o “modo da figura”. É o que se decanta, por exemplo, quando a escutamos extra diegeticamente ler uma carta de sua autoria:

“Nada pode trazer de volta os dias felizes que passamos juntos... mas eu rogo a Deus para ter o prazer de ver você novamente. Sempre orei por isso, desde que nos separamos durante a Guerra. Ainda oro por isso, nesse lugar remoto, onde Fernando, as garotas e eu tentamos sobreviver. Somente as paredes da casa ficaram como lembranças. Sempre queria saber o que houve com tudo o que tínhamos aqui. Isso não é nostalgia... É difícil sentir nostalgia depois do que passamos durante esses últimos anos. Mas às vezes, quando olho em volta de mim, e vejo tanta perda, tanta destruição e também tanta tristeza, algo me diz que talvez nossa capacidade de sentir a vida se tenha perdido com todo o resto. Eu nem sei se você vai receber esta carta. As notícias que escutamos de fora são vagas e confusas. Por favor, escreva logo e me diga que ainda está vivo. Com todo o meu amor, Teresa”.

Assim, em certa medida, a espectralidade é demandada a reconstruir em que consistira essa existência de Teresa para além da narrativa que está sendo tramada: qual é esse passado a que ela alude? O que aconteceu entre ela e Fernando? Com quem ela está se correspondendo e quais são as possíveis implicações para isso na narrativa? Os personagens moram naquela casa ou acabaram de se mudar? Porém, esse é apenas um dos procedimentos do filme, não resguardando uma soberania sobre os que o acompanham. Desse modo, em uma outra medida, a mesma sequência confere uma relevância às sensações figurais que são produzidas através das ressonâncias acústicas dessa performance vocal da personagem diante dos espaços e objetos que rodeiam o seu corpo. Consequentemente, isso faz com que

acessamos às imagens não somente através de uma trama que avança a narrativa, mas de um “desejo latente” que a confere uma densidade afetiva.

Em seu *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o pesquisador alemão Hans U. Gumbrecht (2014) aborda um fenômeno semelhante ao discutir acerca de uma postura analítica que não coloca o paradigma da representação como central. Mesmo que o seu horizonte seja a literatura, tal como Barthes, através de uma reivindicação de sua obra para o campo do cinema se torna possível afirmar que se concentrar “nas atmosferas e nos ambientes permite [...] reclamar a vitalidade e a proximidade estética [...] de modo a encontrar, em formas intensa e íntimas, a alteridade”. Desse modo, Gumbrecht associa a experiência estética com a experiência história, uma vez que através dos contornos materiais de um texto - aqui, de uma imagem - é possível se ir ao encontro de realidades do passado.

Como fenômenos dignos de serem compreendidos à luz dessa inspiração metodológica, observamos em *O Espírito da Colmeia* a recorrência de um recurso à escuta extra diegética das vozes dos personagens, de modo que não articulam corporalmente a fala na visualidade - especialmente no que se refere aos personagens adultos, como durante a leitura extra diegética da carta por Teresa referenciada acima. Além disso, também há a mobilização de textos de cartas, trechos de livros, ou de outras inserções intermediáticas com a intenção de expurgar as vozes dos personagens através de falas cuja autoria nos é desconhecida, como veremos mais à frente através de Fernando, o que amalgama a agência sobre o que está sendo dito, e se faz emergir uma atmosfera impregnada pela mitigação dos vínculos entre voz e fala.

Um outro expediente cujos contornos materiais inscrevem a alteridade histórica se condensa em torno das ausências de fala que ocupam os silêncios do filme. Diferentemente do silêncio que ocupa os bairros e ruas vazios no desfecho d’*O Eclipse* (Michelangelo Antonioni, *L’Eclisse*, 1962), aqui eles parecem estar vinculados qualitativamente à figura humana, funcionando quase como uma consequência de suas aparições visuais. Desse modo, em vez da oclusão da figura humana na paisagem urbana, como no filme italiano, trata-se dos efeitos que advêm de sua presença em cena, mas com a voz ausente, escutada apenas quando o personagem endereça a fala a si mesmo, ou à esse domínio liminal da fabricação do filme que é o que chamamos de extra diegético. Logo, como afirma a pesquisadora canadense Dominique Russel (2007, p. 252), “a ausência de palavras cria um silêncio que acaba materializando a experiência tácita da Guerra Civil [...] um silêncio forçado pela ortodoxia do pós Guerra”.

O seu efeito é amplificado através do acento que se dá na fisicalidade do ambiente, o que ocorre não apenas pela seleção dos sons, mas também pela forma como são trabalhados no desenho sonoro. Pois, mediante um ganho de volume em relação ao que seria naturalista para a sensibilidade, escutamos em detalhes os soturnos do vento, os zunidos das abelhas e os sons que aparentam brotar dos próprios elementos arquitetônicos da casa em que os personagens residem. Desse modo, por um lado, há uma dilatação da temporalidade das sequências e uma falta de contornos de seus acontecimentos, enquanto, por outro, há uma imersão na concreção material do desenho sonoro. Na medida em que isso é reiterado, o filme nos implica com uma desconfiança com o que está acontecendo no fora de quadro, esse espaço diegético que apenas intuímos através da espacialização sonora e narrativa, e dos olhares dos personagens, mas que não chegamos a visualizar. Nesse sentido, a espectadorialidade que se forja é afinada com o que afirma Gumbrecht:

“Ler em busca de *Stimmung* não pode significar ‘decifrar’ atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa. Da mesma maneira, tal leitura não implicará reconstruir ou analisar a sua gênese histórica ou cultural. O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal - render-se a eles e apontar na direção deles” (Gumbrecht, 2014, p. 30).

Desdobremos a inscrição desse procedimento no filme através de uma sequência em específico. Mais à frente na cronologia narrativa, Teresa é retratada na sua cama em um estado de vigília enquanto escutamos os sons que sugerem a entrada no quarto de Fernando. A ação dramática é diminuta: basicamente, compreende o seu revirar na cama enquanto percebe a chegada do esposo e em seguida o fechamento dos seus olhos que antes seguiam a projeção da sombra dele na parede. Em contrapartida, o envolvimento sensorial que a sequência nos solicita é prolífico, pois a sua temporalidade é estendida ao máximo através da presença dos sons do ranger da porta, dos passos no assoalho e do remexido da cama, como se, uma vez retirada do fluxo da ação narrativa, o que mais se destacasse fosse essa insone lassidão. No fim da sequência, quando não só Fernando está repousado, mas também a figura lúgubre de sua sombra, que ainda vemos na parede, Teresa abre os olhos por um breve momento e os fecha mais uma vez. Esse gesto, por mais frágil que seja, torna-se um indício de que não passara incólume o que estava acontecendo diegeticamente, mesmo que oculto pelo enquadramento. Através de sua reiteração em outras sequências, portanto, o expediente de mostrar os personagens em momentos que estão na beira do sono e logo após sendo

despertados, ou mostrando que a vigília já era um fato e, nós, espectadores, é que não a tínhamos como algo cognoscível, torna-se um catalisador afetivo da experiência que se constitui com o filme - uma experiência de estar imerso em uma atmosfera de imprevisibilidade e suspensão.

A título de comparação, compreendemos que isso faz com que as atmosferas das imagens d'*O Espírito da Colmeia* se assemelhem às encontradas em algumas das pinturas do artista visual Antonio Lopez Garcia, com quem Erice viria a realizar *O Sol do Marmelo* algumas décadas à frente, como mencionado no capítulo da Introdução. Tenho em consideração, mais especificamente, *La aparición* (Figura 13), de 1963, e *Figura en una casa* (Figura 14), de 1967. São pinturas datadas de um período em que o Regime Franquista já começa a se transformar em um mausoléu de si mesmo. Nas imagens de Lopez Garcia, compartilhamos a visão com os personagens de cenas inquietantes que tomam lugar em espaços domésticos, mas nos escapa se é compartilhada, também, a forma com que as colocamos em relação.

No caso de *La aparición*, há três grupos de personagens: um casal que dorme no interior de um quarto, visto através de uma porta entreaberta que parece convidar a entrada em seu ambiente; a aparição que o título se refere, situada no corredor que dá acesso ao quarto; e uma mulher que observa essa aparição da esquina desse corredor. A textura da imagem contém elementos que sugestionam a incidência de um desgaste material sobre a sua superfície plástica. Isso se dá quase ao ponto de insinuar que o desgaste tivesse adentrado a diegese da representação. A figuratividade do corpo da aparição, por sua vez, combina as formas e vestimentas de uma criança com a escala de um bebê. Um outro traço de seu aspecto é a indeterminação acerca do fato dessa aparição estar flutuando no espaço do corredor ou estar incrustado na superfície da parede. Além disso, o espaço em que os olhos estão contornados não contém uma cor que os distingue, restando como lembranças dessemelhantes de um corpo de consistência psicológica opaca, quase como se fosse um boneco inanimado. Tão inquietante quanto o aspecto dessa aparição é a postura da mulher que o observa, também construída com os olhos retirados, mesmo que a sua agência seja sugerida pela postura corporal. Pois a forma como apoia a mão na parede, negociando a visão ao mesmo tempo que esconde o seu corpo, faz emergir uma sensação mais de um “voyeurismo cego” com a cena do que de um espanto passivo e indiferente.

Figura 13 - *La aparición*, Antonio Lopez Garcia, 1963.



Fonte: MoMA¹¹

Já no caso de *Figura en la casa*, por sua vez, nos deparamos com um ponto de vista que é o inverso: estamos no interior de um quarto observando o corredor através de sua porta aberta. No canto direito, vemos um casal composto por um homem e uma mulher com expressões de preocupação no rosto e que olham para uma região dentro do cômodo. Situada no canto esquerdo do quadro, essa região apresenta a figura de uma mulher que devolve o olhar na direção do espectador. Apesar de conter um naturalismo no seu rosto, a figura consiste na representação de um corpo humano somente da região do peitoral para cima. Porém, diferentemente do que poderia ser esperado, os traços pictóricos que materializam isso o fazem de uma forma que não conferem uma concreção a sua presença física, mas uma suavidade espectrológica, de modo que é como se a sua aparição estivesse suspensa no espaço, quase em uma espécie de fantasmagoria.

A sua inscrição não encerra a economia de olhares do quadro em uma triangulação, pois ainda há um outro personagem em cena, que está ao lado do casal, na região sombreada do corredor. Ele é construído figurativamente de forma que é quase imperceptível a visualização, mas ainda assim há indícios do colarinho da camisa e do nó da gravata. Essa latência nos implica com uma sensação de estar em atraso com o desdobramento da cena, tal como nos acontece diante de várias das sequência d'*O Espírito da Colmeia*, pois enquanto nós fazemos esse percurso por entre as regiões do quadro, os personagens que compõem o casal não tem essa mobilidade como algo que é possível. Desse modo, forja-se na espectralidade uma ansiedade e inquietação não somente acerca do caráter fantasmagórico

¹¹ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81303>>. Acesso em 02 de dezembro de 2022.

das aparições, mas da cumplicidade incutida no próprio testemunho visual que nos é solicitado.

Como define o poeta espanhol Santiago Amón (1977, s/p) sobre essas imagens, a atmosfera de seus espaços os configuram como “lugares misteriosos, sem precedente presumível ou fundamento verificável, em que se encontram coisas postas diante dos olhos [...] e a consciência [...] de ser um habitante insólito entre elas”.

Figura 14 - *Figuras en una casa*, Antonio Lopez Garcia, 1967.



Fonte: Museu Fundación Juan March Palma¹²

Para além da ressonância com a pintura de Lopez Garcia, *O Espírito da Colmeia* também se relaciona de forma profícua com um filme lançado poucos anos depois de sua estreia. Refiro-me à *Cria Corvos* (*Cría Cuervos*, 1976), realizado por Carlos Saura e também estrelado por Ana Torrent através de uma personagem homônima. A sua narrativa se concentra na narração da protagonista, uma mulher adulta nos anos 1970 que rememora a sua infância em Madrid durante o início do Regime Franquista, tratando-o como um período lutuoso. Diante do contraste entre a melancolia da mãe e o autoritarismo do pai, um militar franquista, a atmosfera do filme é envolvida por uma trama de desconfianças lúgubres, que chega ao ápice no momento em que Ana fabula o envenenamento do pai e da tia. Nesse sentido, o filme de Saura apresenta uma narrativa que alegoriza de forma mais sublinhada o contexto histórica do que a que encontramos no filme de Erice, embora retenham o mesmo clima de suspeição acerca da família nuclear, as suas conformações sociais e as figuras de seus patriarcas.

Para além da afinidade atmosférica entre *Cria Corvos* e *O Espírito da Colmeia*, os filmes evocam um estilo tradicional da cultura espanhola que se popularizou através da

¹² Disponível em: <<https://www.march.es/es/palma/coleccion/obras/figuras-casa>>. Acesso em 02 de dezembro de 2022

literatura do escritor galego Ramón María del Valle-Inclán, o *esperpento*. Uma de suas características é a realização de críticas sociais com o recurso a elementos grotescos e irônicos, de modo que é comum a construção de narrativas em que há sugestões de uma deformação da figura humana através de um tom que vacila entre o humorístico e o sombrio. John Hopewell (1985, p. 59) define “o *esperpento* como o grotesco, o ridículo, o absurdo. Inscrito em torno de um realismo histórico, de uma busca essencialista, aponta e zomba do abismo anômalo entre a tradição sublime da Espanha e sua triste realidade”. Alguns dos casos exemplares na filmografia espanhola do período são os de *El extraño viaje* (1964), realizado por Fernando Fernán Gomez, que viria a interpretar o personagem Fernando no filme de Erice; *El Verdugo* (1963), realizado por Luís G. Berlanga, que narra os últimos dias de trabalho de um carrasco em uma Espanha sob o signo da alienação da família nuclear no Franquismo; e o de *El Cochecito* (1960), produzido sob a realização do italiano Marco Ferreri¹³, e que denuncia tanto o tradicionalismo católico e patriarcal como o individualismo sem freios que adentrava a sociedade espanhola com a abertura econômica para o capitalismo estadunidense.

Essa influência do *esperpento* sobre *O Espírito da Colmeia* é observada, por exemplo, quando o filme de Erice reconstrói diegeticamente em uma de suas sequências a aparição do monstro do *Frankenstein* de James Whale. Com isso, tanto as suas dimensões visuais quanto narrativas se afastam de um regime de sugestões que conferem uma ambiência a sua fantasmagoria, passando a se aproximar do grotesco através da presença do monstro na diegese. Desse modo, conjuga o universo da infância menos com o inefável, ou com algo como o sublime, e mais com as deformações originárias que caracterizam o ingresso do humano no mundo da linguagem e a apreensão pelo espectador dos códigos de um filme a ser visto pela primeira vez. Um outro caso de influência do *esperpento* são os expedientes em que *O Espírito da Colmeia* trata com derrisão as figuras humanas associadas com a ordem hegemônica do período - no caso, o patriarcalismo intelectual e militar, que aparecem, respectivamente, mediante os personagens de Fernando e de um oficial da Falange. Discutiremos isso com mais afinco no capítulo seguinte.

Retomando a discussão sobre a atmosfera do filme, Hopewell (1986, p. 207) pontua que somente 2 (duas) aparições sonoras produzem furos nos contornos silenciosos de sua materialidade, caracterizando-os como os sons do “tédio e da morte”. No primeiro caso, ele se

¹³ Como atentou Angela Prysthon em conversa oral, é curioso esse começo da carreira de Ferreri na Espanha se colocado em relação com o subsequente destaque na cinematografia italiana e estadunidense. Após o *esperpento* em *El cochecito*, há uma recorrência do grotesco e da deformação dos personagens no seu *La Grande Bouffe* (1973) e, mais à frente, em *Ciao maschio* (1978).

refere aos acordes desarmônicos que são produzidos por teclas de um piano desafinado, tocadas por Teresa em uma sequência ainda no início de seu transcorrer. Essas parecem impregnar o tom de sépia das imagens dos interiores da casa, de modo que a espectralidade é constantemente acossada em outras sequências pelo anacronismo que produz na memória. Nesse sentido, diferentemente de Hopewell, não compreendo que cinde a lugubridade melancólica do filme, mas, para utilizar uma metáfora da teoria musical, a estica em uma outra oitava, ou seja, o acento não está na mudança de natureza dos intervalos com que dispõem as sensações, mas na mudança de grau. No segundo caso, o pesquisador se refere aos estouros que advêm de tiros de armas de fogo, escutados na sequência em que é sugerido o assassinato de um soldado republicano nos arredores do vilarejo, a ser discutido mais à frente. Compreendo que deveriam ser acrescentados à essa conta os sons produzidos pelas sinetas dos trens, que costumam irromper nas imagens de forma antecipada à visualização de suas fontes emissoras.

Pois as figuras do trem e da ferrovia impregnam o filme de Erice, sendo importantíssimas na construção de sua atmosfera. Uma vez que epitomizam algumas das transformações sociológicas e antropológicas que tiveram o seu curso acelerado na Modernidade, produziram uma outra forma de sensibilidade que viria a caracterizar o sujeito moderno. Nesse sentido, foram invenções paralelas ao que descreve Benjamin sobre o fenômeno das Guerras do início do século XX e os seus efeitos sobre a “experiência tradicional”:

“Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 2012, p. 124)

Como afirmam os pesquisadores estadunidenses Leo Charney e Vanessa R. Schwartz na organização *O cinema e a invenção da vida moderna* (1995, p. 19), o trem - e a ferrovia - sendo um “precursor óbvio das imagens em movimento [...], eliminou as tradicionais barreiras de espaço e distância à medida que forjou uma intimidade corporal com o tempo, o espaço e movimento”. Isso pode ser observado não somente em termos de um paralelismo histórico, mas através das articulações materiais com que condicionou o desdobramento do cinema. É o

caso, por exemplo, do que o pesquisador estadunidense Tom Gunning (2014) nomeou de “*phantom rides*”: planos em que as câmeras eram acopladas na estrutura dos trens, de modo que geravam uma sensação de movimento que estava desvinculada do corpo humano de um operador, mas afeita às escalas de velocidade e aceleração da tecnologia moderna e, consequentemente, estranhas à experiência tradicional.

Na particularidade da narrativa d’*O Espírito da Colmeia*, é a ferrovia e o trem que interrogam o autoexílio dos personagens adultos, mediando a correspondência com uma alteridade que se resguarda na exterioridade do vilarejo de Hoyuelos. É o caso de Teresa, por exemplo, que se corresponde com destinatários que não nos são esclarecidos através de cartas que envia nas caixas-correio dos vagões¹⁴, o que adensa as nossas questões acerca das outras redes de relações em que está inserida no universo diegético. Além disso, é através de uma ida à ferrovia que troca olhares com viajantes desconhecidos (Figura 15), de modo que o contraste entre o movimento do trem/impermanência dessas figuras com a sua imobilidade/manutenção no espaço trama a temporalidade do filme com um nó emocional. Em um outro contexto da narrativa, também é o trem que vetoriza a aparição do soldado republicano na sequência que o introduz, mostrando a sua chegada em um casebre nos arredores do vilarejo de Hoyuelos (Figura 16) e, em certa medida, a intrusão de elementos mais diretamente associados a Guerra Civil para o mundo de dessemelhanças e errâncias de sua protagonista.

Figura 15-16 - Teresa na estação ferroviária; O soldado republicano na iminência de saltar do trem.



Fonte: capturas de tela do filme.

Objetivando a atmosfera que emerge com a morfologia imagética do filme, portanto, torna-se possível a compreensão de que um clima de imprevisibilidade, suspensão e vulnerabilidade com os possíveis do universo diegético nos acossam na relação quase imediata com o filme. Está inscrito nos contornos materiais do que assistimos, nas

¹⁴ Em uma sequência mais à frente na narrativa, é possível ler que Teresa se corresponde com um destinatário que integra a equipe da Cruz Vermelha na França.

articulações sensoriais entre ausência, ou mitigação, de fala e presença corporal em cena; entre testemunho dos acontecimentos e desconfiança acerca da cognoscibilidade de seus efeitos; não precisando ser tramados através de palavras para se concretizarem. Desse modo, ambientam o espectador para os momentos em que há, de fato, um embaralhamento dos tempos históricos, uma confusão entre realismo e fantasia, e uma sobredeterminação anacrônica dos acontecimentos na narrativa, como veremos a seguir.

3.2 Dissidências ao Regime Franquista

Após a introdução de Fernando e Teresa, encontra-se uma das sequências que impregnaram a produção e a espectralidade de *O Espírito da Colmeia*. As articulações cenográficas da ausência de fala voltam a nos implicar com os seus fenômenos, mas com problemáticas diferentes em relação à como se caracterizavam no autoexílio dos personagens adultos. Refiro-me à primeira vez em que tanto a atriz, Ana Torrent, assim como a personagem, Ana, são colocadas frente à frente com as imagens do *Frankenstein* de James Whale, na continuidade da sessão de cinema que abre o filme espanhol. Esse encontro intermediário mostra o corpo da menina em um silêncio que não fatura a sua atualização exclusivamente às turbulências dos estados emocionais, tendo acentuada uma des-realização de si que é inerente à infância enquanto o fato de uma coexistência originária com a linguagem. Desse modo, reivindicando as afirmações de Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 182-183), compreendo que contemplamos uma ausência de fala que “não é nem silêncio inefável, nem mutismo consciente, mas desnudamento e miséria no limiar da existência e da fala”.

Para adentrarmos nos relevos de sua trama, relembremos que a inserção intermediária do filme estadunidense faz jus às cópias que circulavam na Espanha Franquista, consequentemente, contendo um corte censurador sobre a sequência em que o monstro arremessa a menina no lago e causa a sua morte. Diante disso, proponho tratar o *flash* de escuridão que intercede sobre o transcorrer das imagens como um “duplo” das cargas elétricas com que o doutor Victor Frankenstein anima o corpo antropomorfo do monstro em seu laboratório, de modo que efetua uma animação “frankensteiniana” no filme-monstro (Comolli, 2008, p. 90) que se torna *O Espírito da Colmeia*. Pois, narrativamente, essa identificação reflexiva é uma das causas que influenciam o questionamento das Anas - a personagem e a atriz - acerca das razões do monstro em avançar contra a menina estadunidense.

Perguntado em uma entrevista sobre quais imagens de seus filmes cultivava de uma forma especial em sua memória, Erice escolhe as que vemos Ana na sessão de cinema e comenta o seguinte:

“Existe uma, sem dúvidas, que eu acredito que tem um componente evidentemente sagrado. É a imagem de Ana Torrent na sessão descobrindo *Frankenstein*. Ana se levanta de seu assento, impregnada pela curiosidade e emoção da cena que ela está contemplando. A câmera está participando, e eu me senti de algum modo desconfortável acerca da minha presença em um momento de tamanha verdade. Aquela cena é um documento. Tem a entidade de um documento porque não foi trazido à tona artificialmente. Evidentemente, é uma das imagens mais intensas do filme porque a menina estava vivendo tudo aquilo de uma forma verdadeira, sem distinguir entre realidade e ficção e a câmera foi capaz de capturar isso. Ela não estava ainda distinguindo entre realidade e representação. Para ela, é um instante sagrado. A câmera está capturando isso. É um momento irrepetível, irrepetível” (Erice, 2007, p. 45).

“Sob o risco do real” (Comolli, 2008, p. 169), portanto, a visualidade das imagens que nos são mostradas na sequência hospedam a tremulação da câmera, que posteriormente viríamos a saber estar nos braços do realizador, tal qual em uma reportagem do cinema direto, conjugando os seus agitos e borrões com as errâncias nos rostos de Ana e de outros personagens¹⁵ (Figura 17-24). Como descrevemos anteriormente, a audiência é composta em sua maioria por mulheres adultas, idosos e crianças, e a sensação que reina é a de que, diante da sessão de cinema, coincidem nesse intervalo da qual a infância é signo: entre a experiência sensível com as imagens que transcorrem na projeção, por um lado, e o seu encerramento nas aporias da linguagem, por outro.

Ademais, a forma com que o enquadramento se imiscui na figuração, em alguns momentos se desancorado de um chão e, em outros, sendo uma tela sensível à inscrição dos gestos dos personagens, confia-nos a intuição acentuada pelo contraste entre a câmera fixa e câmera na mão: são personagens “de filme e de vida, de ‘real’ e de ‘ficção’” (Comolli, 2010, p. 299). Vemos os contornos de seus olhos se semicerrando com imprevisibilidade, os arquejos nos corpos à fim de acomodar a inquietação com o que se desdobra na tela, as coceiras na cabeça, roídas de unha e tensionamentos dos músculos, de modo que o filme não

¹⁵ “Essa tomada foi a única no filme que eu fiz com uma câmera na mão, e eu fiz isso de propósito, porque foi como uma reportagem, um documentário. Nessa tomada eu tinha duas câmeras, e a que capturou aquele momento foi a que estava na mão. Eu tive a sensação de estar filmando um evento, algo irrepetível, um momento verdadeiramente extraordinário, mas que devia tudo à menina” (Erice, 2007, p. 47).

abre mão do desejo de filmá-los “menos como uma *massa* e mais como uma *comunidade*, essa atriz principal – ativa e não passiva – da história real” (Didi-Huberman, 2017, p. 26).

Durante a maior parte de sua duração, entretanto, os planos não conferem um destaque para a figuração de algum dos corpos em cena, sendo apenas no final da sequência que a aparição de Ana nos é particularizada. A partir de então, a câmera passa a enquadrar com assiduidade a sua presença no espaço, fazendo emergir uma inquietação à medida em que somos assaltados visualmente pelos indícios com que o cinema transfigura em imagem o acontecimento real. No momento do filme estadunidense em que nos é mostrado o encontro de sua personagem com o monstro (o plano que contém a cena que inebriou Erice, como mencionado previamente), as imagens que vemos em *O Espírito da Colmeia* já engatilharam a sua - e a nossa! - translação em torno das relações que se acendem intermediaticamente na sequência. A visualidade acentua a dimensão física dos gestos de Ana, de modo que nos implica com a sensação de que o que acontece no espaço diegético está afeito à uma abertura sensível, consequentemente, sendo capaz de produzir uma “fissura da representação na qual a duração não é mensurável nem previsível” (Odin, 2012, p. 22).

São mostrados os movimentos com que Ana se põe de boca aberta diante das inquietações que as imagens provocam e também os arquejos do corpo, levantando-se e se acomodando em uma nova posição, como se estivesse se esforçando para hospedar os rescaldos sensoriais que escapam à decantação no interior de sua consistência psicológica. Como re-imagina o crítico brasileiro Matheus Kerniski (2017, p. 78) em um devoto texto sobre a obra de Erice, “a reação de Ana é como um astro que desavisadamente rasga a noite, que assim vem e assim volta, no seu átimo particular”.

Figura 17-24 – A audiência na sala de projeção d’*O Espírito da Colmeia*.



Fonte: capturas de tela do filme.

Antes de avançarmos na discussão acerca de como essa sequência confere uma amostra da morfologia imagética do filme e os seus efeitos na elaboração sobre a história pelo cinema de Erice, contextualizemos alguns dos embates intelectuais sobre a reivindicação do realismo e do neorrealismo na filmografia espanhola nos anos 1950 e 1960.

No ano de 1955 na Espanha, acontece o evento que ficou conhecido como “As Conversações de Salamanca”, onde realizadores, membros da indústria e críticos, insatisfeitos com o cerco ideológico do Regime Franquista à indústria cinematográfica, expuseram a sua dissidência com o estado de coisas da época. O neorrealismo, que havia se popularizado nos círculos intelectuais espanhóis através da Semana de Cinema Italiano de 1949, foi

reivindicado como a tradição estética que iria satisfazer as inquietações e problemáticas da produção nacional. A intervenção de destaque nesse sentido foi a do realizador Juan Antonio Bardem, que, acompanhado de Luis G. Berlanga, formara-se alguns anos antes na IIEC (Instituto de Investigaciones y Experimentación Cinematográfica), fruto de uma política pública do próprio Regime Franquista em 1947 com o interesse de se reposicionar politicamente após o fim da Segunda Guerra Mundial.

A descrição de Bardem acerca do “Velho Cinema Espanhol”, como ficou conhecido o cinema comercial do período, influenciou profundamente a geração de críticos e realizadores da época, tendo repercussões até os dias atuais. As suas declarações são incisivas, descrevendo-o como “politicamente fútil; socialmente falso; intelectualmente sem importância; esteticamente sem valor; e industrialmente paralítico”. Como o pesquisador Juan Francisco Cerón Gómez (1999) nos ressalta, as declarações de Bardem não elaboraram respostas teórica que tivessem o fôlego de destrinchar essa recusa, em vez disso, funcionando mais como uma “agitação intelectual” à favor do neorrealismo. John Hopewell (1986, p. 56-57), em consonância com Bardem, afirma que “apesar de não ser totalmente viável na prática, em princípio, havia boas razões para exigir um cinema espanhol neorrealista”. Essas razões eram majoritariamente políticas, pois, de acordo com eles, o neorrealismo seria capaz de acompanhar os gestos reconciliatórios das forças de oposição da época, como o recente abandono da luta armada pelo Partido Comunista Espanhol. Um dos filmes que exemplificaria isso é *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem e Luis G. Berlanga, 1953), em que as aspirações de classe e os conflitos urbanos não são interligados à repressão e às políticas de morte que ocupam o fora de quadro. Nesse sentido, Bardem e seus defensores defendiam que algumas estratégias, como o plano sequência, a profundidade de campo, o uso de não atores, entre outras, quando instrumentalizadas com eficácia, faturavam ao espectador uma plenitude da percepção da realidade social¹⁶. Diante desse caráter testemunhal que se professava ao aparelho cinematográfico, então, restaria aos realizadores somente a escolha de um tema que fosse digno da representação.

Compreendemos que essa crença na suposta assepsia do processo de reivindicação audiovisual da realidade produzia um “realismo essencialista” que não tinha suficientemente em conta a capacidade das imagens em promover desnaturalizações na representação. Essa compreensão se afina com o que o próprio Berlanga, um dos maiores colaboradores de

¹⁶ Em 1953, foi inaugurada a revista *Objetivo*, que até o seu encerramento em 1955 viria a ter 9 (nove) edições publicadas. Bardem trabalhava como o seu diretor e divulgava a sua defesa do neorrealismo em textos de sua autoria e de colaboradores, além da publicação dos roteiros de seus filmes (Cerón Gómez, 1999).

Bardem em suas realizações, afirmaria posteriormente ao reconhecer a tendência à artificialidade que essa proposta “anti-artifício” logrou na tradição do país (Cerón Gómez, 1999). Nesse sentido, a intensidade com que Bardem (1956, p. 25) requisita ao cinema espanhol “mostrar em termos de luz, imagens e sons a realidade do nosso ambiente, aqui e hoje”, posiciona-o em um lugar menos nuançado do que a de André Bazin, um dos principais nomes na defesa do neorrealismo como uma “política das imagens”. Pois, como relembra o pesquisador brasileiro Victor Guimarães (2013, p. 64), as suas proposições teóricas não tinham em conta uma “escritura mimética ideal” da realidade, mas o recurso às aberturas perceptivas que determinadas estratégias de abordagem do real possibilitavam, “ou seja, resulta de escolha, seleção e organização, *é dar a ler no mesmo movimento em que dá a ver*” (Ricardo, 2014, p. 54). Como arremata Bazin sobre as práticas dos realizadores italianos nos filmes neorrealistas:

“Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente ‘estético’” (Bazin *apud* Guimarães, 2013, p. 65).

Essa discussão é importante de ser empreendida não somente para contextualizarmos a paisagem do cinema espanhol da época, mas até mesmo pelas contradições que a defesa do neorrealismo - e do realismo - como uma tradição inequívoca é capaz de produzir na historiografia do período e no pensamento crítico. O caso de *Surcos*, lançado em 1951, e realizado por José Antonio Nieves Conde, um simpatizante da Falange, prenuncia essas contradições. Pois o filme nos apresenta, ao mesmo tempo, uma dissidência que é interna ao espectro político à direita da sociedade espanhola, e uma instrumentalização do neorrealismo, geralmente associado ao espectro da esquerda, para fins conservadores e reacionários. Tendo em vista não apenas como a indústria cinematográfica se esforçava em cortejar a injeção financeira do regime, como também a forma com que se reivindicava estética e politicamente o contexto histórico do país, trata-se de uma aparição singular do que Marsha Kinder (1993, p. 40) nomeou proficuamente de “neorrealismo Falangista”.

Como assinala a pesquisadora espanhola Susan Martín-Márquez (2013, p. 179), *Surcos* “é considerado um dos primeiros filmes que criticam diretamente as condições de vida da classe de trabalhadores urbanos sob Franco”. Na época, essa era uma temática candente

para a Falange, independentemente do pregresso alinhamento com o Franquismo, uma vez que o seu tradicionalismo cultural estava sendo ameaçado pelos recentes acenos do regime ao capitalismo estadunidense (Kinder, 1993, p. 42-43). Com efeito, a Falange compreendia que essa influência tinha efeitos culturais nefastos sobre a sociedade espanhola, promovendo o consumismo e tendências individualistas. Pois, tendo como inspiração o fascismo italiano e o nazismo alemão, os falangistas propagavam os ideais conservadores de seus correlatos internacionais, mas sustentavam reivindicações específicas ao contexto espanhol. Sobre a sua ideologia, o historiador britânico Antony Beevor escreve:

“O novo movimento era de um nacionalismo espanhol exacerbado, imperialista e católico (o falangista autêntico tinha que ser “meio monge e meio soldado”), tinha uma concepção autoritária de ordem, disciplina e hierarquia, e professava uma admiração sem limites pelos valores militares tradicionais. Ele odiava o liberalismo, o marxismo e, acima de tudo, qualquer particularismo” (Beevor, 2005, p. 27).

Nesse sentido, a Guerra Civil Espanhola e as suas consequências nos anos seguintes ajudaram a formar um arcabouço em que as questões escapavam às distinções entre “esquerda e direita”, ou a um espelhamento da Segunda Guerra Mundial e de suas zonas de influência:

“A Guerra Civil Espanhola é muitas vezes apresentada como resultado de um confronto entre a esquerda e a direita, mas sabemos que essa é uma simplificação enganosa. O conflito teve dois outros eixos: o centralismo estatal contra a independência regional e o autoritarismo contra a liberdade individual” (Beevor, 2005, p. 1).

Nesse sentido, se o caso de *Surcos* exemplifica uso do neorealismo à favor do Falangismo, diante da complexidade do que estava em jogo no pós-Guerra, outros filmes, à despeito das intencionalidades que condicionam os processos da realização, faziam emergir figuras de dissidência que não estavam programadas de antemão - e que frequentemente foram “esquecidos” pela historiografia. É o que nos ressalta a pesquisadora espanhola Jo Labanyi (2013) em referência à alguns dos épicos históricos da Cifesa (Companhia Industrial de Filme Espanhol), a produtora que mais se popularizou durante os anos 1950. De acordo com ela, os filmes produzidos nesse ciclo conformavam com a ideologia do regime Franquista na concepção do argumento e na elaboração dos diálogos entre os personagens. Entretanto, graças a expressividade do aspecto espetacularizado e pictórico de suas visualidades, havia

um tensionamento dos sentidos e significados a serem comunicados pelas suas dimensões narrativas.

Labanyi (*ibidem*, p. 245) traz como exemplo o caso de *Agustina de Aragón* (1950), realizado pelo diretor mais prestigiado comercialmente no período, Juan de Orduña, em que a Guerra Peninsular (1807-1814) é instrumentalizada apenas como pretexto narrativo para a reiteração da agência da protagonista. Essa é manifestada visualmente através da performatividade de suas ações dramáticas e gestos corporais, reiterando, por um lado, o nacionalismo espanhol, mas, por outro, em dissonância com o Regime, a agência da mulher espanhola. O alcance dessa expressividade não existia em cumplicidade com o Franquismo, pois a época em que o ciclo da Cifesa foi produzido se configura como uma das mais prolíficas em termos de violências institucionais aos direitos das mulheres desde o fim da Guerra Civil. Em vez disso, os filmes que o compõem inscrevem de forma subjacente às suas narrativa uma nostalgia das possibilidades ausentes no projeto de sociedade patriarcal e tradicionalista que se acentuava com o Regime Franquista.

Retornando um pouco mais no tempo cronológico, Labanyi afirma que a performatização da história também se inscrevia nos musicais folclóricos que foram realizados no intervalo entre o fim da Guerra Civil e o início do reposicionamento político do Regime. Isso se dava através de uma oposição aos esforços Franquistas à favor de uma unidade da cultura espanhola, de modo que ressaltava as tradições locais de cada província e comunidade autônoma. Nesse sentido, a autora destaca a proeminência de personagens nômades em filmes como *Carmen, de la tirana* (Florián Rey, 1938) e *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1939), o que não somente permitia uma mobilidade narrativa e visual aos filmes e aos seus espectadores, mas também um trânsito pelas fronteiras de classe, sociais e geográficas.

Como afirma o pesquisador britânico Steven Marsh (2006, p. 21), esse tensionamento de uma noção de unidade nacional também era reivindicado através de um questionamento da capital Madrid enquanto um signo da homogeneidade do país. Isso é mostrado, por exemplo, nos filmes de horror, de comédia, musicais, entre outras incursões pelos gêneros cinematográficos do realizador Edgar Neville. De acordo com Marsh, esses realizavam um tráfego pelos espaços da cidade que rompia com qualquer tipo de unidade do que seria o epicentro da sociedade espanhola da época, pois enredava os personagens em trajetos de desorientação acerca de suas identificações de classe, sociais e políticas. Destacamos, também, o caso do realizador Manuel Mur Oti. Concentrando os seus filmes em personagens mulheres, as suas imagens fazem um uso hiperbólico de convenções hollywoodianas, de

modo que sugerem a explosão do tradicionalismo católico através da sua transformação em um artifício melodramático que excede as ações narrativas. É o caso, por exemplo, das sequências que encerram *Céu Negro* (*Cielo Negro*, 1951), em que a protagonista faz dos signos da Igreja uma alçada para exercer a sua agência e performatividade, contaminando a trilha musical extra diegética, e a própria meteorologia emocional da diegese. Nesse sentido, na medida em que rompe com o recato da religião, o céu se insubordina em uma chuva torrencial que evoca a visualidade de filmes como *Tudo Que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955).

Além do cinema comercial inscrever figuras de dissidência ao Regime Franquista, ainda tem que se levar em conta as contingências materiais que esse nutria com os realizadores que se aproximavam do neorrealismo. De acordo com Faulkner (2006, p. 9), essas englobavam desde a origem de financiamento; o compartilhamento da equipe de produção; o acesso à estúdios de filmagem e à efeitos especiais; até o elenco de atores, o que provocava efeitos na espectralidade do período. Diante desses exemplos de dissidência ao Regime Franquista que escapam às tradições realistas, a autora (*ibidem*, p. 8), em contraponto a Hopewell, afirma que as intervenções de Bardem, no lugar de serem pertinentes historicamente, ajudaram a eclipsar as contiguidades entre o cinema comercial e o seu projeto de um cinema político. Em consonância, Steven Marsh afirma:

“É, ao mesmo tempo, um lugar-comum e uma falsidade – e fundada, entre outras fontes, na célebre frase de Bardem – que o cinema espanhol do início do período Franquista compreendeu exclusivamente a construção de exercícios de propaganda da nação na forma de adaptações históricas e épicos religiosos”¹⁷ (Marsh, 2006, p. 1-2)

O que torna essa contenda mais interessante é que Bardem realizaria, quase que paralelamente às Conversações de Salamanca, em 1955, o consagrado - e belíssimo - *Muerte de um ciclista* (Figura 17-19). O filme, que é de extrema importância para uma discussão acerca da reinscrição de convenções do melodrama hollywoodiano pela cinematografia espanhola, não se encerra nos preceitos de seus escritos de um cinema espanhol

¹⁷ Façamos um esforço para situar a disputa acadêmica em torno da questão. Os trabalhos de Marsha Kinder do início dos anos 1990 foram inspirados por John Hopewell (1986). Neles, fatura-se à reinscrição das convenções do neorrealismo italiano e do melodrama hollywoodiano o desdobramento do cinema espanhol do período. Esses não foram bem recebidos por alguns acadêmicos espanhóis, como Santos Zunzunegui, que a acusara de não reconhecer suficientemente a influência de tradições nacionais no processo, como o *esperpento* e o *costumbrismo*. Os trabalhos de Zunzunegui, por sua vez, foram entendidos por pesquisadores como Steven Marsh, que o acompanhara na crítica à Kinder, como beirando à um reacionarismo nacionalista.

“essencialmente neorrealista”. Diferentemente de *Surcos*, as suas imagens auroram em torno de uma narrativa e de estratégias formais que se filiam à sintaxe narrativa do cinema hollywoodiano, “às suas estratégias de sutura, à sua superfície brilhosa e o retrato glamoroso de suas estrelas” (Kinder, 1993, p. 73). É somente no eclipsar do filme que as imagens aparecem através de convenções neorrealistas, quando mostram a crueza da realidade social e da luta de classes. A sua narrativa se concentra no casal adúltero de classe burguesa composto por Juan (Alberto Closas) e Maria José (Lucía Bosé), que tentam lidar com a culpa de atropelarem um ciclista em uma estrada rural e o deixarem para a morte. À medida em que o casal passa a ser chantageado por um conhecido que afirma saber do fato, as reviravoltas vão revelando as origens de suas relações, que precedem a separação pela Guerra Civil, e que podem ser compreendidas em termos de uma alegoria do contexto histórico-político da sociedade espanhola da época.

Se no caso do neorrealismo Falangista de *Surcos* o melodrama se imiscui como um traço de desvirtuamento do tradicionalismo patriarcal da época, no caso de *Muerte de un ciclista*, em contrapartida, o seu objeto é a burguesia liberal e as suas relações espúrias nos períodos antes, durante e depois da Guerra Civil Espanhola. Desse modo, a crítica às influências estadunidenses se mantém, embora com algumas distinções. Pois o filme de Bardem compreende a influência do capitalismo e as suas consequências como uma ideologia que apesar de ser diferente ao Regime Franquista, não deixa de tê-lo como cúmplice. Para isso, o filme evoca um conjunto de referenciais midiáticos que se afiliam às convenções melodramáticas, como o cinema de Alfred Hitchcock, por exemplo. Assim, de acordo com Kinder, a sua intenção é reinscrever as estratégias hollywoodianas através de uma “semelhança excessiva”, de modo a sugerir que a glorificação dos excessos e artifícios que a caracterizam contém a semente de um desejo por tendências fascistóides, autoritárias e repressivas.

Entretanto, um dos traços mais interessantes do filme é que se a narração expõe o aspecto espúrio da cumplicidade entre capitalismo estadunidense e o Regime Franquista, entre uma certa forma de dramatização e “fascismo”, a visualidade do filme, em contrapartida, parece se deleitar com os seus artifícios. Desse modo, a sua mobilização do melodrama não parece ser instrumentalizada somente com a intenção de expor os maniqueísmos que a convencionam, mas em uma celebração apaixonada de sua expressividade que tensionam os próprios escritos de Bardem, coloca em cena a sua possibilidade de fazer aparecer figuras de dissidência, tanto em relação ao tradicionalismo católico do Regime Franquista, quanto às alienações de classe do capitalismo estadunidense.

3.3 Circularidades labirínticas e errâncias ontológicas

Com o objetivo de compreender a inscrição do realismo na morfologia imagética do cinema de Erice e os efeitos que tem no seu gesto de elaboração sobre a história, retomemos a trama entre os acontecimentos da etapa de produção e a figuração que povoa as imagens d’*O Espírito da Colmeia*. Para isso, uma passagem do livro da pesquisadora brasileira Ivone Margulies sobre Chantal Akerman nos fornece uma abertura:

“Certa vez, Godard provocou Akerman dizendo que enquanto ela sempre se referia ao seu cinema em termos de inscrição e escrita, ele usava termos mais apropriados ao cinema e à fotografia, tais como “revelar”, “mostrar” e “registrar”. A resposta de Akerman é sintomática: “Você diz que não há imagens já inscritas, e eu digo que sim, que há imagens já inscritas, e é exatamente sob elas que eu trabalho, sobre a imagem inscrita e aquela que eu gostaria de inscrever” (Margulies, 2016, p. 76).

De antemão, é importante compreendermos que não se trata de uma contenda entre os realizadores. Afinal, o anti-ilusionismo de Jean-Luc Godard é um dos fenômenos que historicamente favoreceram Akerman nesse deslocamento que parte de um “mostrar a anterioridade da realidade extra fílmica” em direção à um “inscrever na natureza inelutavelmente representacional do filme a sua absorção”. Apesar disso, como nos afirma Margulies, assinalam-se diferenças na forma como os realizadores lidam com o que resta de uma referência à realidade extra midiática. Porque, se as operações godardianas estão inscritas com frontalidade na representação, agenciando a sua materialidade e concretude em direção à uma quase indiferença com o profílmico, no caso de Akerman, em vez disso, a fisicalidade dos corpos, espaços e outras unidades de existência material que aparecem em seus filmes estão suspensos nos limiares abertos pelas suas transfigurações no tecido da escritura representacional. Sendo assim, a forma com que esses elementos aparecem em filmes como *Os Encontros de Anna* (1978) e *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) continuam a nos endereçar através de um realismo, embora em um registro que se afasta conscientemente e com veemência das tradições neorrealistas que se condensam na teoria de Andre Bazin.

Jean-Louis Comolli, na trilha das discussões sobre o *Desvio pelo direto* (2010, p. 302) de alguns filmes de ficção nos anos 1960, afirma que apesar da representação ser “redobrada, quiça multiplicada, pelas etapas sucessivas da fabricação do filme, cada etapa sendo

re-presentação e re-produção da precedente”, ainda assim, há instâncias em que se é capaz de tramar a sua relação com o Real através de um resquício de produtividade. De diferentes formas, é isso que encontramos tanto na filmografia de Akerman quanto nos filmes de Erice, ou na obra de Godard, entre outros realizadores que nos são caros. Pois, na medida em que os filmes se decidem por filmar com certas estratégias a “ficção dessa re-presentação”, trabalhando a “ligação sempre frágil entre artifício e natureza, entre figura e corpo do ator” (Margulies, 2016, p. 77), acabam por reintroduzir o documentário em sua fatura, mesmo que não tenham como objeto uma realidade extra fílmica que os preceda cronologicamente, mas, em vez disso, uma realidade que é imediata e contemporânea à inscrita nas escrituras representacionais dos filmes.

Assim sendo, em uma perspectiva, concordamos com Comolli (2010, p. 304) ao afirmar que, ontologicamente, “não se pode, então, falar de uma ‘realidade’ estranha ao filme, da qual ele se faria imagem, mas somente de um material filmado que é toda a realidade à qual o filme fará referência”. O que encontramos no cinema de Erice como um “trabalho com a matéria própria do presente, integrando os acidentes da filmagem aos relatos da ficção” (Latorre, 2007, p. 91-92) é afinado com esse entendimento: inscrever uma imagem que se deseja com a aquiescência de uma imagem que já tem efetuada a sua inscrição. E fazer isso de modo que não encerre a transfiguração do Real em reiterações (re-presentação e re-produção) de um ideal a ser fixado, mas que a complexificação de sua natureza em “ficção da ficção” e “ficção do documento” (Comolli, 2010, p. 301) não cesse de abrir a tenacidade de suas formas narrativas à uma potencialidade heurística.

Porém, em uma outra perspectiva, se conjugamos a ontologia do filme com uma fenomenologia da espectralidade, não é incorreto afirmar que “todo filme é um documento de si próprio e de sua real situação a respeito da instituição cinemática e da complexidade da instituição social da representação” (Heath, 1981, p. 238). Diante disso, compreendemos que é possível, sim, falar de uma realidade que não se encerra no material filmado, mas funciona como uma emulsão anacrônica na sua “irrealidade fílmica”. Afinal, embora as imagens dos filmes possam estar desorientadas e indiferentes à realidade pró fílmica, são montadas e narrativizadas em uma cultura visual que não é imune à um arcabouço sócio-histórico, ou seja, não existem em um espaço a vácuo, mas estão constantemente em fricção com estratos de heterogeneidades.

Diante dessas proposições, se retomamos os comentários de Erice sobre a sequência que introduz Ana, subjacente à descrição dos acontecimentos que se sucederam na realidade extra fílmica, um contraste se torna candente.

Por um lado, há uma compreensão, que se expressa de forma enunciada, sobre a entidade de documento da cena e suas imagens, mobilizando o caráter não ficcional da encenação que configurou a reação de Ana diante do filme estadunidense como argumento, o que nos evoca o referencial neorrealista e baziniano, sem dúvidas. Por um outro lado, entretanto, há uma compreensão, que é tramada clandestinamente e de forma não enunciada, de que é no encontro, ou melhor, na “fricção”, com o ficcional e com a representação que esse acontecimento real é capaz de se desdobrar, confundindo as suas regiões de contato e contraste, e se articulando “à vida segundo um sistema não de re-produção, mas de produção recíproca” (Comolli, 2010, p. 300). Com isso em vista, subscrevemos ao que sintetiza Comolli:

“O que, no plano dos conceitos, facilmente opõe-se, distingue-se e estabelece-se como diferenças comparáveis, pode, nas obras, não exatamente se confundir, mas existir simultaneamente, interagir, estabelecer trocas em um processo de reciprocidade que relativiza e, de alguma maneira, perverte os termos da dualidade. “Ficcional” e “documentário” não são antagonistas, nem impermeáveis. [...] Convém também precisar que, se distinguirmos num mesmo filme ficção e documentário, também é sem perder de vista que um e outro são oriundos de uma mesma “realidade” (ou “irrealidade”) filmica. Por outro lado, devemos levar em conta não a verdade ou a falsidade de suas naturezas (já que essa natureza, na ficção e no documentário, é cinematográfica), **mas o efeito que eles produzem**, a impressão que eles geram e não, independentemente, um e outro (num absoluto que seria o da lógica e não do terreno da obra), mas precisamente a ligação entre eles, sua relação, seus valores de contraste e de troca” (Comolli, 2010, p. 301, uso do negrito pelo autor).

Em partes, os efeitos dessas proposições para o trabalho com a história no cinema de Erice se fazem notar no embaralhamento dos tempos históricos em *O Espírito da Colmeia*. Pois, ao friccionar a documentação do acontecimento real que é contemporâneo a realização do filme com a representação ficcional do passado, manifestada através de indícios narrativos e figurativos, como nas inscrições de emblemas da Falange nas casas do vilarejo, trata-se de assumir “a realidade enquanto filma, deixando a vida impregnar a mesma matéria temporal que dá corpo às histórias contadas através do filme” (Latorre, 2007, p. 304). Consequentemente, as imagens se mostram não apenas como instrumentos de reiteração ou desacordo de um conhecimento que se expressa sobre uma época, mas como objetos que questionam as suas próprias condições de formação. Afinal, como afirma Comolli, nesses

casos “a confusão entre a sensibilidade documentária e ficcional é total, o conjunto flertando, além do ‘vivido’ e do ‘fictício’, com o onírico puro” (Comolli, 2010, p. 297).

Observamos isso, por exemplo, na reivindicação que o filme faz do mito de Frankenstein. Compreendemos que essa não se dá exclusivamente em torno dos acontecimentos de morte através dos quais emergiu o Regime Franquista no imediato após-Guerra, como se assim transpusesse estagnadamente o assombro e fascínio com as figuras repressivas que caracterizam os tempos de horror e miséria a que se faz referência. Em vez disso, também é orientada em torno de uma Espanha que, no início da década de 1970, está se reconstruindo à beira do fim desse período traumático. Desse modo, quando as imagens contrastam, por um lado, as ausências de fala e vazio de gestos dos personagens adultos, quase como se os seus corpos rijos e tenazes não fossem mais ocupados por uma consistência psicológica, e, por outro, as deformações e relações de dessemelhança com que são implicados pelo trabalho formal da visualidade, fabrica-se o entendimento de que, se o mito de Frankenstein mostra um “cadáver” que é animado com uma vitalidade orgânica, no filme de Erice, em contrapartida, ocorre o oposto: são as figuras humanas, mais especificamente, as relacionadas com os personagens adultos, que a perdem, aparecendo quase de forma cadavérica.

Afinal, como continuaremos a analisar, trata-se “de imagens da ‘realidade’, de acontecimentos filmados, mas, de alguma maneira, de imagens flutuantes, sem referencial, desprovidas de toda significação consistente, abertas a todos os destinos” (Comolli, 2010, p. 304) e que, extemporaneamente, devolvem aos corpos humanos transfigurados em imagem “os seus rostos, os seus gestos, as suas palavras e a sua capacidade de agir” (Didi-Huberman, 2017, p. 26).

...

Dando continuidade à investigação sobre as relações entre a morfologia imagética do cinema de Erice e o trabalho com a história, objetivemos a discussão sobre como as imagens de *O Espírito da Colmeia* transitam entre os registros do realismo e da fantasia, e entre os domínios da diegese e o extra diegético.

Para isso, analisemos a sequência que sucede a sessão de cinema. Já à noite e no quarto que compartilham, Ana está acompanhada de Isabel, sua irmã poucos anos mais velha (Figura 25). O quarto é adornado por uma iconografia religiosa e iluminado por uma vela, o que gera uma atmosfera de contrastes que renova a associação com a obra pictórica de

Antonio Lopez Garcia. Além disso, a vigília das personagens já começou a ser revogada e elas se encontram na beira do sono. Através de uma série de planos e contra planos, a câmera mostra Ana questionando Isabel, que a acompanhara na sessão de cinema, acerca das motivações que levaram o monstro do filme estadunidense a matar a menina e, em seguida, receber o mesmo destino trágico que anteriormente impetrara.

De início, Isabel afirma que aquilo não passara de “uma mentira, um truque do cinema”, e que ambos, monstro e menina, não estavam mortos. Em seguida, porém, fustigando a impressão da irmã, ela acrescenta que o avistara em um lugar perto do vilarejo, mas que as pessoas não poderiam vê-lo, por se tratar de um espírito. “É um disfarce que usam para sair na rua”, defende-se Isabel quando Ana a questiona acerca dos braços e pernas do aspecto figurativo do que viu se formar na projeção - “tinha tudo isso”, ela insiste. À medida em que Isabel forja a crença da irmã, concluindo que bastava ela fechar os olhos e proferir, “sou Ana, sou Ana”, escutamos uma aparição sonora que, de imediato, não conseguimos hospedar a compreensão.

Figuras 25 – Isabel e Ana deitadas em suas camas.



Fonte: captura de tela do filme.

O som irrompe no espaço entre a primeira vez que Isabel demonstra a conjuração do espírito à Ana e a sua repetição. Porém, é somente ao repetir a frase “sou Ana, sou Ana” que as personagens o têm em conta (Figura 26-27). Elas abrem os olhos, encarando-se com atenção, como que em busca de sedimentar o estado de alerta em que foram colocadas, o que nos leva a questionar à que registros e domínios a aparição sonora pertence: é algo de um registro da fantasia que nos está sendo introduzido ou é uma aparição excêntrica, mas realista, que somente nos escapa a expectativa e, não, a natureza? É uma aparição que trama o seu acontecimento na diegese ou é uma ressonância da experiência sensível que constitui a

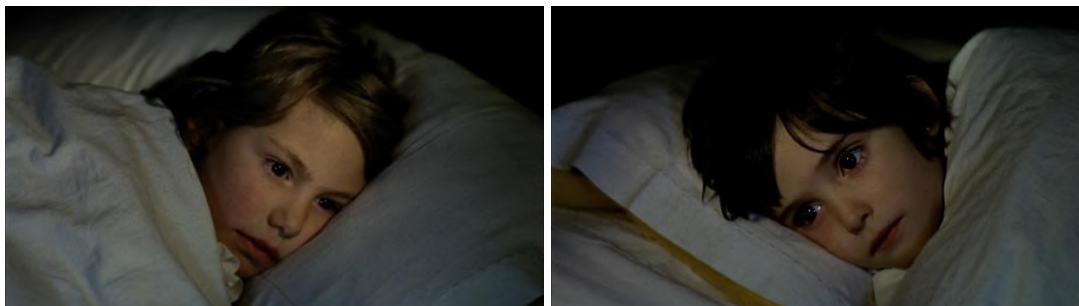
espectatorialidade através de uma intervenção extra diegética sobre a dimensão formal das imagens?

Recusando o esquema sensório-motor de conferir visualmente a fonte da sonorização, no caso, de que região do espaço está sendo emitida, a montagem se mantém no espaço contíguo ao enquadramento, efetuando mais um retardante plano/contra plano das personagens. Ora, até aquele momento podemos afirmar que as imagens do filme já haviam se distanciado do realismo quase etnográfico de sua abertura, em que é pregnante um naturalismo na forma com que constrói a sua representação. Porém, a lugubridade com que se introduziu Fernando e a melancolia com que Teresa é mostrada, no caso, os signos que configuram esse distanciamento, não eram suficientes para duvidar de que teríamos nos exilado de um registro do realismo e migrado para a fantasia. Sem dúvidas, podemos arriscar de que se tratava de um realismo desafinado com o Real a que buscava fazer as suas asserções, o que também o desafinava a representação, em contrapartida, como discutiremos no próximo subcapítulo, mas, não, afirmar de que estávamos em um território além, ou aquém, do exercício de sua morfologia.

À escuta da fulguração sonora, porém, a experiência do espectador é implicada com um intervalo de suspeição. Mobilizando a formulação do pesquisador francês Roger Odin (2012, p. 14-15), o que acontece nas imagens nos “coloca em fase”¹⁸ com uma outra sensibilidade, que entendemos como proveniente de um registro da fantasia, pois a sua matéria temporal é composta de uma a-causalidade, de modo que um anacronismo cinde a tenacidade da representação. O arregalamento de olhos das personagens, por exemplo, não se configuram imediatamente como confirmações de que escutaram a aparição sonora, consequentemente, abrindo o espaço para um não saber que permanece inaudito, como se, talvez, elas próprias, Ana e Isabel, estivessem em atraso com a sobredeterminação da cena. Logo, diante do que poderíamos compreender em termos de um tensionamento sógnico, turva-se o intervalo entre a escritura da representação e o que está sendo representado nas suas inscrições, de modo que nos questionamos o quão plástico é o desejo do filme em deflagrar uma outra forma de narração - ou melhor, uma outra relação entre as formas no seu trabalho com a história.

Figuras 26-27 – Isabel e Ana deitadas em suas camas.

¹⁸ Como afirma o pesquisador estadunidense Robert Stam (2003, p. 280), o conceito de “colocação em fase” na obra de Odin consiste nos momentos dos filmes em que “se põem todas as instâncias filmicas a serviço da narração, mobilizando o trabalho rítmico e musical, o jogo de olhares e o enquadramento, para fazer que o espectador vibre ao ritmo dos acontecimentos filmicos”.



Fonte: captura de tela do filme.

A sequência se despede do espaço diegético em que as personagens estão enquadradas aplicando um corte para um plano de Fernando em seu escritório, que se situa no andar de cima (Figura 28). Diante da vista de que foram os seus passos no assoalho que “responderam” involuntariamente à conjuração do espírito por Isabel, a fulgurância da aparição sonora é esmaecida. Entretanto, uma vez que é deposto o intervalo de incognoscibilidade que se formara, não é sem despesas a inscrição de efeitos para além do que é tramado nessa sequência da narrativa. Pois, como viemos discutindo, embora em outros termos, a fricção das fronteiras entre os registros do realismo e da fantasia, e entre a diegese e o extra diegético, mobiliza um trânsito dos elementos que os convencionam, mas não os definem, de modo que são capazes de vazar aos limites de seus territórios e reconstitui-los como limiares de trocas e renegociações sógnicas.

Jeanne Marie Gagnebin, em “Limiar: entre a vida e a morte” (2014, p. 35), retoma as distinções cunhadas por Walter Benjamin acerca dos “limiares” e das “fronteiras”, o que é de interesse para a argumentação. De acordo com ela, na ordem do espaço a fronteira consiste em um “traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente”. Já o limiar, por sua vez, dá conta do que não está fixado, de modo que comporta os movimentos, a transição, os fluxos e contrafluxos e todas as formas de passagem entre um domínio do espaço e outro. Sendo assim, quando Ana questiona, “É um fantasma?”, e Isabel responde, “Não, é um espírito”, o filme propõe uma forma de nos relacionarmos com as figuras que aparecem nas imagens menos em termos de uma paranormalidade, ou de uma associação alegórica entre as coisas, cada uma na égide das fronteiras que resguardam os seus territórios, e, mais, de uma errância ontológica que reivindica as formas e materialidades de ambos universos diegéticos e extra diegéticos a cada vez que os registros do realismo e da fantasia abrem um limiar.

Figura 28 - Fernando em seu escritório.



Fonte: captura de tela do filme

Escrevendo sobre as fronteiras que são tramadas em *O Espírito da Colmeia* (entre a ficção e o documentário; o filme espanhol e o estadunidense; o olhar da personagem Ana e o olhar da atriz Ana Torrent), Matheus Kerniski argumenta que, em vez de suspensas, ou atravessadas, essas fronteiras estariam abolidas. Para ele, na verdade, elas precisariam, até mesmo, um dia ter chegado a existir para que, somente então, tal questionamento fosse possível:

“Assim como a questão documentário e ficção, estas também são fronteiras que nunca existiram: o filme sendo visto (*Frankenstein*) e o filme em si (*O Espírito da Colmeia*) são os mesmos. Início da tabela de toda uma volta cíclica buscada no filme de Erice desde sua gênese: como partir desta imagem fundadora (o monstro e a menina no *Frankenstein*) para agora em seu decurso particular, sob as demandas do cinema e seu tempo (a Espanha dos fantasmas políticos), chegar até ela não pela via da emulação, mas pelo princípio que a fomenta” (Kerniski, 2017, p. 84).

Embora as proposições de Kerniski acerca da inexistência das fronteiras entre a ficção e o documentário demonstre o grau de candência através do qual o filme chamusca as suas impressões, compreendo o fenômeno mediante algumas diferenças. Nos afinamos no que concerne o cinema de Erice colocar em relação a imagem fundadora do *Frankenstein* de James Whale através do princípio que a fomenta e, não, pelas vias da emulação. Entretanto, para isso, argumento que não procede por um aniquilamento do que distingue as estratégias, registros e domínios cinematográficos através dos quais se forma a morfologia imagética de sua narração, mas, sim, através de uma fricção dos elementos que os convencionam. Desse modo, como afirma Comolli (2010, p. 301), nos exigem que elaboremos como “se evocam, produzem-se um ao outro, como eles se repercutem e se esbarram na dupla dimensão –

mentirosa e verídica – do filme”. Pois, mais virtualizando a alquimia e usura de seus contratempos do que atualizadas em um estado de coisas que se modela como fixo, trata-se do aspecto relacional e dos processos heurísticos que são mobilizados. Afinal, como as estratégias que provêm de diferentes tradições haveriam de se transgredir, chegando até mesmo a se reconfigurarem como limiares, se não há distinção entre uma e outra? Como afirma Victor Guimarães em seu *Desvio pela ficção* (2013):

“E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito*, *contágio*, *contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes” (Guimarães, 2013, p. 66).

Até o momento, analisamos o encontro intermediário de Ana com o monstro de *Frankenstein*, e o forjamento de sua crença de que esse não morreria, mas subsistiria nos arredores do vilarejo enquanto um espírito.

Já na segunda metade da minutagem do filme, uma outra sequência é importante para continuarmos a argumentação. Refiro-me à que mostra as errâncias de Ana em um bosque nas imediações do vilarejo de Hoyuelos e que culmina em um encontro na beira de um lago com o monstro de Frankenstein no universo da diegese do filme. Comentando a atuação de Ana Torrent, com 6 anos de idade na época em que fez a atuação, Erice (2007, p. 49) reforça que, após a filmagem da sequência em que acontece a sessão de cinema, ela continuava a acreditar na existência do monstro que aparece em *Frankenstein*. Desse modo, ao encenar a reunião entre o monstro e a personagem, diante do ator que o recriava, Ana manifestou um intenso estranhamento, inquietando-se à medida em que era necessário desempenhar as ações dramáticas. Para deixá-la confortável, Erice determinou uma pausa na captação das imagens: nesse intervalo, o figurino foi desarmado e somente após a equipe de produção comunicá-la que aquilo era apenas um artifício, uma recriação que se assemelhava figurativamente, e, não, um monstro real, a crise foi superada.

Porém, segundo o realizador, uma vez que foi retomada a encenação, em caráter de segredo, Ana desatou o que estava latente e interpelou o ator: “[...] ‘diz: por que matastes a menina e por que em seguida te mataram?’ O ator não soube o que responder, somente sorriu com tristeza, encolhendo os ombros, como se lamentasse o que sucedeu no filme norte-americano” (Pérez Perucha, 2006, p. 467-468). Nas imagens que vemos dessa

sequência, destaca-se a agitação represada de seu rosto, tremendo-se em excesso (Figura 29), como se o intervalo entre a personagem Ana e a atriz Ana Torrent se conjugasse com a falta de contraste entre os afetos do “medo” e da “atração”, ambos se embaralhando na aparição e expressividade de sua figura. Depois de encarar durante um certo tempo a face do monstro, Ana é interpelada por um gesto que sugere uma tentativa de colocar em contato os seus corpos (Figura 30). O rosto da personagem intensifica os arrepios, que enformam a visualidade da imagem com um desfoque na região em que a sua figura se encontra no enquadramento, até que, como se não temesse se entregar à tramas subjetivas que não nos são esclarecidas, vemos como ela cerra os olhos, enviesa o corpo na direção do corpo do monstro e o plano escurece, em *fade out*.

Essa sequência é significativa para as apreciações críticas que tratam o filme em termos de uma alegoria política do passado histórico da sociedade espanhola, sendo Ana e o monstro representantes inequívocos de figuras contextuais¹⁹. Porém, uma vez que em *O Espírito da Colmeia* é “como se a ficção somente estivesse mais disponível, mais próxima, quando ela não está inscrita como parte integrante do filme, nem prevista em seu programa” (Comolli, 2010, p. 304), como descrito no relato sobre os bastidores do *set*, compreendo que as associações que as suas imagens aquiescem devem ser tratadas com cautela. Desse modo, não devemos nos satisfazer com a suposição de que as imagens de Ana nos “expliquem” alguma coisa do contexto socio-histórico, ou que sejam capazes, através de uma exterioridade que prescinde da narrativa, ser explicadas.

Alguns momentos antes há um outro trecho da sequência que assenta a morfologia imagética da narrativa do filme nessa afinação que privilegia a labilidade analítica. Refiro-me aos planos em que Ana, já presente no local do encontro diegético com o monstro, encara o reflexo de seu rosto na tensão superficial do rio. A imagem retém essa figuração por alguns instantes, durando até o momento em que agitações d’água a dissipam. Entretanto, em vez de nos retornar o seu reflexo como o víamos, ou somente a vista de alguma outra porção do espaço, como a escuridão do céu ou o farfalhar da vegetação, a visualidade os ojeriza à favor de mostrar a face do monstro na sua superfície (Figura 31-32). Mesmo que só por alguns instantes, o fenômeno abala a relação do espectador com os domínios da diegese, pois naquele momento não há indícios dessa co-presença no mesmo espaço, de modo que se indetermina significamente a aparição da figura na imagem. Como afirma o crítico francês Jean-Philippe Tessé:

¹⁹ Ver os textos de Fernando Savater (2007), Marsha Kinder (1993) e John Hopewell (1985).

“Trata-se de um *dissolve*, uma imagem e uma apenas, mas que estende e une dois mundos, o dos vivos e o das quimeras, identidade pura e mudança absoluta – uma imagem e uma só, duplamente habitada, na qual diferença é registrada apenas uma vez, no mesmo instante” (Tessé, 2006, p. 22).

Logo, quando nos é mostrado, de fato, o encontro na beira do rio, a figuração é implicada com o risco e expectativa de que se retorça à favor desse paradigma de desclassificação. Indeterminação sígnica por excelência, a figura do monstro do Frankenstein, consequentemente, não aparece como vetor de um conhecimento sobre a trama da narrativa, mas como imposição de uma opacidade - sintoma de que algo nos escapa a legibilidade, mas não se resguarda da confrontação. Intervém, assim, em diferentes áreas, desde a “consistência psicológica” de Ana diante da representação ficcional em que o passado se ambienta à concreção temporal da experiência que o filme constitui com o passado histórico. Por sua vez, a flexão da tremedeira da personagem com o desfoque da câmera e com os grãos da película que sedimentam a realidade extra midiática nas imagens nos provocam à pensar se o que vemos é um efeito da condição material da visualidade ou a expressividade de um fenômeno que ainda irá ser decantado. Em suma, o que está em jogo são os diferentes modos de visibilidade com que o filme desfaz o naturalismo na representação e tensiona as maquinações da espectralidade.

Figura 29-32 - Os reflexos de Ana e do monstro na superfície do rio.



Fonte: captura de tela do filme.

Jacques Rancière (2012, p. 121), escrevendo sobre “a política como estratégia própria da operação artística” no cinema de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, e, não, como tema dos quais tratam os seus filmes, afirma:

Julgo que há mais força comum preservada na sabedoria de superfície [...] podem ajudar a inverter a perspectiva, a imaginar não as formas de uma arte posta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir das múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (Rancière, 2012, p. 145)

Isso também é correto no que diz respeito o cinema de Erice. Porque é nesse sentido que o pós-Guerra é reivindicado menos como uma arcada em que se dispõem acontecimentos e histórias a serem representados de forma naturalista, e, mais, como uma fonte de elaboração crítica em que há um acento na coexistência originária e aporética entre experiência histórica, representação e imagem. Assim, são insuficientes as reivindicações do que no filme teria um aspecto fantasmagórico e grotesco em termos, exclusivamente, relacionados aos traumas da Guerra Civil, ou à uma ludicidade imaginativa da infância, que a representação ficcional do passado estaria transpondo em imagens - e que interpretações mais, ou, menos, esclarecidas das relações entre o contexto sócio-histórico espanhol, em sua interface com o mito de Frankenstein, fossem capazes de empreender uma decifração.

Em vez disso, como aprofundaremos no próximo capítulo em torno da visualidade, compreendemos que *O Espírito da Colmeia* se assenta sobre uma “heurística da desclassificação”: não apenas a dos corpos dos vencidos que foram esmagados com a Guerra Civil, mas da própria noção de forma em que abrigamos uma série de fenômenos, como, por exemplo, o estatuto do passado na memória e as suas reivindicações pelo naturalismo da representação.

4 Morfologias imagéticas: visualidade e figuração

Este capítulo se divide em 3 (três) seções. Inicialmente, em “*Documents* e o paradigma do informe”, tomaremos como referencial teórico as leituras e reivindicações que o filósofo francês Georges Didi-Huberman faz das atuações editoriais e teóricas dos franceses Carl Einstein e Georges Bataille na revista *Documents* no início do século XX. Tenho em mente, mais especificamente, o livro *A semelhança informe: ou o gaio saber visual em Georges Bataille* e o texto *Quadro=Corte. Experiência visual, forma e sintoma em Carl Einstein* (2012). De início, contextualizaremos histórica e filosoficamente alguns dos elementos da obra desses autores e, em seguida, apoiados nas esquematizações de Didi-Huberman, elencaremos as suas principais proposições. Para isso, também nos valem dos comentários de outros autores, como o pesquisador argentino Raul Antello e o brasileiro João Vitor Cavalcante, e da aproximação com outras obras, como a de Walter Benjamin.

A segunda seção, por sua vez, “Tramas da dessemelhança”, começa com a reivindicação do referencial teórico como uma ferramenta metodológica para analisar as sequências d’*O Espírito da Colmeia*. Com isso, o objetivo não é o de um exame formalista da natureza de algumas imagens, e, mais, uma análise da experiência visual que os espectadores são capazes de constituir com o trabalho das formas que nessas imagens. Em seguida, mobilizaremos algumas sequências do filme em que a visualidade tem como expediente a re-apresentação de um poder que as formas que plasmam a figuração têm de se engajar em processos de desclassificação, indeterminado-se significamente e colocando em cena “o crepúsculo da [...] tradicional noção de humano (a saber, patriarcal, humanista e antropocêntrica). Desse modo, argumentaremos que o filme se vale de uma “heurística da desclassificação”, questionando as ideias de unidade corporal do humano, unidade nuclear da família e unidade nacional do Estado, os pilares de sustentação da Espanha Franquista.

Para finalizar, a terceira seção, “Gestos pregnantes”, tratará de como alguns dos expedientes da dimensão visual d’*O Espírito da Colmeia* aparentam provocar efeitos nas tramas narrativas que desdobram o seu universo diegético. Com isso, insinua-se na espectralidade um estranhamento diante dos modos de endereçamento dos personagens, uma vez que não apenas a dimensão narrativa de suas ações dramáticas parecem estar sobredeterminadas, mas também a dimensão visual dos seus gestos e a fisicalidade dos espaços e objetos que os envolve. Nesse sentido, discutiremos como o espírito que o título do filme prenuncia, e que é associado narrativamente com o monstro de Frankenstein, não é subsumido a um personagem, mas a um risco iminente de que os signos, as figuras e suas

formas tem de serem tragados em relações e processos de dessemelhança e desclassificação. Consequentemente, isso nos permite sustentar que o histórico no cinema de Erice se localiza menos na clareza com que o filme constrói e ambienta os acontecimentos ficcionais, e, mais, na acentuação de uma infância no esforço de se elaborar sobre o passado.

4.1 *Documents* e o paradigma do “informe”

A revista francesa *Documents*, de subtítulo “Doutrinas, Arqueologia, Belas Artes e Etnografia”, teve os seus quinze números lançados entre os anos de 1929 e 1931, apresentando uma iconografia que se forma através das manifestações na cultura visual dos campos da etnografia, das artes da vanguarda modernista, entre outros. Um dos seus objetivos consistia na crítica a uma instrumentalização asséptica das imagens, seja em termos de sua mercantilização ou de uma subserviência à ideia de “bom gosto”. Em contrapartida, advogava à favor do que o pesquisador francês Denis Hoillier (2018, p. 6-7) compreende como a secularização do “valor de uso” das imagens e palavras:

“Os etnógrafos de *Documents* [...] querem um museu que não reduza automaticamente os objetos a suas propriedades formais, estéticas: um espaço de exposição de onde o valor de uso não esteja excluído, no qual ele possa ser não simplesmente representado, mas exposto, manifestado. Queriam desmontar a alternativa que exige que uma ferramenta seja usada e um quadro olhado. Que a entrada de uma ferramenta no museu não tivesse por condição a negação de suas próprias origens. Em lugar de substituí-lo por um valor de troca ou de exposição, esse espaço preservaria o valor de uso, permitiria que sobrevivesse à descontextualização, apartado de seu fim, mas ainda valor de uso [...] Ao mesmo tempo útil e desdobrado. [...] Não são os sapatos de domingo, são os sapatos do dia a dia, mas no dia de descanso. As roupas de trabalho no dia de descanso” (Hoillier, 2018, p. 12)

Nesse sentido, para além de apresentar uma iconografia que fosse de interesse, a revista opera um trabalho que expõe a “tarefa” das imagens. De acordo com João Victor Cavalcante (2020, p. 134) essa seria, mais especificamente, a de funcionar “como orientação, como documento vivo, não como ilustração aos textos verbais ou como enigmas explicados por estes, mas dentro de um regime de pensatividade próprio, de presença, tomando a imagem como epistemologia para pensar a figura humana”.

As montagens de imagens e palavras realizadas por Bataille se servem de um repertório um tanto difuso e heterogêneo, enquanto grande parte dos escritos de Einstein se voltam à algumas das vanguardas modernistas do início do século XX, como o cubismo. A ideia é mostrar como esses fenômenos, ao romperem com a cultura visual de tradição naturalista, reposicionaram as relações entre o sujeito, a imagem e a história. Ainda assim, ambos os autores transitaram de forma profícua pelos campos da etnografia e das artes de vanguarda²⁰. Como afirma a pesquisadora francesa Liliane Meffre (2019, p. 11), trata-se, de “uma nova maneira de compreender os fenômenos dessa arte que está se fazendo, liberada do imperativo [...] da reiteração, mergulhada na invenção contínua de uma nova realidade pelo exercício do ato de ver, a ‘visão’ que engendra o espaço”. Para isso, o procedimento de Einstein se dá a partir de uma compreensão dos objetos em termos de uma experiência visual a ser constituída, não tanto a partir de uma análise genética das intencionalidades do artista. Em sua leitura, Didi-Huberman (2012, p. 64) compreende que se trata de observar nessa experiência visual o que emerge com valores de sintoma: “a experiência seria, portanto, *sintoma* - mais precisamente, a repercussão sobre o espectador, sobre o pensamento, em geral, de formas surgidas no mundo visível como outros tantos transtornos com valor de sintoma”. Como afirma a pesquisadora brasileira Catarina Anglada (2016), essa compreensão se insere em seu projeto nos campos da filosofia e da história da arte de empreender algo como uma “arqueologia das formas”, de modo que se extraia um “saber morfológico” cuja “hipótese é a de que a memória é uma qualidade característica do próprio material, ou seja, de que a *matéria é memória*” (Antelo, 2019, p. 211).

Pois bem, em um esforço de sistematizar a sua leitura do trabalho de Einstein, Didi-Huberman condensa em 5 (cinco) proposições as características da experiência visual com a arte cubista para o conterrâneo.

1) Uma dialética da destruição, ou da *decomposição*: para Einstein, o trabalho das formas que conferem uma concreção à realidade, em geral, e o trabalho das formas visuais, em particular, origina-se sob o signo de uma violência operatória, de um trauma sobre o mundo visível. Isso se daria, em seu entendimento, pois o trabalho formal é uma decomposição da realidade, um esforço que a atualiza em enquadramentos e recortes que estão condicionados uns aos outros. E qual seria a medida desse trabalho formal que é utilizado pela cultura visual da arte naturalista? Sob quais termos se mensuram os enquadramentos e recortes que se fazem da realidade? Einstein afirma que a decomposição

²⁰ Para uma contextualização crítica da perspectiva etnográfica de Einstein, ver *Carl Einstein e a Arte da África* (2015), organizado por Elena O'Neill e Roberto Conduru.

que está implicada no trabalho formal é, fundamentalmente, a que incide sobre o espaço antropocêntrico, ou seja, o espaço que tem como medida a figura humana, em particular, e a espacialidade que tem como medida a variedade do antropomorfismo que se condensou na cultura ocidental de matriz eurocêntrica, de modo geral. Escrevendo no ano de 1996, Didi-Huberman a historiciza:

“Essa decomposição espacial e subjetiva era apenas, no grande século passado, um sintoma isolado. Ela encontrará no cubismo, aos olhos de Carl Einstein, a dignidade de um *método* irreversível: então, o sintoma atinge a visão de todos, torna-se *sintoma global* de uma civilização que colocou o espaço e o tempo, e o próprio sujeito, de cabeça para baixo” (Didi-Huberman, 2012, p. 68).

Vejamos o caso de *Guernica* (Figura 33), por exemplo. A tela foi pintada por Pablo Picasso em 1937 tendo em mente um dos bombardeios das forças aéreas alemãs à cidade basca de Guernica em um gesto de apoio de Adolf Hitler ao Franquismo. Na época com 2 (dois) anos de conflito armado, a cidade era um dos pontos de resistência regional dos republicanos às investidas nacionalistas, em grande parte por causa de sua recusa histórica às pressões de Madrid em favor de uma ideia de unidade nacional. A figuração de Picasso concretiza o horror do bombardeio através de figuras humanas desmembradas; outras com membros desproporcionais ao corpo; algumas com posturas que estão retorcidas; além de uma mescla com figuras e traços figurativos de animais. Aqui, o que nos interessa com proeminência é a compreensão de que há um trabalho formal de decomposição do antropomorfismo que não recalca a figura humana em antecipação, preferindo, em vez disso, colocá-la em apuros através de uma renegociação de sua unidade corporal. Pois, na economia da morfologia imagética da pintura, há um excesso que transgride as semelhanças com as figuras humanas da arte naturalista, fazendo da visualidade um verdadeiro campo de batalha da figuração.

Figura 33 - *Guernica*, Pablo Picasso, 1937



Fonte: Wikiart²¹.

À fim de enriquecer a exposição, cotejemos essa “dialética das formas” através de uma interlocução com a obra de Georges Bataille, mais especificamente, “o excesso que transgride a semelhança” com a sua noção de “dispêndio”, e a decomposição das formas em Einstein com o seu “dispositivo informe”. Na esteira do antropólogo francês Marcel Mauss em seu *O ensaio sobre a dádiva* (2008), Bataille (2013, p. 90) recusa o sistema dialético do filósofo alemão Georg F. W. Hegel, afirmando que esse “tinha por finalidade fazer com que a natureza entrasse na ordem racional, oferecendo cada aparição contraditória como logicamente dedutível, de maneira que, no final das contas, a razão nada mais teria de chocante para conceber”. O autor (2013, p. 17) justifica isso afirmando que “a atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação”, pois haveria um excesso que se consome improdutivamente - um “dispêndio”.

Como assinala a pesquisadora brasileira Susana de Castro Amaral Vieira (2014), para Bataille, o humano se constitui como sujeito através da “invenção do trabalho”, que aqui pode ser aproximado do que entendemos comumente como “técnica”: em seu arcaísmo, uma exteriorização da memória que faz o humano ganhar uma independência de seu organismo. Porém, na teoria batailleana, mais do que isso, o trabalho enquanto técnica o faz superar as pulsões sexuais e violentas que se originam na natureza do seu ser. Assim sendo, durante a vida se estabelece um processo sem fim de transgressão dos interditos que se formam com essa sua descontinuidade em relação a uma vigência ontológica, o que viria a constituir, alguns anos depois, a sua teoria do erotismo (Scheibe, 2013, p. 16). Na obra de Bataille, isso é explicado tendo em mente a economia geral do sistema dialético que rege a atividade humana, incapaz de se encerrar em um equilíbrio, pois irascível na produção de excedentes para serem consumidos. Dentre esse consumo, distinguiria-se entre o que é redutível ao mínimo para a

²¹ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/guernica-1937>>. Acesso em 02/12/2022.

manutenção do “universo do trabalho”, ou seja, o que se consome de forma produtiva, e o que se consome improdutivamente, o que nomeia de “dispêndio”.

À título de exemplos, Bataille se refere às práticas sacrificiais, às festas pagãs, entre outros fenômenos sociais, antropológicos, físico-químicos, econômicos e estéticos em que se observa essa produção e consumo de excedentes improdutivos. Porém, o que se torna pregnante, mais do que a análise específica de como o dispêndio se particulariza em cada um desses casos, é a reivindicação de uma dialética cujos processos não superam a oposição entre os termos da relação, como em Hegel, mas os desmente sem os suprimir, incluindo-os em um falseamento derrisório de suas distinções, de modo que impossibilita qualquer fixação de uma identidade entre termos que são contrários.

Didi-Huberman (2015, p. 358), friccionando mais uma vez o “baixo-materialismo batailleano” com o idealismo hegeliano, reivindica o dispêndio como a dimensão que impossibilita o encerramento de uma dialética das formas, ou do trabalho de um “dispositivo informe” que guia o trabalho formal de uma obra, em uma síntese. Pois, contra isso, afirma que é através do que excede improdutivamente a semelhança entre as formas que se avançam as suas potencialidades heurísticas. Desse modo, como afirma Cavalcante (2020, p. 131), o “informe” pode ser pensado tanto como um operador conceitual que qualifica as relações e processos de desclassificação que se estabelecem entre as formas, assim como, também, um método que instaura, ou que agita, o trabalho formal em uma montagem de imagens e palavras. Para isso, o seu dispositivo instrumentaliza o dispêndio à favor de uma crítica da noção de “semelhança” como epistemologia do visual, reivindicando o avanço de processos dessemelhantes, ou de relações transgressivas entre as semelhanças, que revelem o trabalho das formas.

Retomando Didi-Huberman (2015, p. 94-96), compreende-se que “a semelhança forneceria a ferramenta para uma apreensão radical - desproporcional, violenta, cruel ou dilacerante - da diferença, da heterogeneidade e da capacidade que as coisas têm de se transformar e até mesmo de se reverter em seu contrário”. Cavalcante (2020, p. 136), relacionando a discussão com a filosofia de Benjamin, afirma que o dispositivo informe efetuaría um movimento contrário às semelhanças na sua teoria da *mímesis*, pois seria um vetor contrário ao deslocamento de uma forma à sua semelhante. Já Raul Antelo (2019, p. 219) formula um argumento que contraria essa compreensão, afirmando que seria justamente “graças à essa ‘faculdade mimética’ [...] que os limites dos objetos desaparecem”. Compreendo, em consonância com Antelo e com o argumento que viemos construindo na exposição, que a noção de “semelhança” como Benjamin a pensa não é abandonada na

operação do dispositivo informe de Bataille, mas reconstruída através de injunções singulares como uma ferramenta hiperbólica e desmesurada.

Nesse sentido, forma e matéria não se consubstanciam em uma estase, mas se tornam capazes de insubordinações formais e materiais que abrem a tenacidade de suas aparições no visível. Consequentemente, isso reposiciona a assunção que uma semelhança é signo de um contraste entre coisas parecidas, mas não idênticas, tratando-a, em vez disso, como o vetor de um contato não preditivo entre as formas e as matérias umas com as outras. Finalmente, compreende-se que tanto a decomposição das formas, para Einstein, quanto o trabalho do informe, para Bataille, não se satisfazem com a destruição absoluta de seus objetos. A figura humana, por exemplo, deixa de ser vista “como um espelhamento do cosmos, ou vice-versa, nada tão elevado ou transcendente” (Cavalcante, 2020, p. 136), de modo que se avizinha às figuras, ou aos sintomas, que emergem de sua decomposição, todas elas enformando e sendo enformadas por uma espectrologia lábil da existência do humano no espaço. Como é afirmado por Didi-Huberman:

“O informe não significa que o corpo aberto, esmagado, despedaçado e devorado [...] seja apenas *outra coisa* que não uma “Figura humana”; trata-se do advento de um paradoxo suplementar e decisivo, infinitamente mais cruel - infinitamente mais real -, de um paradoxo segundo o qual toda “Figura humana” permanece “Figura” e permanece “humana”, ainda que capaz de abertura, de esmagamento, de esfolamento ou de devoração” (Didi-Huberman, 2015, p. 149).

Diante das imagens capturadas pelo fotógrafo francês Eli Lotar em uma série *Nos abatedouros de La Villette* (Figura 34-37), Bataille chega a efetuar uma montagem em uma das suas entradas na *Documents* que coloca em cena as dessemelhanças da figura humana com as mortes dos animais e com as tarefas das pessoas que administram o estabelecimento. Concordando com o argumento de que o dispositivo informe não se satisfaz com uma destruição de seus objetos, reforçamos que não se trata de um processo de negação das formas da figura humana. Pois, não se trata simplesmente de retorcer a experiência visual em benefício da mistura amorfa entre sangue, sabão e a materialidade do pano de chão, ou das formas dos outros signos que venham a ser identificados na imagem, mas, em vez disso, colocar em relação visual o “trabalho do negativo” que os renegociam como indispensáveis a uma outra perspectiva sobre o humano.

Figura 34-37 - Fotografias de Eli Lotar da série *Nos abatedouros de La Villette* (1929)



Fonte: Canal Square La Villette²².

2) Uma dialética da *mobilidade*: Didi-Huberman (*idem*, p. 70), em sua leitura do trabalho de Carl Einstein, afirma que a decomposição do antropomorfismo na arte cubista tem como efeito um abalo sobre o espaço plástico da representação, implicando uma mobilidade à constituição da experiência visual. Pois, na “luta de todas as experiências ópticas, espaços inventados e figurações” que caracterizam a história da arte, torna-se importantíssimo para Einstein assinalar que:

“A visão foi identificada com os objetos rígidos que na maior parte das vezes são seu conteúdo. Esses objetos [...] foram tornados a-funcionais: construía-se assim um contraste entre o pretérito tempo funcional, preenchido por processos psicológicos, e um espaço rígido exterior ao tempo e ao psicológico. Mas não se compreendeu que esse tempo funcional, formulado por abstrações, não é mais móvel do que a noção de espaço” (Einstein, 2019, p. 21).

²² Disponível em: <<http://canalsquare.blogspot.com/2013/12/les-abattoirs-de-la-villette-par-eli.html>> Acesso em 02/12/2022.

Assim sendo, na arte cubista, quando o trabalho formal decompõe o antropomorfismo e se atualizam as relações e processos entre as formas, o espaço se transforma em uma dimensão em que é caracterizada pela mobilidade. Pois, eclipsa-se um dispositivo de visibilidade em que o espaço é contínuo e em que as figuras são dispostas como entidades descontínuas e fixadas na imagem, como na arte naturalista, e se introduz, em vez disso, um espaço descontínuo em que a figuração é dinâmica, sendo objeto e agente de processos de desclassificação. Consequentemente, como afirmam os pesquisadores brasileiros João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes (2018, p. 269), sai de cena o eternamente mesmo do representado, e uma vez que “o informe realiza o trabalho da forma de dar a ver a dessemelhança que a constitui como tal”, cada forma passa a ser assombrada por aquilo mesmo que ela recusa, “a forma semelhante/dessemelhante que a acusa de informe”.

Logo, “as relações entre continuidade e descontinuidade, identidade e diferença, são aqui invertidas - subvertidas - relativamente aos dados naturalistas da pintura tradicional” (Didi-Huberman, 2012, p. 70). O objeto da visualidade deixa de ser a interrupção do trabalho que age sobre as formas, seja através de um idealismo que as consubstancia metafisicamente, ou de um surrealismo que as imagina como estruturas gregárias no inconsciente, mas a figurabilidade das relações e processos que estão em operação. Nas palavras de Einstein (2019, p. 54), “os limites dos objetos desaparecem [...]” e “a simultaneidade ótica é substituída pelas analogias”. Posto que as garantias existenciais que consubstanciam a figura humana no espaço da figuração estão embargadas, essa mobilidade que reconfigura o objeto visual afeta, também, a experiência sensível do sujeito que se faz espectador, de modo que impõe à sua atualização uma energética que o retira de um estado de imobilidade. Desse modo, rompe-se com o que seria uma imunização metafísica do espaço, como se esse fosse uma condição transcendental da sensibilidade, reivindicando-se as suas dimensões vividas - no caso, as velocidades, acelerações e espacialidades que são inventadas pelas formas visuais da figuração em detrimento das mnemotécnicas do trabalho formal que atrofiavam esse mesmo espaço.

3) *Dissociação*: uma vez em que a decomposição da variedade de antropomorfismo que se condensou no Ocidente e a dinamização do espaço da representação des-obram a tenacidade do objeto visual, torna-se inelutável que uma inquietação acosse a experiência sensível do espectador. Como é desenvolvido por Meffre (2019, p. 11), essa “colisão visual das imagens, [...] se torna um efeito sistematicamente buscado para [...] iniciá-lo [o sujeito] a formas pouco familiares, estranhas, para fazê-lo descobrir mentalidades e meios de expressão diferentes”, de modo que “abalar o mundo figurativo equivale a pôr em questão as garantias

da existência” (Einstein, 2019, p. 69). Assim sendo, a emergência de um espaço-problema no objeto visual implica que a experiência sensível do espectador se atualize em torno de um dinamograma de forças que não está codificado no visível à espera de um deciframento, mas, em contrapartida, mobilizado nos “estratos profundos de seu inconsciente” (Meffre, 2019, p. 12). O fenômeno é historicizado por Didi-Huberman nos seguintes termos:

“Poder-se ia dizer, esquematizando, que a imagem religiosa *distanciava* o sujeito, que a arte humanista *recentrava* o sujeito, e que a imagem moderna, por sua vez, acabou por *dissociar* o sujeito, descentrando-o sem o distanciar, ou então distanciando-o no interior dele mesmo” (Didi-Huberman, 2012, p. 73).

Portanto, como escreve Einstein (2019, p. 47-48) em tom de manifesto, não se trata “de consolidar o que se estabiliza, mas sim de acentuar a crise [...] Abalar o que chamam de realidade com alucinações não adaptadas, a fim de alterar as hierarquias dos valores do real [...] Seria preciso falar de dissociação da consciência”. Pois, assim, o espectador passaria a ser o vassalo de uma “soberania psíquica das formas”, a serem extraídas visualmente de uma figuração que não se esforça em imunizar a sua experiência sensível com a realidade, mas, em vez disso, na medida em que confere uma concreção às forças heteróclitas dos signos visuais, trata de “mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível” (Antelo, 2019, p. 216). É nesse sentido que Didi-Huberman (2012, p. 77) chega a assinalar as afinidades entre o que seria essa “dissociação” em Einstein, e o conceito de “aura” em Benjamin.

O seu argumento é de que os efeitos de dissociação causados pelo estranhamento da experiência visual com a arte cubista, em particular, e com as imagens que transformam o espaço em uma “função móvel psicológica”, em geral, podem ser tratados em termos de uma “aura secularizada”. O conceito benjaminiano de aura consiste na “aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012, p. 184). Desse modo, trata-se de afastar as imagens de um valor mercantil e cultural, por um lado, e aproximá-las da noção batailleana de “dispêndio” através de uma exacerbação de seus valores de uso, por outro, o que produziria uma distância secularizada, mas, ainda assim, aurática. Pois, em um gesto contagiante, retiraria essas imagens de uma zona de familiaridade, portando-as com um estranhamento que não deixa de ser tramado espaço temporalmente, embora através de uma outra fenomenologia.

4) Dialética da *sobredeterminação*, ou cisão da causalidade: para Einstein, acompanhando os efeitos de dissociação que são atualizados pela arte cubista, há um

tensionamento nas relações de “causa” e “consequência” que se encadeiam através de uma linearidade e que estão implicadas na constituição de uma experiência visual com as suas imagens. Porque, uma vez que o espaço deixa de ser uma abstração condicionada em termos de fixação, estase e estabilidade, a relação do espectador com o espaço e com o tempo se configura como um “entrecruzamento de funções” que conferiram uma articulação físico-psíquica à realidade (Didi-Huberman, 2012, p. 80).

Nesse sentido, depreende-se que o ato da *visão* se sobreporia à *percepção*, uma vez que essa apenas espelharia, através de um conhecimento arregimentado por convenções antropocêntricas, a consubstanciação metafísica de uma realidade mecanizada - a superação assepsista que Bataille denuncia no sistema dialético da filosofia hegeliana. Em contrapartida, a orientação da experiência visual em torno de uma “lógica das sensações” conseguiria dar conta da sobredeterminação das relações e processos entre as formas visuais que se atualizam no objeto e que não conseguem ser represadas ou esgotadas. Desse modo, como afirma Antelo (2019, p. 218), a figuração e as “forças alucinatórias introduziriam [...] uma ‘a-causalidade’ completamente contingente, que desconstruía desse modo a realidade até então tomada absurdamente como uma”.

5) Dialética do *anacronismo*, ou cisão do tempo: uma vez que a decomposição do antropomorfismo transforma o espaço em uma “função móvel psicológica”, sobredeterminando as causas e consequências entre as relações e processos com que o trabalho das formas e o dispositivo informe se atualiza na figuração, também há uma cisão na “concerção temporal” da experiência visual. Pois, contra a expectativa de uma regência soberana acerca do objeto, a dimensão visual de sua presença no visível implica que a temporalidade da experiência esteja “aberta pelo anacronismo que desterritorializa a imagem e desloca a história de sua linearidade” (Anglada, 2016, p. 95). Sendo assim, como afirma Einstein (2019, p. 32) sobre as pinturas de Picasso, mas o que pode ser estendido a arte cubista em sua pluralidade, essa “não está submetida às tendências retrógradas da imaginação, porque seus quadros representam elementos psicológicos ainda não adaptados e cuja velocidade ultrapassa o conservantismo biológico”.

Didi-Huberman (2012, p. 87) os compreende em termos de “processos antecipadores das imagens”, uma vez em que “o presente da apresentação das imagens se impõe mais soberanamente do que o próprio reconhecimento representacional”. Desse modo, se na arte naturalista, como afirma Antelo (2019, p. 210), “aquilo que vemos permanece esquecido atrás do que foi visto naquilo que se contempla”, na teorização que Einstein faz da arte cubista, por sua vez, já não se vai do ser das coisas do mundo ao ver, mas, ao contrário, do ver ao ser. E

esse “ver” nada coloca ao “ser” que não seja da ordem de um mal-estar na representação, de signos visuais que desmentem uma suposta harmonia entre as formas concretas da realidade e as suas fixações como substâncias metafísicas, de uma justeza entre a representação ficcional do passado em imagens e as conformações sócio-históricas que se defere à uma época.

4.2 Tramas da dessemelhança

Qual seria a validade de instrumentalizar as discussões empreendidas por Georges Didi-Huberman sobre as obras de Carl Einstein e Georges Bataille acerca do trabalho das formas na experiência visual de modo que se constituam como ferramentas metodológicas para se pensar a morfologia imagética de um filme? Qual a sua relevância para analisar o gesto de elaboração sobre a história no cinema de Víctor Erice, em específico?

Inicialmente, é importante pontuar que apesar da discussão de Didi-Huberman se centrar na montagem de imagens e palavras que os autores empreendem na *Documents*, os próprios Bataille e Einstein se voltam à outras formas de expressão artística que não se constroem em suportes midiáticos que são planos ou anteriores a reprodutibilidade técnica. É o caso das entradas na revista que lidam com esculturas; máscaras; roupas e figurinos; a disposição de objetos em salas de museus; entre outros fenômenos. No caso de Bataille, há até mesmo uma reflexão sobre o cinema do soviético Serguei Eisenstein e a função da montagem em seus filmes. Desse modo, o que importa, mais do que a especificidade das análises que estão sendo engendradas, é se a epistemologia que sustenta o “dispositivo informe” aquiesce essa instrumentalização, o que argumentamos que sim. Pois, uma vez respeitadas as tramas entre os diferentes registros que disputam as imagens técnicas, como é o caso do cinema e da fotografia, trata-se de compreender mais os seus efeitos para o fenômeno da experiência visual de um sujeito que se faz espectador do que uma discussão ontológica acerca da natureza de certas imagens.

Nesse sentido, como faz a distinção Antelo (2019, p. 219), o objetivo teórico na *Documents* é menos o de um exame formalista das imagens, em que as valências que condicionam os seus meios têm uma proeminência em detrimento dos efeitos de suas apresentabilidades, e mais uma análise do “dinamograma de forças em confronto, cuja velocidade alucinatória o próprio artista viu-se forçado a preservar e até mesmo potencializar”. Em outras palavras, uma atenção ao trabalho das formas. Ademais, como destacam Penna e Moraes (2018, p. 268-270), isso é reforçado pela própria constituição do

dispositivo informe batailleano, que é forjado tendo no horizonte a sua tarefa, o seu trabalho, e, não, a atribuição de sentidos, pois, “ao desclassificar ‘o que [...] designa’, ele acaba por desclassificar a si mesmo enquanto referente, enquanto palavra ‘que tem este ou aquele sentido’”.

E isso pode ser comprovado através do trabalho editorial da revista. Refiro-me ao seu princípio de montagem, que também potencializava a experimentação na medida em que não só apresentava formas dilaceradas, mas tratava de dilacerar as que se mostravam demasiadamente estoicas ou em abnegação. Como demonstra Didi-Huberman (2015, p. 311) em uma comparação entre Bataille e Eisenstein, há uma convergência entre as potencialidades materiais do cinema enquanto meio, no que pese o valor da montagem para o cineasta soviético, e as potencialidades heurísticas de noções como “dispêndio”, “informe”, “semelhanças transgressivas”, entre outras, que são avançadas pelo teórico francês. Afinal, ambos os arcabouços estão calcados em conferir uma aspectualidade imaginativa à colocação em movimento das relações e processos entre as formas. Desse modo, referindo-se à dimensão visual do cinema, poderíamos falar de:

“Uma articulação estreita entre o patético e o morfológico, em particular entre aqueles rostos violentamente expressivos e aquelas contradições formais estabelecidas entre imagens”, de modo a “deixar em carne viva, numa tensão nunca resolvida, nunca apaziguada, o movimento que aqui chamarei *formas-sintomas*” (Didi-Huberman, 2015, p. 320)

Com o objetivo de colocar à prova essas proposições teóricas, façamos uma análise de algumas das sequências que encontramos em *O Espírito da Colmeia*.

A sequência que introduz Fernando em seu trabalho de apicultura é exemplar. Ela demonstra como a visualidade do filme, desde o início, coloca em cena um expediente que se aproxima do que o realizador francês Robert Bresson (1986, p. 46-47) descreveu em suas *Notas sobre a cinematografia* acerca do que seria um afastamento do naturalismo na representação cinematográfica: figurar “seres e coisas em suas partes separadas”, de forma à “torná-los independentes para garanti-los uma outra dependência”.

Após o epílogo que abre a sessão de Frankenstein, “uma das histórias mais estranhas já filmadas, que trata dos grandes mistérios da criação”, como ouvimos intermediaticamente, há um apagamento do plano, e, em seguida, emerge lentamente dessa escuridão, no que se percebe ser um outro ambiente, a figura antropomorfa de um corpo mascarado. Somente

alguns momentos depois saberemos se tratar de Fernando, que veste um traje de apicultura enquanto cultiva abelhas e colmeias nas imediações do vilarejo. Imediatamente, o aspecto lúgubre da figuração e o recurso à fusão encadeada na transição entre os planos a associa à narrativa do filme estadunidense. A conservação do enquadramento em *close up*, porém, tensiona a natureza dessa associação, engajando a visualidade da imagem referida - e das que seguem - para além, ou aquém, da intrusão de um sentido figurado, de modo que o filme problematiza a associação, mas não a desfaz.

Na montagem que segue, aparecem primeiros planos das figuras de abelhas, colmeias e apícolas que implicam a tenacidade visual da figura de Fernando (Figura 38-41), pois os seus aspectos figurativos compartilham semelhanças desproporcionais que são engendradas pelo trabalho formal. As estruturas hexagonais das colmeias, por exemplo, dissimulam-se na tela quadriculada da máscara, tensionando o dentro e o fora do espaço a que confere uma opacidade; a máscara, por sua vez, na medida em que é acompanhada pelo capuz do traje de apicultura, condiciona as formas com que os traços de rostidade e a volumetria da cabeça de Fernando se tornam aparentes, de modo que a figura humana mostrada, ora em primeiros planos, ora em planos médios, tem um aspecto deformado e estrangeiro ao naturalismo sobre o qual as imagens do filme se apresentavam.

Figura 38-41 - Fernando em seu traje de apicultura e tela de apicultura com abelhas.



Fonte: captura de tela do filme.

Ademais, um fumaceiro que se dispersa na atmosfera do espaço nos evoca a fantasmagoria do *São Francisco Ajoelhado* do pintor estremenho Francisco Zurbarán²³ (Figura 42-43), de modo que conjuga a dessemelhança em questão com a religiosidade católica e o seu imaginário em torno da consubstanciação. Encontramos-nos, portanto, nos domínios do informe batailleano e da decomposição einsteiniana do antropomorfismo ocidental e naturalista operado na *Documents* - no qual há uma dimensão do excesso que transgride a conservação das semelhanças, impondo às formas e materialidades sobre as quais se assentam a denúncia de um mal-estar na representação visual. Nesse sentido, é de interesse recusar à montagem que introduz Fernando uma necessidade de subsunção à trama de *Frankenstein*, seja ao monstro ou ao seu criador.

Em vez disso, trata-se de conferi-la uma capacidade de re-apresentar, através do seu trabalho formal sobre a plasticidade da figuração, uma monstruosidade que às suas aparições é inerente - reescrevendo: um poder que a forma de sua figura, em particular, e que as formas, de modo geral, têm de se engajar em processos de desclassificação, indeterminado-se significativamente e colocando em cena “o crepúsculo da [...] tradicional noção de humano (a saber, patriarcal, humanista e antropocêntrica)” (Cavalcante, 2020, p. 120). Afinal, a égide que protegeu a figura humana na cultura visual de tradição eurocêntrica foi o seu funcionamento como um instrumento de decantação da totalidade cósmica através de uma abstração entre o que era construído à imagem e semelhança de Cristo, por um lado, e o que pertencia à mundanidade dos outros entes da natureza, por outro, a qual ela [a figura humana], sob o signo de um tabu, transcenderia (Didi-Huberman, 2015, p. 30-32).

Se, no que diz respeito à figura humana, “aquilo a que ela se ‘assemelha’ não se reduz nem a alguma coisa, nem a alguma ideia, mas a uma tensão, um conflito impossível de resolver” (*ibidem*, p. 66), no contexto do filme, a decomposição do antropomorfismo é conjugada com o tradicionalismo católico do Regime Franquista e, mais especificamente, com o patriarcalismo que o sustenta. Nesse sentido, mais do que codificar o lugar e a posição de Fernando no após-Guerra, trata-se de pensar o rescaldo do conflito como o intervalo de abertura em que o tensionamento figurativo é o ponto de partida, mas os seus efeitos se espalham em torno de outras construções que dão forma a experiência histórica, como o Estado-nação soberano e a própria ideia nuclear de família.

²³ Nascido na Estremadura, o pintor Francisco Zurbarán (1598-1664) foi um expoente do barroco espanhol, retratando a vida monástica em suas diversas expressões, seja através de figuras humanas, de objetos, como os seus reconhecidos sudários, ou de naturezas-mortas. Autores como Linda C. Ehrlich (2007, p. 194-196) já apontavam essa sua associação com o cinema de Erice, mas com um foco no ambiente de putrefação de suas naturezas mortas, e, não, no figurino e no aspecto das figuras humanas.

Figura 42-43 - *São Francisco Ajoelhado*, Francisco Zurbarán, 1636-1639; Fernando em seu traje de apicultura.



Fonte: WikiArt²⁴; captura de tela do filme.

Entretanto, a visualidade d’*O Espírito da Colmeia* não se encerra nessa elaboração formal através dos expedientes do “dispositivo informe”, de modo que após a introdução de Fernando ocorre uma cesura no seu grau de atualização.

Nesse sentido, quando na sequência posterior as imagens introduzem Teresa, mostrando a sua figura através de um plano médio no interior de um espaço contornado por janelinhas hexagonais cor de mel, as imagens têm uma sensibilidade que é mais naturalista do que fantasiosa. Vemos a sua figura escrevendo uma carta com uma postura concentrada, o corpo rijo, e à medida em que a câmera contorna o espaço com um movimento horizontal, destaca-se a luz que entra da janela resplandecendo no seu rosto, uma encenação que é ritmada pela leitura melancólica que intervém extra diegeticamente (a fala que transcrevemos no início do subcapítulo anterior).

Apesar dessa sensibilidade que se afina com os registros do realismo, a composição figurativa do quadro não cessa de avançar a dimensão do excesso na relação de semelhança entre as formas visuais da figuração. A colmeia que o título do filme anuncia, e as que vemos na montagem de planos anteriormente discutida, por exemplo, encontram uma “semelhança desproporcional” na arquitetura do espaço, um expediente que irá se repetir no transcorrer do filme, chegando a tragar a figura de outros personagens em sua execução. Alguns momentos mais à frente, por sua vez, é Fernando que chega em casa e que é retratado sob o signo dessa colmeia “dessemelhante” (Figura 44-45), enquanto em outras sequências são as figuras que se extraem dos corpos de Ana e Isabel que cumprem essa função.

²⁴ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-zurbaran/sao-francisco-ajoeelhado-1639>>. Acesso em: 02/12/2022.

Linda C. Ehrlich (2007, p. 280) destaca como esse contraste insinua uma questão espacial e volumétrica, argumentando que as colmeias enchem - visualmente - com possibilidades e agitações o vazio que ecoa - corporalmente - na vida dos personagens adultos. Porque, se a representação naturalista não dá conta da constituição de uma experiência com a história que responda satisfatoriamente os seus vínculos com a catástrofe, como afirmamos com Miriam Hansen na Introdução, a dimensão visual das imagens as friccionam de modo a romper com a sua estagnação e insularidade. Como afirma John Hopewell (1986, p. 25), trata-se da materialização imagética do “medo de execução, de aprisionamento em uma zona inimiga, o ônus de manter lealdades de ambos os lados”, de modo que concretiza, “a cada vez diferentemente, todas as maneiras, pensáveis e impensáveis, de estar dentro: vivendo ou morrendo, protegido ou ameaçado, livre ou prisioneiro” (Didi-Huberman, 2015, p. 102).

Nessa esteira, compreendo que a gesticulação da dimensão visual do filme não se trata, exclusivamente, de sugerir através do sentido figurado de suas imagens, que a Espanha tem o seu espaço social estruturado como o de uma colmeia²⁵, de modo que os personagens, na medida em que aparecem e figuram, representariam as suas dinâmicas e estruturas. Concomitante a isso, mas através de um deslocamento que não é dispensável, trata-se de apresentar como esse contágio visual com uma outra morfologia, tal qual se ensaiou com a figura de Fernando, destoma essas categorias - sujeitos, família e nação - das conformações sócio-históricas com as quais se consubstanciaram metafisicamente no imaginário. Pois, emergindo sob as relações de intimidade entre os registros realistas e da fantasia, ou seja, friccionando o controle do tráfego sobre as suas fronteiras, essas imagens recusam afiançar uma garantia à existência dessas figuras nos espaços inventados da figuração. Desse modo, chamam a atenção, por um lado, para a dimensão vivida do espectro de morte que embargara a atmosfera do país na época representada pela narrativa, e, por outro, para a invenção de uma forma de existência que ainda não está codificada, mas se contenta em ser aludida.

Figura 44-45 - Fernando em seu traje de apicultura e tela de apicultura com abelhas.

²⁵ Isso é o que encontramos em um outro filme da cinematografia espanhola após transição democrática: *La colmena*, de Mario Camus (1982), inspirado no romance homônimo de Camilo José Cela (1950). Centrado em um ambiente urbano, a sua premissa é a de uma relação figurada entre a sociedade espanhola da época, e as estruturas e dinâmicas de uma colmeia.



Fonte: capturas de tela do filme.

O trabalho formal segue nessa rítmica de acionamento e virtualização do dispositivo informe por um certo intervalo de tempo. Somente com a chegada da noite na cronologia narrativa é que a dimensão visual do filme reivindica a imersão sem entraves em “um drama interior sobre a estrutura das coisas, [...] por meio do qual formas opostas podem ser ligadas numa só função” (Einstein, 2019, p. 54-55). Afinal, como afirma Antelo (2019, p. 211) sobre a teorização de Einstein, “transformar o espaço em uma função psicológica móvel requeria [...] eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas e, por tabela, questionar a própria visão como fiadora derradeira do conhecimento”. Observamos isso na sequência em que Isabel ensina Ana a conjurar o espírito, discutida no subcapítulo anterior. Após a fulgurância da aparição sonora esmaecer com a vista de que havia sido os passos de Fernando no assoalho que a produzira, vemos o personagem andando em círculos e assobiando uma melodia enquanto aguarda a fervura da cafeteira que está sobre a mesa de trabalho. Estabelece-se um clima de prosaísmo no ambiente, como se o filme estivesse cicatrizando a ferida aberta na diegese narrativa pela fricção das formas visuais que se plasmam em suas imagens. Nesse sentido, intuímos que o personagem estava em um processo de retomada de consciência, pois o observamos enquanto assobia canções populares e faz as suas atividades do dia a dia.

Porém, essa tendência não se confirma, revertendo-se à proporção que a fumaça da cafeteira insurge no espaço e um zunido é introduzido extra diegeticamente na trilha sonora. O rosto de Fernando assume uma expressão introspectiva, como se a sobredeterminação de causas da fulgurância sonora houvesse respingado em sua consistência psicológica, dissociando-a, quase em uma mimetização do intervalo de incognoscibilidade que afeta a experiência sensível do espectador. Através de um enquadramento fechado, o personagem é mostrado se apropriando de um caderno e se acomodando em torno de sua mesa de trabalho. Por trás da mesa, vemos na parede uma pintura de São Jerônimo - além dessa figura do santo com uma pena de escrever em mãos, está visível na pintura um livro e uma caveira que estão

dispostos na mesa, uma iconografia que se assemelha figurativamente à postura corporal da figura de Fernando na diegese.

Quando começa a escrever, a dimensão visual inaugura uma montagem de primeiros e primeiríssimos planos das abelhas e colmeias que o personagem resguarda no interior da casa (Figura 46-51); enquanto isso, na dimensão sonora, escutamos extra diegeticamente a sua voz declamando um texto de sensibilidade literária que não é trivial à como o crepúsculo da figura humana se dá no trabalho das imagens sobre as formas. Diferentemente da sequência que o introduz, na montagem de planos há um enfoque nas formas visuais com que se figura as aparições da corporalidade das abelhas e das estruturas das colmeias, rarefazendo a associação com a figura humana (a associação visual ocorre 2 (duas) vezes: no início e no fim da montagem). Porém, cabe destacar que a visualidade do filme não se aparta da dimensão sonora, de modo que a voz de Fernando sombreia as imagens com a expectativa de um revestimento antropomórfico sobre a sua figuração, como se o animismo das abelhas pudesse nos endereçar a partir de uma reflexividade capaz de construir uma identificação. Com um agouro na sua performance, o personagem vocaliza:

"Alguém a quem havia recentemente mostrado minha colméia de cristal, com o movimento de sua roda como o da roda principal de um relógio. Alguém que via as constantes agitações dos favos de mel, a agitação perpétua, enigmática e louca das abelhas enfermeiras sobre os ninhos, as pontes e escadas que formam os alvéolos de cera, as espirais invasoras da rainha, a atividade repetitiva e incessante da multidão, o esforço desperdiçado e inútil, as idas e vindas como uma dor febril, a insônia sempre ignorada, anunciando o trabalho da próxima manhã, o repouso final da morte, longe de um lugar que não admite enfermos nem tumbas. Alguém que observou essas coisas, depois de passado o assombro inicial, rapidamente afastou os olhos...com uma expressão de indescritível espanto e horror"²⁶.

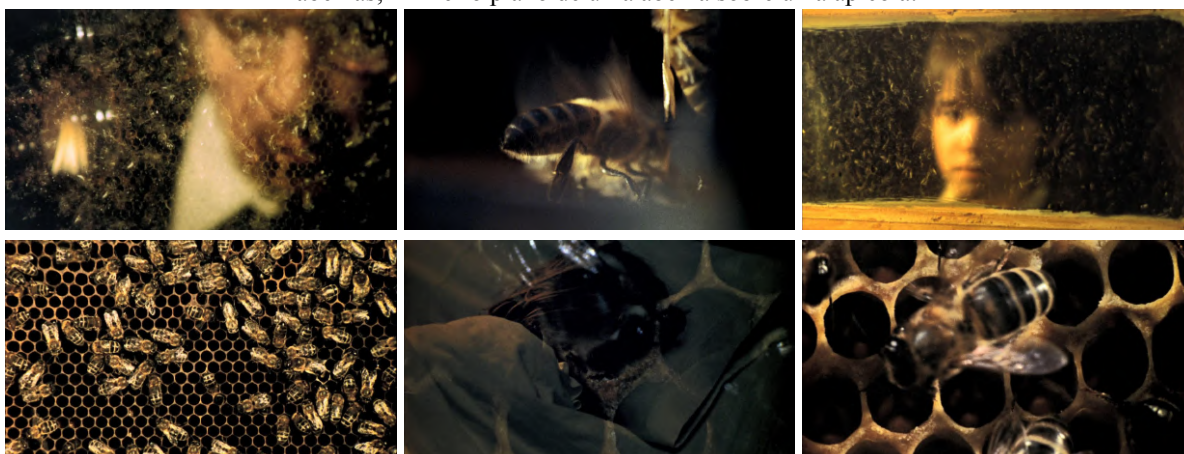
Se na dimensão sonora há a sugestão de um revestimento antropomórfico que tem como objeto a aparição das abelhas e a sociedade que conformam, é cabível afirmar que a visualidade é construída com um descentramento dessa variedade de antropomorfismo como medida do espaço plástico da figuração, visto que o trabalho formal imiscui as imagens no reino da matéria e de seus intervalos metamórficos. Sendo assim, embora sejam mostradas

²⁶ O texto que é declamado pela voz de Fernando é proveniente do livro *A Vida das Abelhas*, do belga Maurice Maeterlinck, um dos representantes do simbolismo na dramaturgia da virada do século XIX para o XX. No momento em que aparece no filme, porém, não há a menção de que se trata de uma inserção intermediática, a performatividade da enunciação indicando que se trata de uma leitura, mas não necessariamente de um texto que seja exterior às anotações do personagem em seu caderno.

imagens em que tanto as figuras das abelhas se destacam figurativamente sobre os aspectos das colmeias, assim como, também, imagens em que os seus negrumes ojerizam o que têm de descontínuo em relação à escuridão insondável das estruturas hexagonais, “os limites dos objetos desaparecem”, de modo que é pregnante a capacidade com que “formas opostas podem ser ligadas numa só função” (Einstein, 2019, p. 54). Consequentemente, insinua-se que “uma outra força, uma outra figura, toma o lugar do eu eclipsado [...] Enquanto esse [...] saído do extático, entra numa animal, numa pedra, numa planta” (*ibidem*, p. 53). Pois, finalmente, trata-se de plasmar na dimensão visual “que as “formas concretas da desproporção’ estão sempre relacionadas a um problema de espacialidade atacada, de espacialidade transformada ou desassossegada” (Didi-Huberman, 2015, p. 66).

Porém, uma vez que o cinema não se encerra na visualidade, mas afeta outras dimensões da experiência sensível que compõem a espectralidade, essa se desloca não somente do campo perceptivo para o ótico, como vimos no contraste entre a arte naturalista e o cubismo, mas, também, desse para o que autores como Gilles Deleuze (2007), Giuliana Bruno (2018, p. 30) e Laura Marks (2002, p. XII) nomeiam de “háptico”. Nessa sensibilidade, a visão não tem regência sobre a sensorialidade, mas é conjugada pelos outros órgãos sensoriais do corpo em uma tatilidade visual. Como afirmam Mariana Cunha e Catarina Andrade (2020, p. 133), trata-se de “uma forma de dar visibilidade àquilo que não tem possibilidade de ser dito em um nível simbólico e narrativo”. Porque, emergindo em planos que são construídos através de uma escala mínima, essas imagens “podem ser tratadas a despeito de toda profundidade, de toda coesão imaginária do espaço – para além da função ótica que assegura essa coesão – como puras superfícies” (Bonitzer, 2015, p. 11).

Figura 46-51 - Reflexo de Fernando na colmeia de cristal; Primeiríssimo plano de uma abelha; Reflexo de Ana na colmeia de cristal; primeiro plano das abelhas sobre as colmeias; Fusão visual entre a figura de Isabel e das abelhas; Primeiro plano de uma abelha sobre uma ápícola.



Fonte: capturas de tela do filme.

Desse modo, veicula-se, no interior da montagem de planos, um contraste entre um revestimento antropomorfo que acossa sonoramente a aparição visual das abelhas, e uma problematização do espaço da representação visual que abala os esforços de integrar uma possível identificação com essas figuras às determinações e tramas da narrativa. Trata-se, portanto, de um curto-circuito na ideia de uma circularidade e encerramento semiológico, preferindo, em seu lugar, à associação a um economia fenomenológica regida pela noção de um excesso que se consome improdutivamente - um “dispêndio”. Compreendemos que o dinamograma de forças desse dispêndio - a “dialética das formas” através da qual se trabalha a sua atualização - discute o seu valor na elaboração da história pelo filme na medida em que dá continuidade ao seu gesto de produzir “afinidades em segredo” entre tempos históricos que estão afastados cronologicamente e estratégias, registros, sensibilidades e tons que, a princípio, contém um contraste entre si.

Observamos isso na medida em que os efeitos desse curto-circuito semiológico impregnam as 2 (duas) imagens que efetuam, de fato, a associação visual entre as abelhas/colmeia e a figura humana. Refiro-me, mais especificamente, às imagens que iniciam e encerram essa sequência, cancelando, quase como se fossem umbrais, as dessemelhanças e “semelhanças transgressivas” que serão operadas pelos trabalhos formais da montagem. Afinal, como é afirmado por Didi-Huberman (2014, p. 28) em uma paráfrase do aforismo do filósofo francês Michel Foucault, se “*forma e transgressão devem uma à outra a densidade de seu ser*”, o princípio da montagem só tem eficácia na medida da “abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido”.

Na primeira imagem, a que abre a montagem em questão, é mostrado o reflexo do rosto de Fernando na superfície de uma colmeia de cristal em que as abelhas estão resguardadas, uma composição que irá recorrer ao longo do filme, embora com a aparição de Ana no lugar do pai. Nessa imagem, o movimento das abelhas no enquadramento fornece uma fisionomia especular à figura borrada sobre a qual o seu rosto ganha uma natureza visual, de modo que é como se a figura mascarada pelo traje de apicultura que vimos na introdução de Fernando viesse a encontrar, na reflexividade da imagem compósita, a capacidade de conferir um rosto à opacidade que reinava em sua face - no caso, um rosto cujos micromovimentos conferem a qualidade de um “devir-abelha”, ou um “devir-animal”, a figuração.

Esse trabalho formal destrona a figura de Fernando da sua transcendência diante do que o rodeia: na particularidade da narrativa, uma desimplicação em relação às errâncias das filhas nos espaços domésticos e estrangeiros do após-Guerra, e ao convívio matrimonial com Teresa; no contexto geral de seu embaralhamento dos tempos históricos, aos acontecimentos de morte que levaram à instauração do Franquismo, e que agora sombreiam o fim do Regime com uma fantasmagoria. Para isso, a visualidade coloca em cena uma “semelhança borrada” através da aparição de seu reflexo na superfície do vidro, ou seja, em sua imagem representada. Desse modo, expõe visualmente que mesmo tendo como molde plástico a si mesmo, não há mais uma possibilidade de consubstanciação metafísica de uma consistência psicológica anterior à memória traumática da Guerra Civil, mas tendência à uma desclassificação, à uma dessemelhança, à inclusão agônica no espaço interseccional que o transfigura como uma outra coisa que não a si mesmo.

Logo, tal como no dispositivo informe teorizado por Didi-Huberman e Bataille, essa sequência assinala o jogo da dimensão visual do filme mais como uma questão de *trabalho das formas*, restituindo à figuração a capacidade de criar um conhecimento inaudito na elaboração crítica da história pelas imagens, do que uma questão de *atribuição de sentidos* que já estariam codificados a espera da representação. Pois, se o naturalismo funciona como “uma proteção contra o invisível que ronda por todo canto e apavora; uma barreira ao animismo difuso que ameaça fazer o crente [na estabilidade, na transcendência, no esclarecimento etc] em pedaços” (Einstein, 2019, p. 22), colocar em processo uma “dialética das formas”, por sua vez, é restituir ao visual a força de uma pregnância em seu choque com os elementos narrativos, a capacidade de “filme” e “história” se arriscarem mutuamente na constituição de uma experiência de resultados ainda a serem codificados.

Já na segunda imagem, a que serve como portão de saída para a montagem em questão, vemos uma transição encadeada de um primeiríssimo plano das abelhas e um plano de Isabel dormindo em sua cama, atualizando a fusão visual entre “figura humana” e “animal” não apenas nas alçadas do plano e do enquadramento, como vimos na imagem-compósita de Fernando, mas na materialidade mesma através da qual se fabrica a dimensão visual do filme. Desse modo, confere à escuridão do entre-planos a condição de funcionar como um espaço liminal em que as formas das figuras estabelecem uma relação de intimidade e produzem afinidades em segredo entre si. Como afirma o pesquisador brasileiro Edson da Costa Júnior (2018, p. 93) em relação à *Sombras* (*Shadows*, John Cassavetes, 1959), mas que pode ser instrumentalizado em nossa análise, “se a escuridão é o espaço da virtualidade, onde tudo é possível, a passagem de um espaço físico a outro, de um estado a outro, da formação e

deformação dos seres, ela também é o lugar privilegiado para abrigar [...] a difícil relação entre os corpos”.

Pois bem, algumas sequências após a montagem de planos, no amanhecer do dia seguinte na cronologia narrativa, *O Espírito da Colmeia* encontra uma “imagem-resto” desse gesto de fricção entre formas, corpos e figuras.

Por meio de um movimento vertical da câmera, nos é mostrada a silhueta de uma estrutura de arame em que a forma se assemelha à de um membro do corpo humano, com uma leve curvatura nos contornos que evoca uma organicidade (Figura 52). É possível ver que abelhas se movimentam no interior do espaço, assim como a presença de uma outra estrutura, espiralada, ocupando-a internamente. Por trás da superfície do arame, entrevemos as formas das janelinhas hexagonais cor de mel que arquitetam os cômodos da casa e em que recorrentemente os personagens são mostrados. Entretanto, cabe destacar que a escala do plano altera mais uma vez as suas relações com a espacialidade. Pois não aparecem mais através de um naturalismo em relação à figura humana, ou seja, na antropomorfização que as levou à uma “semelhança desproporcional” com as figuras das colmeias. Em vez disso, configura-se como a trama visual que engendra o próprio enquadramento, de modo que não sabemos onde a sua extensão começa nem termina, mas, somente, que, como uma sobra improdutiva, resta.

Figura 52 - Estrutura de arame sobre as janelas hexagonais cor de mel.



Fonte: captura de tela do filme.

Compreendo que as semelhanças forjadas na figuratividade da imagem trazem à tona as formas visuais que apareceram em outras sequências do filme. Desse modo, a luminescência da janela não se dissocia da luminescência das apícolas que vemos na introdução de Fernando, e a superfície da estrutura de arame não eclipsa a memória aspectual

da máscara com que a tela e o capuz do traje de apicultura revestem a sua figura. Ademais, a textura dermal da corporalidade humana, que não raro é tingida pela luz cor de mel que adentra as janelas da casa, é, finalmente, suprimida em torno de uma metamorfose que resguarda apenas a curvatura orgânica de sua forma. Consequentemente, começamos a contornar que a figuração que está em jogo não é mais uma função da representação, mas de um trabalho das formas sobre a visualidade que tem o dispositivo informe como paradigma. Pois, como viemos afirmando, a morfologia imagética do filme inscreve uma potencialidade heurística no seu gesto de elaboração sobre a história, e, para isso, uma abertura na tenacidade mesma do naturalismo que regeria a representação do passado. Como afirma Catarina Anglada:

“Quando uma forma se desfaz, temos a possibilidade de uma outra experiência em formação, o que nos permite afirmar que a potência do informe responde também à necessidade de exploração dos modos de desocupação da forma, do espaçamento e da espacialização que ela pode realizar tendo em vista que algo de fora sempre lhe tangenciou” (Anglada, 2016, p. 95).

Com isso em vista, e em consonância com que o poeta Santiago Amón (1977, s/p) comenta sobre as pinturas de Antonio Lopez Garcia, em breve a serem retomadas no texto, compreendo que essa imagem “não quer, de uma forma ou de outra, descobrir significados transcendentais: ela se limita ora a indicar a estranheza do lugar, ora a nos alertar para o inusitado do que se estabelece no lugar”. Sendo assim, mais à frente na cronologia da narrativa, quando a mesma estrutura reaparece em um plano médio e vemos Ana a tateando com as mãos, a visão de sua figura, agora não mais em silhueta e desproporcionalidade, mas resplandecendo o brilho do arame, é impregnada por um estranhamento anacrônico sobre como a sua figuração, em um primeiro momento, teve um valor de sintoma. Pois, como é afirmado por Didi-Huberman (2012, p. 90), “o que é, com efeito, um sintoma, senão o signo inesperado, não familiar, amiúde intenso e sempre disruptivo, que anuncia *visualmente* alguma coisa *que ainda não é visível*, alguma coisa que ainda não conhecemos?”.

Nessa sequência em que a estrutura ressurgue sob as mãos de Ana, o naturalismo comanda a representação, de modo que, visualmente, a personagem não tateia o antropomorfismo decomposto, ou o abismo de uma existência abalada pelas sombras e silêncios do pós Guerra Civil, mas, alegoricamente, é assim que poderíamos decantá-la os sentidos. Assim, compreendemos que o espraio dessa “heurística da desclassificação” a

partir da introdução de Fernando contamina diversas sequências até a sua conclusão e abre questionamentos na experiência sensível do espectador. Mais do que isso, destoma a representação naturalista do passado, afirma a instrumentalização de uma “dialética das formas” na morfologia imagética que contraria uma imunização da experiência visual e, por fim, reformula as conformações que cancelam que atributos devem ou não servir como epistemologia de uma elaboração crítica sobre a história.

4.3 Gestos pregnantes

Neste subcapítulo, vejamos como essas imagens que se forjam na dimensão visual do filme encontram uma trilha clandestina para desaguar nas tramas narrativas que desdobram o universo diegético, consequentemente, provocando uma sensação de estranhamento nos modos com que os personagens nos endereçam.

Em determinada sequência, as irmãs Ana e Isabel estão em casa e é a colocação de seus corpos em cena que desenha uma questão entre como “morte” e “vida” reivindicam a fisicalidade dos espaços e objetos do universo diegético. A caçula está distraída com a máquina de datilografar do pai até que escuta um estrondo em algum cômodo da casa. Ela corre para o espaço em que localizou o som e vê Isabel deitada no chão ao lado de um vaso, como se houvessem colidido. Inicialmente, ela toma a cena por uma brincadeira, mas logo se assusta com a possibilidade da irmã mais velha estar inconsciente. Sabemos que Isabel presenciara, após forjar a crença de Ana no espírito, as suas tentativas de evocá-lo em errâncias da menina pela paisagem, o que, de antemão, adverte-nos com a possibilidade de estar em jogo uma agência na disposição da cena no espaço.

A caçula se movimenta pela casa à procura de compartilhar o que viu, entretanto, ao retornar ao cômodo, o corpo de sua irmã não está mais lá, de modo que ela circula pelo interior do espaço como uma tentativa de desembaraçar o nó que se formara e sedimentar o que teria acontecido. Assim que a câmera enquadra o rosto da personagem mirando a vista do exterior pela janela, vemos um par de luvas o intercedendo por trás, como se para fechar os seus olhos. A protagonista se desvencilha dessas mãos extensas, que não parecem ser de alguém que não a própria Isabel, mas que inadvertidamente carregam a memória de uma alteridade inscrita no que é desconhecido. A ação que segue a mostra batendo o rosto na parede e emitindo um grito, o que, de certa forma, atualiza a suposta colisão que anteriormente não ocorrera. No contraplano que é mostrado, finalmente vemos que é Isabel a

perpetuadora da ação. Ela está vestida com o traje de apicultor de Fernando e a sequência finda com a sua zombaria do estupor da irmã com o ocorrido.

Nessa sequência o que assusta Ana é a possibilidade de sua irmã mais velha estar morta, o seu corpo disposto no chão e ausente de uma “substância” que o animaria, quase em um processo inverso ao do monstro de Frankenstein. Em outras sequências, contudo, o que faz questão é como diversos objetos (suas formas, fisicalidades, aparições etc) funcionam como a encarnação em si de um ente com uma substância metafísica.

Isso acontece com frequência na relação que as personagens desenvolvem com a crença de que o monstro de Frankenstein não morreu, mas subsiste enquanto um espírito. Quando observamos Ana e Isabel vagando nos arredores do vilarejo onde esse fenômeno teria o seu efeito, uma diversidade de objetos são tragados como possíveis indícios da aparição dessa alteridade. São mostrados cogumelos envenenados, pegadas no chão de terra, porções escuras do interior do casebre, a superfície reflexiva de um poço d’água, e, no ápice dessa confabulação, é um soldado republicano que ocupa o posto. Diante de todas essas aparições na diegese, o ponto de vista de Ana se estabelece como a medida da representação visual. Desse modo, as suas vacilações em se aproximar e distanciar dos objetos se entronizam na rítmica com que a câmera se movimenta pelos espaços, o que é intercalado com contraplanos de seu rosto.

Na sequência em que vemos a pegada no chão de terra, por exemplo, esses contraplanos são uma resposta não somente à *close ups* das formas visuais da figura que está fragilmente plasmada no chão de terra, mas também ao descampado da planície castelhana, como se, para a menina, a fisicalidade do espaço resguardasse um mistério que ainda não fosse perceptível. Na dimensão sonora dessa sequência, ainda há o acréscimo dos soturnos da ventania, que expõem a vulnerabilidade das texturas acústicas da atmosfera. Além disso, ouvimos a trilha musical de tons dissonantes, o que gera um desacordo rítmico na temporalidade da experiência sensível do espectador, e, conseqüentemente, uma suspeita de que, a qualquer momento, algo é capaz de irromper o visível com a sua aparição.

Como afirma o pesquisador brasileiro Ricardo Lessa Filho (2017, p. 6-7) sobre o conceito de “aura” em Benjamin e a brincadeira do “Fort-da” em Sigmund Freud, o que os aproxima é a noção de “que o que está presente desaparece facilmente mas se mantém na tensão do retorno que tampouco lhe fará totalmente visível, pois a possibilidade de desaparecer é iminente”. Nesse sentido, compreendemos os indícios que insinuem a manifestação dessa alteridade no filme como instrumentos que conferem um espectro aurático às suas imagens. Posteriormente, a sequência mostra Ana colocando o pé em contato com a

pegada antropomórfica, e se torna visível que há uma desproporção entre as suas formas, embora nada gritante ou agônico. Ainda assim, a personagem é tomada por um estranhamento, concentrando o olhar no espaço envolta, o que é flexionado pelos contraplanos panorâmicos da paisagem, fazendo-nos questionar, finalmente, se está em jogo alguma trama que não nos é cognoscível e se a natureza do seu olhar, mais do que indicar uma concentração excessiva, não nos indicaria um fenômeno dissociativo.

A montagem corta para alguns planos das crianças à noite na cronologia da narrativa, mas logo após esse intervalo, a sequência seguinte reconvoca, em seu “conteúdo” e em sua “forma”, a ação dramática que acabáramos de ver.

Nessa sequência, ao passear em um bosque com o pai e Isabel, um cogumelo detém Ana: “um autêntico demônio”, o pai define o fruto envenenado, ao que a filha contrapõe, “mas cheira tão bem”. A câmera enquadra o cogumelo em primeiro plano e assim que a bota do pai o esmaga há um corte para o rosto da personagem, algo paralisado com a observação do estrago. Subsequentemente, a montagem retorna a vista do cogumelo, mostrando a sua figura já deformada, de modo que a cor e a textura ainda evocam o aspecto figurativo com o qual o identificamos, mas sob o signo de uma “semelhança esmagada”, urdida, despedaçada e obtusa (Figura 53-56). O plano, contagiado por esse “trabalho do negativo” sobre a semelhança, não se finda em um corte, mas escurece gradativamente, montando o esmagamento do cogumelo com a única sequência em que o pai e a mãe de Ana ocupam o mesmo quadro. A câmera aclara com a fachada da casa em que eles moram (Figura 57), as topografias que desenham as suas superfícies configurando as formas visuais que se veem nas imagens - em certo sentido, “uma gigantesca e pretensiosa [...] ‘Figura humana’ de pedras reunidas” (Didi-Huberman, 2015, p. 80). As ações dramáticas que seguem mostram Teresa entregando a Fernando um chapéu que esquecera e a sua saída de casa em uma diligência que não nos é esclarecida. Em geral, trata-se de uma cena prosaica, mas que constitui uma exceção no filme, porque a maior parte das imagens que contemplam as relações entre os membros da família não se configuram a partir dos encontros entre os seus corpos, mas da sugestão de que estão ausentes.

Figura 53-56 - Planos do cogumelo sendo esmagado pela bota de Fernando.



Fonte: captura de tela do filme.

Portanto, diante da imagem em que se erige a casa e o casal de adultos, temos duplamente um trabalho de conservação das formas visuais pelo naturalismo da representação, em primeiro lugar, e das conformações sócio-históricas pelas figuras dos personagens (seja referente às questões de gênero, de classe social etc), em segundo. A título de contraposição, temos na imagem do cogumelo sendo esmagado na sequência anterior a potencialidade heurística de uma forma material da realidade se desclassificar em um processo de danação, mas, ainda assim, não ser objeto de aniquilamento. Como afirma Dominique Russel sobre o espectro de morte do após-Guerra e a sua influência sobre as imagens do filme:

“A dureza da guerra fratricida e a difícil situação do pós Guerra certamente influenciam essas imagens. Mesmo desconsiderando a sabedoria compartilhada de que o terror é um gênero que floresce em tempos de estresse social, uma vez que permite a expressão de ansiedade e medo, o horror vivido durante a Guerra seriam suficientes para dar conta da representação da Espanha como um cemitério” (Russel, 1998, p. 30).

Na medida em que Ana vaga pela paisagem, é como as marcas de uma deformação que encontra sobre o chão de terra não tivessem apenas uma existência contida no interior da narrativa, mas se insinuassem como indícios de uma alteridade histórica que estava suprimida e que só se concretiza nas aporias da representação. Desse modo, a montagem desses imagens coloca em movimento um fascínio de Ana, em particular, mas também dos órfãos reais e

imaginários da Espanha Franquista acerca dos efeitos da Guerra Civil em um outro registro que o do morticínio: trata-se da infância enquanto o fenômeno de coexistência originária entre experiência e linguagem - paradigma de inscrição da diferença na historicização ininterrupta do vivido.

Retomando a mobilização da obra de Antonio Lopez Garcia, podemos desdobrar a questão através de uma análise comparada com a pintura *La ventana* (Figura 58).

Em um enquadramento verticalizado, nos é mostrado a vista de uma paisagem através da janela que funciona como soleira de um cômodo. As cores terrosas nos evocam uma aridez e a iluminação tênue nos sugere que o sol ainda está no começo de sua aurora, ou já no fim, de modo que o contraste entre luz e sombra torna rarefeita a visibilidade sobre o interior do espaço. Quase como incrustada na materialidade de sua parede, vemos a figura de uma criança em uma representação não naturalista, mas, ainda assim, contida em sua torção figurativa, o que nos gera uma inquietação e estranhamento. A sua escala é desproporcional com a espacialidade da figuração, e, embora não visualizemos a figura da criança imediatamente, por causa de sua camuflagem cromática e espacial, a opacidade de seu aspecto figurativo nos afeta quase instantaneamente no momento em que a percebemos e começamos a elaborar sobre a sua aparição.

Figura 57-58 - Fernando saindo de casa enquanto Teresa está em uma sacada; *La ventana*, Antonio Lopez Garcia, 1966.



Fonte: captura de tela do filme; Tim Lowly²⁷.

Tanto essa imagem quanto as que vemos as errâncias das personagens crianças do filme nos espaços (Ana no escritório do pai; Isabel brincando com um gato; as conversas entre elas na iminência do sono; a “peça” que é pregada pela mais velha na caçula; entre outras

²⁷ Disponível em: <<http://www.timlowly.com/a/lopezgarcia.html>> Acesso em: 02/12/2022.

sequências), colocam em cena um limiar entre o costumeiro e o estrangeiro, entre a absorção material pelo espaço e a fascinação com os objetos que dele brotam. O escritor Juan Benet (*apud* Hopewell, 1986, p. 24-25) em seu romance *Una meditación* (1970), aponta para o fato de que após o fim da Guerra Civil “as feridas [...] ainda estavam todas abertas, um bom número de casas - aquelas deixadas em pé - vazias, abandonadas ou ocupadas por estranhos, as famílias divididas ou dispersadas”.

Podemos cotejar esse limiar entre o costumeiro e o estrangeiro com o que o pesquisador brasileiro Éder Amaral e Silva, em sua tese de doutoramento *A cruzada das crianças: constelações da infância à penumbra* (2016), escreve sobre a obra do filósofo francês Rene Scherer. Ele se refere a uma distinção entre os termos “familiar” (*familier/familière*) e “familiar” (*familial/familiale*), o que é pertinente ao argumento que estamos desenvolvendo. Se geralmente esses adjetivos/substantivos são compreendidos como sinônimos, Silva afirma que no desdobramento dos textos de Scherer, eles ganham uma distinção, o familiar designando aquilo que concerne exclusivamente à família (à um *habitus*, uma reconhecibilidade, uma apreensão imediata), enquanto o familiar significaria a sua transição à um exterior (*ibidem*, p. 110-111) - ou seja, o familiar tem a família em relação de intimidade, e, até mesmo, de segredo promíscuo, mas não de identificação:

“Schérer indica aí uma abertura ‘hospitaleira’ do familiar ao exterior, ao fora-da-família, ao estranho, ao estrangeiro, operando como palavra que, mesmo referida à família, transiciona sua abertura ao mundo ao fazer de si mesma contingência (familiar não é aquele/aquilo que a família engendra, e sim o que, de fora dela, a transiciona, a desloca de si mesma: trata-se da zona de indiscernibilidade na qual transitam o amigo, o protetor, o amante, o sedutor, o raptor etc., numa tensão afirmativa com o fora, em oposição ao enclausuramento reativo do familiar” (Amaral, 2016, p. 111).

La Ventana, assim como as sequências em que observamos as personagens crianças no filme, reivindicam à sua figuração uma abertura aos caracteres desse intervalo que distinguem “familiar” do “familiar”. Porém, se na imagem de Lopez Garcia, isso se condensa na camuflagem da figura da criança na fisicalidade do espaço, em *O Espírito da Colmeia*, por sua vez, isso se dá na construção sugestiva do universo diegético. Frente o espaço da casa, por exemplo, recorrentemente há uma desconfiança acerca de um animismo que estaria se manifestando na dimensão física de sua materialidade; já diante dos membros da família, há uma dúvida constante do caráter voluntário ou não das ações uns dos outros; e na relação com

a própria fala há uma dinâmica de crença e descrença com as potencialidades mágicas de suas palavras, uma vez que as personagens recorrentemente tentam conjurar o espírito sob o qual o monstro de Frankenstein subsistiria.

Observamos essa des-realização de si em algumas sequências que mostram o convívio familiar, como na que apresenta os 4 (quatro) personagens da família em uma refeição de café da manhã (Figura 59). Embora seja a única em que se confirma uma co-presença dos personagens em um mesmo espaço diegético, as suas figuras não chegam a ocupar o mesmo enquadramento, de modo que é a montagem dos planos que confere uma contiguidade ao espaço. Acionando dessa vez a obra pictórica *A mesa* (Figura 60), podemos comparar a atmosfera da sequência do filme com uma sensibilidade onírica e fantasiosa que borra a figuração da imagem de Antonio Lopez Garcia. Nessa pintura, vemos uma criança e uma mulher sentados à mesa para uma refeição. O rosto da mulher está borrado, como se houvesse sido figurado as diferentes posições que o seu corpo ocupa nos intervalos de tempo durante o qual se movimentava. Embora não se materialize na visualidade das imagens do filme através de um borrão, ainda assim a sequência do café da manhã insinua por meio dos gestos dos personagens um estranhamento que é semelhante - em outros termos, um estranhamento que advém das semelhanças e dessemelhanças. Porque, mediante tal gesto, é como se a separação de suas figuras nos enquadramentos se justificasse mediante as diferentes temporalidades que envolvem os personagens ao longo das narrativas, cada uma demandando uma abstração específica a dimensão visual na renderização de suas presenças. Logo, a semelhança entre as figuras é instrumentalizada, mas só até certa medida, porque, em outra, é a aspectualidade de uma desfiguração que se torna soberana, de modo que a montagem forja um encadeamento inquietante no transcorrer da experiência sensível do espectador.

Figura 59-60- Fernando na sequência do café da manhã; *A mesa* (1959), de Antonio Lopez Garcia.



Fonte: captura de tela do filme; Tim Lowly²⁸.

²⁸ Disponível em: <<http://www.timlowly.com/a/lopezgarcia.html>> Acesso em: 02/12/2022.

Se nessa sequência a dimensão visual do filme conjuga a des-realização de si do qual a infância é signo com a diferença geracional e os efeitos que a Guerra Civil gerou na relação entre pais e filhos, em outras sequências é em torno das aparições de trens e da ferrovia que o expediente se efetua. No capítulo anterior, descrevemos como elas tramam os indícios de uma exterioridade que alarga o espaço da diegese narrativa, seja através de trocas de correspondências entre os personagens, de figuras que se dirigem à esse estrangeiro, ou de outras que lá se movem em direção ao vilarejo, como é o caso do soldado republicano. Porém, os efeitos de suas aparições não se encerram na canalização de um fora de quadro, mas apontam para um dispêndio na consistência da própria experiência, uma infância que coexiste originariamente com a reivindicação do vivido pelo universo da linguagem. Diante das personagens crianças, por exemplo, o trem parece ser o signo máximo de rompimento com o limiar de errância em que se encontram, de modo que em algumas sequências a sua mobilização sensorial as instigam quase ao ponto de arriscarem a integridade corporal. É o que acontece, por exemplo, na sequência em que Ana e Isabel aguardam a sua passagem enquanto se mantém sobre os trilhos da ferrovia.

Para além de suas reivindicação pelas tramas narrativas, compreendemos que a pregnância dessas imagens na espectralidade do filme se deve ao fato de reverberar as transformações impostas pela Modernidade no estatuto de uma experiência que articulasse satisfatoriamente o passado e o presente em uma tradição, como discutimos através de Benjamin e Agamben no capítulo 2. Frutos do avanço da técnica moderna, o trem e a ferrovia são alguns dos signos dessa transformação, uma vez que implicaram em uma re-problematização do espaço antropocêntrico. Se isso teve um efeito de importância no continente europeu como um todo, acentua-se o fato, no caso da Espanha do início do século XX, de que se tratava de um país de caráter agrário e regionalmente desigual, com poucas cidades em processo urbano de industrialização. Como afirmam os historiadores Enrique Moradiellos (2016, p. 22) e Stanley G. Payne (2004, p. 39), os setores sociais com maiores poderes políticos eram a Igreja e o Exército, tendo como alicerces de sua sustentação o controle de extensas porções de terras, uma tradição que vinha desde a época do feudalismo. Nesse sentido, seguindo as afirmações de Tom Gunning, trata-se de compreender como essa “invenção moderna” implicou em:

“Um novo domínio dos instantes incrementais do tempo; um colapso de distâncias; e uma nova experiência do corpo e da percepção humanas moldada por viagens em

novas faixas de velocidade e convidando novos potenciais de perigo” (Gunning, 1995, p. 37).

Observamos esse abalo em uma das sequências do filme. Após se afastar de Isabel por causa da “peça” que essa lhe pregara, momentos depois na cronologia narrativa, Ana conjura o espírito nos moldes de como a irmã lhe ensinara. A montagem do filme responde a esse chamado de uma forma indireta, antecipando na dimensão sonora o apito de uma sineta de trem enquanto a figura da menina ainda estava sendo mostrada. Somente depois de uma transição encadeada que funde visualmente as imagens é que vemos um plano construído através de uma câmera montada no vagão da frente (Figura 61). Nele, observa-se o trem em uma marcha e avanço que não permitem um repouso, enquanto, paralelamente, na dimensão sonora, há uma conjugação do som diegético dos trilhos com uma trilha musical pesarosa. Atribuindo sentidos à rítmica de sua aparição, diria que funcionam como batidas de relógio que marcam o tempo cronológico e as mazelas que deixa no caminho, de modo que, aos poucos, a sonorização vai se amalgamando em uma espécie de afasia catastrófica.

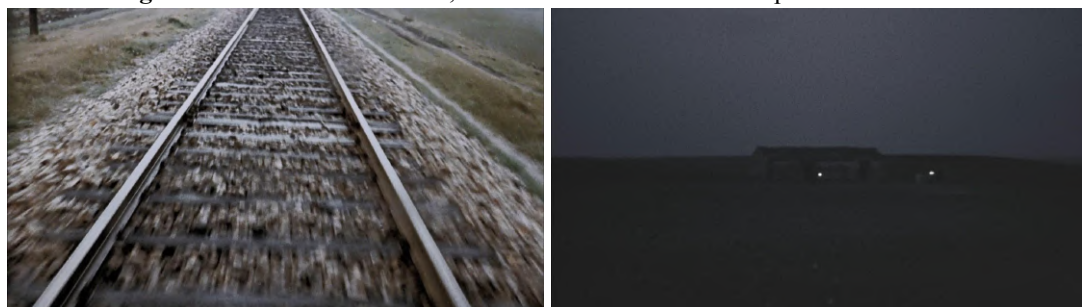
Através dessa chamada ao contexto histórico, a sequência nos convoca, assim, o arcabouço de imagens com que as aparições de trens e ferrovias na Europa no início do século XX foram associadas. Refiro-me, de modo geral, ao comentário de Benjamin acerca de como a técnica moderna só encontraria o ápice de seu potencial na mobilização para a guerra, e, em particular, a como isso se deu na operacionalização do complexo ferroviário dos campos de extermínio pela Alemanha nazista:

“A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimento de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos de produção, preservando as atuais relações de produção” (Benjamin, 2012, p. 210)

Pensando em como isso se condensou na Segunda Guerra Mundial, portanto, a aparição do avanço do trem na ferrovia em *O Espírito da Colmeia* é imediatamente associada com a expectativa de que algo catastrófico pode acontecer. A ação que segue mostra um homem saltando dos vagões, que logo depreendemos ser um soldado republicano em fuga, cruzando os trilhos da ferrovia e se dirigindo ao casebre que Isabel indicou a Ana ser a casa do espírito através do qual o monstro de Frankenstein subsistiria. Após o encontro entre eles, o soldado republicano viria a ser assassinado por oficiais da Falange, em uma sequência que

viria a embaralhar os registros entre realismo e fantasia através de uma dessaturação cromática da dimensão visual e do distanciamento que é tomado do ato, sendo observado do ponto de vista dos trilhos da ferrovia (Figura 62). Com isso, afirma o pesquisador espanhol Luis Moreno-Caballud (2009, p. 200) sobre o filme, “a história, como o ‘Angelus Novus’ benjaminiano, avança inevitavelmente deixando ruínas à medida em que transcorre, fechando portas e expulsando as pessoas de seus domínios, deixando-as em um exílio de seu próprio passado que é o mesmo das ilusões perdidas”.

Figura 61-62 - Trilhos do trem; Plano da morte do soldado republicano.



Fonte: captura de tela do filme.

Porém, antes desse assassinato, a sequência do encontro entre a menina e o soldado republicano parece resguardar uma fresta de esperança a ser perseguida. Retomando como Jacques Rancière (2012) analisa a questão da política na obra dos realizadores Jean Marie Staub e Danièle Huillet, encontramos a sua defesa de que a irresolução do gesto nos filmes do casal de realizadores funciona como um expediente que cinde a soberania desejada pelas palavras, uma compreensão pertinente no que concerne essa fresta de esperança no transcorrer de *O Espírito da Colmeia*. O argumento de Rancière é de que apesar dos esforços de realizadores e teóricos para intelectualizar o cinema, esse “está muito ligado ao lado visível dos corpos que falam e das coisas de que eles falam” (*ibidem*, p. 127), o que gera 2 (dois) efeitos contraditórios: por um lado, a acentuação da visibilidade dos objetos através dos quais a instância da fala nos filmes é manifestada, mas, por outro, quase em um efeito *boomerang*, a sobreposição dessa visibilidade ao ponto de obscurecer a eficácia dessa forma dialogada sobre a narração, de modo que é o visível, através de suas múltiplas dimensões, o que predomina sobre a espectralidade. Através da compreensão desses efeitos, o filósofo conclui:

“Da promessa ou da traição de uma experiência histórica que o cinema pode propor, por trás das *mises-en-scene* está a política que depende da relação própria da arte das imagens em movimento com as histórias que ela conta ou com os processos que ela instrui; está a maneira como o cinema reduz os *topoi* narrativos ou dialéticos ao

quadro plano da tela e ao modo como neste o espaço se desdobra e a luz vibra” (Rancière, 2012, p. 138).

A sequência que mostra o encontro dos personagens inicia com uma dinâmica de plano/contraplano do rosto do soldado republicano enquanto está dormindo no chão do casebre, e o rosto de Ana, que o observa atentamente, como se ele fosse a manifestação corporal do espírito que havia conjurado na noite anterior. Após alguns instantes, o homem acorda assustado e saca uma arma em sua direção, o que faz com que a personagem se dirija para atrás de uma das paredes do casebre. Esse afastamento não se estende por muito tempo, pois Ana “transforma o medo em solicitude” (Rancière, 2012, p. 137) e retorna ao espaço através de um plano médio que nos faz questão. Inicialmente, o estranhamento se dá pelo fato de que, sendo um imagem que estão acentuados o contraste entre a luz natural do exterior e as sombras no interior do casebre, a ação dramática vai se construindo na região mais escura do quadro, de modo que não conseguimos visualizar com distinção o que acontece. Além disso, há o fato de que é uma das poucas imagens em que Ana é retratada no mesmo enquadramento com um personagem adulto, de modo que os expedientes de desclassificação da figura humana se arrefecem e um personagem resguarda na figuração do outro a sua existência figurativa. Em suma, forma-se um comum, mesmo que visual, na partilha do sensível que organiza a disposição dos corpos pelos espaços do filme.

A ação que segue mostra a menina se agachando diante do soldado republicano, que demonstra estar com dor e ferido após a sua fuga. Ana abre a maleta que transporta consigo, pega uma maçã e a entrega ao personagem, chamando a sua atenção ao dizer “Aqui!”. O soldado republicano aceita e come a maçã, formando um elo de cumplicidade com a menina que se estende na medida em que ela retorna para a casa em busca de provisões. Depois de Ana o emprestar um casaco do pai, o homem acha o relógio musical que vimos ser utilizado por Fernando em alguns momentos do filme e o abre, dando a escutar a sua melodia. Diante do silêncio do interior do casebre, a menina é tomada por um intervalo de inquietação, pois, momentaneamente, não consegue hospedar o entendimento de que o pertence do pai se encontra naquele lugar descontextualizado. Através de um intercalamento de planos/contraplanos, vemos como, inicialmente, mantém-se de lábios fechados, e, em seguida, abre-os com uma apreensão do que seguirá, por fim, sorrindo com o truque de magia com que o homem faz o relógio desaparecer de uma mão para a outra.



Fonte: capturas de tela do filme.

Nesse sentido, embora seja possível uma interpretação alegórica entre o soldado republicano e o espírito através do qual o monstro de Frankenstein subsistiria, tal como se dá para a personagem Ana no universo diegético, compreendo que a dimensão visual da sequência em que se encontram não reforça essa associação. Em vez disso, na medida em que a dramaturgia está ambientada através de uma ausência de comunicação verbal, o filme confere uma proeminência aos gestos dos corpos dos personagens e a uma espécie de abertura que os caracterizam. Assim, inscrevem no próprio naturalismo que domina essa sequência uma irresolução de perspectiva. Pois tanto a entrega da maçã ao soldado republicano quanto o truque com o relógio não se encaixam como ações dramáticas que reiteram um vínculo do contexto histórico do após-Guerra Civil Espanhola com a trama de Frankenstein, mas com as “múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (*ibidem*, p. 145).

Finalmente, elas inscrevem clandestinamente nas tramas da narrativa e na tessitura do universo diegético uma capacidade de associação e dissociação que é pregnante na dimensão visual da morfologia imagética do filme - a que faz da infância não apenas um estado de coisas no passado cronológico ao qual se lança a mirada e se reconstrói o desígnio, mas a infância como a fonte originária de uma heurística a que a elaboração da história através da imagem está sob o risco.

5 *Alumbramiento*, ou, sob as sombras de uma origem

Neste capítulo, analisaremos o curta metragem *Alumbramiento*, realizado por Víctor Erice em 2002 como a sua contribuição para o projeto “Ten Minutes Older”, concebido como uma homenagem ao homônimo *Ten Minutes Older*, realizado pelo alemão Herz Frank em 1978²⁹. Com a duração de aproximadamente 10 (dez) minutos, como o título indica, o filme homenageado consiste em um dispositivo relativamente simples: através de uma visualidade em preto e branco, transcorre uma sequência de planos de crianças que observam o que intuimos serem imagens em movimento. Não nos chega a ser mostrado o que se torna objeto da atenção de seus olhares, mas as suas expressões faciais são o suficiente para funcionarem, tal qual o olhar de Ana Torrent em *O Espírito da Colmeia*, “como um astro que desavisadamente rasga a noite, que assim vem e assim volta, no seu átimo particular” (Kerniski, 2017, p. 78).

Alumbramiento se trata da primeira das produções que Erice viria a realizar no século XXI, sucedendo os longas metragens *O Sol do Marmelo* e *O Sul*, lançados após *O Espírito da Colmeia*, além da sua tentativa frustrada em adaptar o romance do escritor catalão Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (1993). Como viria a afirmar o crítico espanhol Miguel Marias (2015, s/p), a contribuição para o projeto Ten Minutes Older funcionou como um acerto de contas, afinal, “simbolicamente, um “alumbramiento” (curto em todos os sentidos, excepto no seu alcance) parece uma forma evidente de compensar e superar um aborto indesejado e forçado (de algo longo e muito querido, de prolongadíssima e laboriosa gestação)”. O crítico canadense James Quandt, por sua vez, na ocasião de uma mostra recente sobre a obra do realizador espanhol em Toronto, no Canadá, refere-se à *Alumbramiento* pela tradução que recebera na língua inglesa, *Lifeline*. Com isso, refere-se não somente a uma das alçadas com que se resguarda a vida de um recém nascido que está vulnerável, mas nos fornece uma figura que visibiliza esse gesto em termos de um “cordão de salvamento”. Dessa forma, nos auxilia a elaborar a relação que se forja na trama dos filmes que compõem a sua obra em termos de uma umbilicalidade que os indissocia:

“Com uma obra quase tão concentrada quanto a de um de seus heróis, Jean Vigo, Erice percorreu um mundo da infância (*O Espírito da Colmeia*) à adolescência (*O*

²⁹ O projeto resultou em 2 (dois) filmes-ônibus, *Ten Minutes Older: The Trumphet* (2002), que contém segmentos de Kaige Chen, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Spike Lee, Wim Wenders, além de Víctor Erice, e *Ten Minutes Older: The Cello* (2002), que contém segmentos de Bernardo Bertolucci, Claire Denis, Mike Figgis, Jean-Luc Godard, Jirí Menzel, Michael Radford e Volker Schlöndorff

Sul) e dela à idade avançada e à mortalidade (*O Sol do Marmelo*), o que talvez implique ou imponha um esquema onde não o caiba mais algum lugar para ir. Porém, como sugere o título de seu filme de 2002, *Lifeline*, há um sentido de filiação entre os filmes, cada um descendendo do anterior e o estendendo” (Quandt em Ehrlich; García, 2010, p. 202).

Realizado nos vilarejos de Palacio De Ardisana e Mere, ambos localizados no município rural de Llanes, na região das Astúrias³⁰, o filme também se utiliza de estratégias documentais e substratos ficcionais na aurora de suas imagens. Como nos relata Jorge Latorre (2009, p. 101), o seu projeto tem origem em um acontecimento real que ainda estava muito presente na memória dos habitantes desse vilarejo: a quase morte de um recém nascido por conta de complicações com o cordão umbilical. Diante dos relatos sobre esse acontecimento, Erice decidiu o hospedar em uma narrativa situada no período após a Guerra Civil, tramando-o em ressonância com as “paisagens do cotidiano da infância, da meninice, da juventude abortada, da paternidade/maternidade debutante e, assim em diante, até os últimos feixes da vida” (Ehrlich, 2007, p. 277).

Atualizando o que foi colocado em prática parcialmente 30 (trinta) anos antes no município de Hoyuelos com *O Espírito da Colmeia*, a etapa de produção de *Alumbramiento* empregou no elenco do filme somente os habitantes do vilarejo (Figura 67), não chegando a utilizar profissionais como atores (Latorre, 2007, p. 101). Nesse sentido, cabe mencionar que embora a canção popular “Agora non” seja ouvida extra diegeticamente na sequência que eclipsa o filme, ela não foi gravada por uma cantora profissional, mas interpretada no *set* em uma dramatização do acontecimento real pela mãe do recém nascido que vemos nas imagens, esse sendo o seu próprio filho, Luisín (Ehrlich; Martínez, 2010, p. 215). Acessamos essa compreensão em específico através de informações de bastidores que estão dispersas na literatura que aborda o filme, porque não temos relatos detalhados e/ou extensos de como os acontecimentos reais que tiveram lugar na etapa de produção foram cotejados na sua realização. O que foi capaz de ser pesquisado nos fornece somente alguns comentários difusos e escassos sobre determinadas situações. Desse modo, em geral, resta-nos a assunção imaginativa dos efeitos diretos e indiretos que o dispositivo do filme, inelutavelmente, nos implica.

³⁰ Durante o fim do séc. XIX e início do séc. XX, muitos asturianos, em conjunto com os emigrantes da Cantábria, se mudaram para a América do Norte e a América Central em busca de melhorias nas suas condições financeiras, retornando alguns anos depois e ficando conhecidos como “índios”.

Podemos nos referir, dentre essas informações, ao fato de que a maior parte dos retratos que estão pendurados nas paredes de alguns dos espaços interiores que ambientam a diegese de *Alumbramiento*, assim como as fotografias enquadradas, pertencem ao vilarejo e aos seus habitantes. Desse modo, funcionam como indícios de historicidade que existem para além da produção do filme e a sua reconstrução do passado histórico através de mediadores advindos do século XXI. Outras imagens gráficas, entretanto, não possuem a mesma origem, tendo sido mobilizadas e incorporadas à decoração do espaço nos momentos de encenação no *set*. É o caso, por exemplo, da fotografia a que o filme dispõe o maior tempo de duração em suas sequências, sobre a qual comentaremos mais a frente. Ela foi encontrada por Erice no “Museo de Indianos”, que também fica na região de Llanes, em um local não tão distante do vilarejo em que ocorreu a filmagem (Ehrlich, 2007, p. 282).

Figura 67 - Habitantes do vilarejo de Llanes que formaram o elenco de *Alumbramiento*.



Fonte: arquivo pessoal de Linda C. Ehrlich.

Feita essa introdução do filme e a contextualização de algumas compreensões sobre o seu dispositivo, apresentemos a nossa hipótese. Argumentaremos, de modo geral, que os planos e enquadramentos que conferem forma às imagens de *Alumbramiento* possuem uma sensibilidade documental cujas fronteiras são friccionadas por um desejo de ficção que é operacionalizado pela montagem. Desse modo, sustentamos que se abre um limiar na experiência que constituímos com o filme em que a memória traumática da Espanha do pós Guerra Civil entra em relação de intimidade com história particular que trama a vida dos habitantes do vilarejo, e as histórias imaginadas que são sugeridas pelos recursos de montagem, seja as que fazem parte de uma memória coletiva ou as que podem ser acessadas individualmente. Em termos de consequências, compreendemos que esses expedientes revelam e produzem “afinidades em segredo” entre os riscos iminentes de perigo que

ameaçam a vida de seus personagens, por um lado, e uma vulnerabilidade dos corpos e figuras humanas que não se restringe à esses acontecimentos específicos, por outro, pois o espectro de morte do início do século não é esquecido, mas tornado um paradigma formal da própria materialidade visual.

5.1 Sensibilidades documentais e riscos ficcionais

De início, durante alguns poucos segundos, *Alumbramiento* provoca a espetatorialidade através do que se manifesta na dimensão sonora de suas imagens, renunciando à conferi-las uma visualidade para além da matéria opaca da tela escura.

Escutamos a aurora de um choro enquanto ainda nos estão sendo mostrados os seus créditos de abertura sob o fundo negro, até que, aos poucos, uma sequência de planos e contra-planos nos discernem visualmente que um recém nascido, envolto em vestes de cor branca, tem uma mancha de sangue crescendo na região da barriga (Figura 68). Intercaladamente, nos é mostrada uma mulher, que depreendemos ser a sua mãe em puerpério, dormindo em um ambiente de caracterização bem parecida, embora não tenhamos certeza da contiguidade do espaço cenográfico, porque a câmera procede por fragmentação em seus enquadramentos. Sendo assim, somente após uma sequência de planos que nos aproximam e distanciam dos rostos dos personagens, ambos silenciosos, mesmo com o avanço do sangramento, o que apenas à espetatorialidade parece ser cognoscível, introduz-se a trama que sobre a qual se constrói a narrativa do filme.

Em linhas gerais, trata-se de uma observação do contínuo sangramento de um recém nascido que está à espera de um socorro que o resguarde a vida, e das tarefas prosaicas de habitantes de um vilarejo rural. Isso é construído através de uma montagem intercalada entre os planos que mostram essas ações, e tem continuidade até que em determinado momento o recém nascido irrompe em um choro, o que reúne os vizinhos em torno de seu *alumbramiento*, que aqui se refere ao processo de desembaraço do cordão umbilical. Se, por um lado, essa descrição nos ambienta em torno da sua narrativa, por outro, nos é insuficiente na elaboração de um entendimento acerca da dimensão imaginativa que é construída através da trama de sua visualidade. Como sustentaremos em nossas análises das sequências, compreendo que o filme é marcado por uma inquietação em torno de elementos da vida que estão sob o risco iminente de um perigo, de algo que venha rasurar as suas justas formas.

Isso já começa a ser desenhado através do personagem que nos é apresentado em seguida na cronologia da narrativa à sequência de abertura: em um ático, um menino desenha

um relógio de ponteiros no braço. Mas isso não nos é mostrado de imediato. Pois, anteriormente, através de uma transição encadeada, a mancha de sangue nas vestes do recém nascido que abre o filme se dissolve em uma superfície de textura dermal em que vemos os indícios de pelos e fibras (Figura 69). Somente após certo tempo se torna perceptível que se trata de um primeiríssimo plano do braço de uma criança. Podemos descrever as imagens que compõem essa fusão visual do seguinte modo: na primeira, vemos um indício do que escorre materialmente da corporalidade humana quando ela acabou de ganhar uma forma distinguível, no caso, a mancha de sangue sobre o corpo do recém nascido. Enquanto que, na segunda, trata-se de uma manifestação do que não cessa de brotar e florescer com o passar dos anos sobre um outro corpo que em algum momento já esteve nessa condição de recém nascido. Eclipsados os rastros visuais dessa transição, é mostrado um lápis que desenha sobre a pele do braço do menino um relógio de ponteiros e, em seguida, recuando através de um plano médio, a sua disposição corporal no ático, como se renunciasse ao que acontece na exterioridade, embora a iluminação natural ainda se difunda no interior do espaço.

Linda C. Ehrlich (2007, p. 279) descreve a sequência como a dramatização de “um menino que conta as horas para se ver livre de um castigo impetrado pelos pais”, mas ao espectador isso não é confirmado. Prefiro pensar, em contrapartida, em termos de um menino que se esforça em montar as horas, subtraindo ou avançando a espera dos intervalos cronológicos do tempo, não apenas em uma sujeição passiva à algo que foi pré estabelecido. Pois o tempo no cinema de Erice não parece ser objeto de uma hierarquização a ser consumada, mas uma dimensão da experiência a ser reivindicada. Após concluir o desenho, o personagem movimenta o braço até o ouvido e tenta escutar os sons do que está sendo representado em sua figuração, um “*tic tac*”, o tintilar de alguma coisa. Porém, diferentemente da conjuração do espírito por Ana e Isabel em *O Espírito da Colmeia*, nada escuta, por mais concentrado e atento que se mantenha. Enquanto isso, extra diegeticamente, escutamos um zunido na dimensão sonora das imagens, um signo do que poderia ser uma cessão da narrativa à uma heterotopia, mas não - aquém, ou, além disso, repousa-se em termos de uma intervenção extra diegética sobre a expectativa que se cria com as ações dramáticas do personagem, mas que não se confirma para além de uma insinuação sobre a sonoridade. Atribuindo sentidos ao gesto do filme, trata-se de uma ressonância afásica entre as suas diegese narrativa e dimensões formais, ou seja, a repercussão sonora de uma trama subreptícia na morfologia das imagens.

Pois, assim como ao personagem do menino a passagem do tempo não se torna capaz de ser perscrutada, mas se resguarda ambivalente em sua imaginabilidade, ou seja, em um

intervalo entre o que se desenha a forma e o que é capaz de a suspender o desígnio, as imagens do filme não são homogêneas, mas um emaranhado de sentidos, ritmos e figuras que nos complexificam como “Cronos, com o seu olho vigilante, tenta controlar a vida [...] mas ela, a vida, o escapa” (Erice *apud* Moreno-Caballud, 2008, p. 211). Utilizando o lexical com que Georges Didi-Huberman empreende uma arqueologia das formas em conjunto com Georges Bataille e Carl Einstein, mobilizado no capítulo anterior, há sempre um “excedente improdutivo” que tensiona o equilíbrio e a justeza do que se faz experiência, provocando, por conseguinte, relações e processos de desclassificação.

O *close up* que mostra a tentativa do menino de escutar os sons do relógio desenhado é dissolvido com o recurso às transições encadeadas. Mais uma vez, essas interseccionam a sua aparição com a figura do recém nascido, o que nos permite ver como uma “dialética das formas” engendra as imagens e afeta a nossa experiência visual. Pois a transição reconstrói a correspondência previamente tramada entre as figuras, mas em uma ordem inversa. Dessa vez, sobre a aparição do rosto do menino nos é mostrado como insurge na região de seu olho a mancha de sangue do recém nascido (Figura 70). Com isso, a montagem passa a conferir um destaque não mais para os termos da relação ou para um sentido que a oriente (o recém nascido em perigo mediante a sua vulnerabilidade, e a criança que esse um dia poderia vir a ser em uma contínua minoridade no mundo), mas para a própria “costura” enquanto um processo que efetua uma significação. Além disso, nos implica com o fato de que não há um progresso em jogo, mas a atualização de um processo que é capaz de avançar e retroceder, dilatar-se e se contrair. Afinal, as figuras, por um lado, ainda se assemelham, mas por outro, resguardam a dimensão de um excesso que gera uma dessemelhança no processo da figuração, em uma constante recusa ao estabelecimento de uma hierarquia entre um começo e um fim.

Nesse sentido, em outros momentos em que se forjam imagens compósitas, emerge uma costura em que é a figura do olho do menino que funciona como o objeto de sangramento. Já em uma subsequente, é o lápis que desenha o relógio que se transforma no agente dessa ação (Figura 71), de modo que, preenchendo a montagem de sentidos é possível afirmar que ela “restitui ao visual o seu valor de arroubamento, o seu valor de sintoma” (Didi-Huberman, 2015, p. 75). Logo, mais do que uma projeção de ordem cronológica sobre as semelhanças entre as figuras humanas e os objetos, as imagens afligem a representação com um mal-estar que nesse momento do filme ainda não conseguimos hospedar a compreensão, porque nos faltam uma orientação para cotejar as suas consequências em termos narrativos e históricos. Ainda assim, uma atmosfera de tensões vai se construindo com

consistência e preparando a espetatorialidade para transitar em uma morfologia imagética cujas expectativas não estão homogeneizadas.

Figura 68-71- A mancha de sangue nas vestes do recém nascido; A fusão visual entre o sangramento e o braço do menino; A fusão visual entre o rosto do menino e o sangramento; O relógio desenhado no braço do menino.



Fonte: capturas de tela do filme.

De acordo com o transcorrer do filme, nos é mostrado em um outro cômodo do vilarejo um relógio de pêndulo que está fixado na parede (Figura 72). Vemos o movimento do pêndulo de um lado para o outro e ouvimos o som com que decompõe a passagem do tempo através de intervalos cronológicos. As imagens que seguem configuram um contraste com as que apareciam até então. Pois, já de imediato, a visão de sua materialidade de aço espesso e a escala que ocupa no enquadramento provocam a espetatorialidade com estratos de solidez, de peso e de tenacidade. Desse modo, contrapõe a ação dramática anterior, tanto porque a figura do tempo cronológico é rasurada pela brincadeira do menino, quanto porque o trabalho de montagem através do qual as formas das figuras humanas se amalgamam na visualidade contrasta com o naturalismo que agora impera na cena.

Acompanhando o relógio no interior do espaço, são mostradas as figuras de um idoso que se esforça para organizar as cartas de um baralho e de um homem que dorme no sofá (Figura 73). Visualmente, as suas aparições não se efetuam com a lugubridade com que o personagem Fernando é introduzido em *O Espírito da Colmeia*. Entretanto, na dimensão sonora ocorre a emergência de tons sombrios na trilha musical, de modo que as imagens evocam o autoexílio com que se implicava as figuras dos adultos na Espanha do pós Guerra Civil. Acima do corpo do homem no espaço diegético, em uma outra área da parede, a câmera

mostra que estão pendurados um aglomerado de portas-retratos em sua superfície (Figura 73-74). Trata-se de uma espécie de altar para as memórias da família, contendo fotografias de grupos de pessoas, retratos individualizados e imagens de santos. Não conseguimos distinguir as suas figuras com clareza, mas a forma como o plano é construído, através de um movimento de câmera de baixo para cima, reforça a sensação de solidez que anteriormente a figuração do relógio sugerira, avançando-a em termos de um enraizamento na fisicalidade dos objetos, na evidência material da passagem do tempo.

Desse modo, contrapõe não somente a fugacidade do desenho do relógio no braço do menino, capaz de ser apagado somente com o esfregão dos dedos, mas a sua costura com a homogeneidade leitosa das vestes de cor branca onde irrompe a mancha de sangue. Porque, quando esse plano da parede de portas-retratos é transicionado de forma encadeada com os planos do recém nascido (Figura 75), uma outra “costura” insurge. Nessa, sai de cena as semelhanças e dessemelhanças entre as formas da figura humana mediante às suas aparições nos enquadramentos, e, em vez disso, apresenta-se a relação entre a corporalidade vulnerável do recém nascido e as garantias de existência com que as representações visuais a conformam figurativamente. Nesse sentido, contra a iminência de um perigo que coloca em risco o início de uma vida e de florescimento no tempo, o filme nos apresenta uma das estratégias de defesa contra a passagem de sua dimensão cronológica. Trata-se, então, de confrontar a inelutabilidade da morte extra midiática com a imaginabilidade do que ganha uma sobrevida nas imagens.

Figura 72-75 - O relógio de pêndulo; O idoso separando as cartas e o homem dormindo; O homem e a parede de porta-retratos; A fusão visual entre a parede de porta-retratos e o rosto do recém nascido.



Fonte: capturas de tela do filme.

Com isso, em matéria de instantes, emerge uma sensibilidade documental na espectralidade de *Alumbramiento*. Pois as imagens deixam de estar, exclusivamente, à serviço do que trama a inventividade de sua narrativa, e, em contrapartida, também passam a nos endereçar como descendentes das outras formas de representação que estão sendo mostradas na diegese, como as fotografias dos antepassados do recém nascido. Esse contraste entre a fugacidade do tempo e suas inscrições historicizantes, ou entre sensibilidades ficcionais e documentais, ganha uma densidade e pregnância na medida em que se tem em conta a ambientação da diegese. As imagens a efetuam através da disposição na visualidade de indícios de coordenadas geográficas e históricas que, embora não sejam assertivas, conferem um substrato em que as tramas narrativas, visuais e contextuais possam se embaralhar.

Em determinada sequência, nos é mostrado através de um plano médio a figura de uma mulher que emassa uma mistura de farinha e água sobre uma mesa de madeira. Para além das cumbucas que contém os ingredientes, um jornal está disposto na mesa como uma proteção impermeabilizante para a sua superfície. Depois que a montagem corta para um plano fechado, vemos que as suas folhas trazem notícias, fotografias e ilustrações sobre o desembarque das tropas da Alemanha Nazista na região francesa de Hendaye, que é localizada na fronteira entre o sul da França e o norte da Espanha (Figura 76-77). Nesse momento da cronologia narrativa, não nos é dada a conhecer a data da edição, “29 de junho de 1940”, que somente é mostrada nos minutos que eclipsam o filme, em uma terceira e última aparição das folhas do jornal. Outras informações, além disso, em nenhum momento nos serão tornadas cognoscíveis, e apesar da ausência não ojerizar a espectralidade, compreendo que referi-las é de interesse no cotejo da elaboração crítica da história que é empreendida pelo filme. Refiro-me à proximidade geográfica, cerca de 2 (duas) horas de carro, entre Hendaye e Carranza, vilarejo espanhol onde Erice, no dia seguinte à data do jornal na realidade extra fílmica, 30 de junho de 1940, viria a nascer.

A duração do plano em que vemos a notícia não chega a se estender por muito tempo, mas a visualidade do objeto intensifica a sensibilidade documental das imagens, de modo que o risco iminente que ameaça o recém nascido na narrativa ganha uma acentuação de densidade na conjugação com as coordenadas geográficas e históricas que ambientam a diegese. Porém, se essa economia de informações é ressonante, ainda assim não é o horizonte sobre o qual a morfologia imagética do filme se vale das expectativas espectatoriais. Pois o que eclipsa a

sequência é uma transição entre um plano fechado do jornal e o que enquadra a mancha de sangue do recém nascido, de modo que se costura visualmente um encadeamento obtuso entre as formas de suas figuras. Hifenizando-a à fim de mostrar a indissociabilidade dos elementos que a compõem, podemos tratá-la como uma "imagem-ferida", tanto no sentido de apresentar uma cisão na sensibilidade documental, como de chamar a atenção para uma ferida que constitui as correspondências entre passado e presente na consistência das relações entre tempo histórico, memória e representação.

Vemos as figuras sorridentes dos soldados nazistas, que, na diegese da fotografia, aparentam ter uma expressividade no rosto por causa da exposição à luz do sol no instante em que a câmera os registrou. Aos poucos, porém, a região em que estão enquadrados em *Alumbramiento* vê o surgimento da mancha de sangue no corpo do recém nascido. Diferentemente de suas outras aparições, em que o víamos com uma postura serena, agora o corpo do infante está pulsando. É como se a costura visual com a fotografia, mediante a “semelhança cruel” em que as suas figuras se entrecruzam na montagem, colocasse em movimento uma inquietação que não é capaz de ser consubstanciada com fixidez e estabilidade, mas que vaza de um plano a outro e enforma clandestinamente a presença do corpo do recém nascido na diegese do filme. Intercaladamente com essas observações, a nossa atenção se volta à expressividade no rosto dos soldados. Em contraposição às causas que a provocaram no referencial extra midiático, as suas expressões se deixam reivindicar pelas relações extrínsecas a que as formas visuais de suas dimensões figurativas se expuseram, fazendo insurgir extemporaneamente mais um rastro de sangue entre tantos outros a que o nazifascismo da Europa do século XX se fatura.

Figura 76-77 - O jornal que anuncia o desembarque nazista; o plano que mostra a data do jornal.



Fonte: capturas de tela do filme.

Assim como a duração dos planos que mostram o jornal pela primeira vez não se estendera por muito tempo, a sensibilidade ficcional que a montagem solicita ao espectador cessa rapidamente. Em seu lugar, entra em cena um intercalamento entre as aparições do

recém nascido, já ausente dos encadeamentos com as figuras dos soldados nazistas, e os planos que mostram a sua mãe dormindo. Nessa sequência, as imagens se aproximam de uma temporalidade que tem como paradigma a organicidade do corpo humano, atentando para o pulso do braço da mãe e a sua respiração durante o sono. Nesse sentido, o filme a reúne às sensações de uma solidez do tempo, que é inscrita no relógio de pêndulo, e de seu enraizamento, que é inscrito no altar de memórias em que estão as fotografias de família, de modo que se configura como uma retomada da sensibilidade documental sobre a espetatorialidade.

Quando um plano aberto de uma paisagem intercede sobre o transcorrer do filme, imaginamos que é nessa cadência que iríamos nos hospedar, o prosaísmo ganhando uma prevalência em detrimento das inventividades poéticas de suas operações de montagem. Entretanto, em vez disso, na medida em que mostra os habitantes do vilarejo em suas tarefas, a visualidade retoma o desejo de ficcionalizar as suas costuras, quase como se fosse imperativo ao filme destomar o naturalismo de uma circulação recursiva na construção de sua morfologia imagética.

5.2 Costuras visuais e desbordes figurais

Em uma determinada sequência de *Alumbramiento*, por exemplo, nos é mostrado o plano de uma mulher que estende roupas em um varal e, paralelamente, um homem que afia a lâmina de uma enxada. São ações dramáticas que representam o trabalho doméstico e rural, mas a forma com que são montadas nos evocam a existência de uma ameaça latente sobre os corpos, como se antecipasse sobre o vilarejo espanhol as ameaças contidas no desembarque das tropas nazistas anunciadas pela notícia do jornal. Desse modo, nos breves momentos em que vemos as peças de roupa sendo estendidas, a trama visual faz emergir uma capacidade de descorporificação da forma da figura humana. Por um lado, a memória da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola torna distinguível narrativa e historicamente esse expediente, mas, por outro, é a perpetuação de alguns de seus ingredientes no presente de realização do filme que torna pregnante a compreensão de que se trata de uma capacidade que não se restringe ao contexto em questão. Afinal, como viemos analisando com Bataille, Didi-Huberman e Agamben, essa tendência ao dispêndio e a desclassificação, seja do corpo ou da figura, está presente tanto na fisicalidade das coisas, como na experiência visual com as imagens, além de ser constituinte da coexistência originária entre experiência sensível, infância e linguagem.

Além dos efeitos que exerce no instante de sua aparição, essa sequência de *Alumbramiento* nos implica o resgate de uma outra imagem que já aparecera no filme. Refiro-me à transição encadeada, logo após vermos o altar de memórias com fotografias de família, entre um plano de uma mulher que está utilizando uma máquina de costura e um plano do recém nascido. Através de um plano médio, vemos como o instrumento pontiagudo da máquina de costura está bordando o nome “Luísín” em uma roupa e os traços da mão da mulher que o dirigem nesse sentido. Entretanto, quando a câmera assume um plano fechado, o seu movimento, efetuado quase como um trem que atravessa de modo impessoal a paisagem, começa a ser amalgamado com uma transição encadeada com a vista da mancha de sangue do recém nascido de um modo que na turvação da espacialidade, as imagens aparentam, de fato, construir uma cadeia de causa e efeito. Não se afiança se a costura visual é acompanhada de um gesto que costura a ferida, ou se contrasta com um gesto que é a razão de sua abertura, mas, alguém, ou, além dessa legibilidade semiológica, o que importa é que funciona como um sintoma de um mal-estar sobre o naturalismo da espectralidade.

Nas imagens subsequentes, aparece o momento que concentra ao ápice esse gesto do filme de tramar visualmente as formas das figuras humanas e as alusões à uma dessemelhança que o arriscaria corporalmente.

Através de um plano médio e frontal, é mostrado um rapaz que trança alguns fios de sisal enquanto escutamos diegeticamente os sons de uma enxada trabalhando a terra no fora de quadro. Lentamente, a câmera se movimenta de cima para baixo e revela que o fio está amarrado em um dos pés do rapaz e que o seu corpo está desmembrado de uma das pernas (Figura 78). Quando decantamos a compreensão de que o personagem é um soldado que tem corporificado os efeitos materiais da Guerra Civil, a montagem efetua um corte para o plano fechado de, agora sim, um par de pés. Como o enquadramento é restrito, esses aparentam estar suspensos no ar, as suas sombras no chão dando a entender que balançam autonomamente sem um apoio que os resguarde a sustentação (Figura 79). Em conjunto com a observação de que são pés de uma escala menor do que o do soldado, como os de uma criança, a sua vista sob essa perspectiva restrita nos causam uma sensação não somente de estranhamento, mas de profunda agonia.

Ademais, a manutenção do som da enxada no fora de quadro sobredetermina o que é mostrado visualmente. Pois nos inquietamos em torno da contiguidade que conferem à montagem: se é espacial, de modo que está em algum lugar próximo, mas talvez não seja o agente de uma ação sobre o corpo em que aqueles pés estão sustentados; se é temporal, de modo que se encadeiam como causa e efeito da figuração; ambas dimensões ao mesmo

tempo, ou nenhuma delas. Depois de um tempo em que essa inquietação se espraia e infiltra a espetatorialidade, o filme mostra que se tratava de uma criança em uma cadeira de balanço e que a torção perceptiva foi obra de sua morfologia imagética, de modo que a agonia, mas não o estranhamento, tem a sua profundidade amortecida. É certo dizer que a narrativa não acomodava a amostragem de um suicídio ou de um assassinato no interior de sua atmosfera, entretanto, na elaboração crítica desse período do entre-Guerras, a causalidade e o cumprimento das expectativas são resquícios de uma outra forma de consensualizar o que entendemos por realidade, não a determinação de seus desígnios.

Desse modo, o que na narrativa é apenas uma trama um tanto difusa e sugestionada (a vizinhança entre a infância e o horizonte sócio-histórico das Guerras), na experiência visual ganha uma concreção. Pois a montagem do filme instrumentaliza a semelhança entre as formas da figura humana com o objetivo de desmentir-las a conservação de uma unidade. Com isso, consequentemente, o filme carrega o seu gesto de elaboração sobre a história com uma recusa do naturalismo na representação. Ele não serve nem como arcada cronológica a que uma infância da experiência histórica possa retornar, pois ela está sempre sendo entremeada por uma coexistência originária com a dessemelhança, nem como um horizonte político a que se possa resguardar a imaginação.

Como afirma Andreas Huyssen (2014, p. 127) no contexto das representações da Shoah no pós-Guerra na Alemanha Ocidental, o que também se aplica a elaboração histórica da Espanha do pós Guerra Civil, trata-se de compreender que “pode haver vestígios de presença na ausência de representação, do mesmo modo que a presença na representação pode levar a novas formas de esquecimento e invisibilidade”. Assim sendo, quando Ehrlich (2007, p. 278) afirma que “*Alumbramiento*, em última instância, é sobre as coisas que nos amarram à vida, como cordões umbilicais”, concordamos com a autora no que se refere aos elementos que compõem a cena de sua imagem, mas não tanto sobre o sentido das relações e processos entre elas. Porque, como argumentado através das análises das sequências, mais do que uma gravidade em torno do que compreendemos como “vida”, a sensação que resta como prenhe em nossa espetatorialidade é a de um risco iminente de que essa se desfça em uma afasia de forma e identidade a ser apreendida.

Consequentemente, nos opomos à Ideia, também expressa por Ehrlich (*ibidem*, p. 3), de que o seu dispositivo, assim como o dos outros filmes de Erice, se configure em termos de uma jornada de “exploração, trauma e retraimento, seguido por cura”. Ora, o que mais parece estar em questão nas suas imagens é de que não há cura a ser considerada que não seja aquiescente de sua momentaneidade, não há relação com o tempo histórico da Modernidade

que se define a partir de uma ideia de um progresso que elimine os seus vínculos com a catástrofe, mas diferentes formas de colocar em relação a inelutabilidade de uma ferida. Desse modo, se, segundo a definição pasoliniana, “fazer cinema é escrever sobre um papel que arde” (Pasolini *apud* Joubert-Laurencin, 2014, p. 79), podemos ensaiar que, para Erice, fazer cinema seria inscrever sobre uma ferida que queima. Só assim, então, para *Alumbramiento* - e também para *O Espírito da Colmeia* - a história pode ser colocada em relação, como a instância de vigência de uma desclassificação que não pode ser escondida.

Mas retomemos a análise das sequências. Os planos da menina no balanço dão lugar à aparição de uma figura que também coloca em falso a figura humana: trata-se de um espantalho, que se encontra fixado em uma das plantações do vilarejo. Nessa sequência, através de transições encadeadas, vemos as vestes que compõem a sua carcaça de corporalidade quase humana se fundindo com porções do rostos tanto do recém nascido (Figura 80) quanto do menino que se resguarda no ático (Figura 81). Imobilizado em sua forma, o espantalho anuncia a inelutabilidade da morte enquanto um destino de cada ser vivo mesmo diante da preservação da forma da figura humana. Em certo sentido, até, contém a evidência de uma cessão do corpo à desclassificação, pois é fincado nas plantações com a intenção de espantar as aves através de sua semelhança com o ser vivo, eventualmente sendo alvo de seus ataques físicos ao passo em que os animas testam os limites de sua presença no espaço. Desse modo, diante dos enquadramentos em que o corpo humano se encontra fragmentado, como o da menina no balanço e do soldado republicano, *Alumbramiento* coloca em falso a homologia entre a vida, a organicidade e o movimento, por um lado, e uma forma material específica em que essa interface se manifestaria, por outro. A materialidade opaca do espantalho, por sua vez, acentua essa sensação na medida em que absorve os olhos das figuras humanas como sendo os seus, em um processo que pode ser compreendido como o inverso ao que o Dr. Victor Frankenstein faz no *Frankenstein* de James Whale. No gesto de Erice, é o espantalho, enquanto signo intencional de uma dessemelhança, que reivindica os elementos da corporeidade humana à fim de expor a sua singularidade ao risco de desclassificação no reino do informe.

Figura 78-81 - O soldado desmembrado; Plano fechado dos pés da menina no balanço; O espantalho se fundindo com porções do rostos tanto do recém nascido; O espantalho se fundindo com porções do rosto do menino que está no ático.



Fonte: capturas de tela do filme.

Assim sendo, ao mesmo tempo em que *Alumbramiento* funciona como uma homenagem aos ritmos de vida dos vilarejos que marcaram a infância de Erice e de outros realizadores espanhóis do período, por um outro lado, o filme, através de suas costuras visuais, constrói-se como uma exumação do espectro de morte que abalou - e continuaria a abalar - as suas formas de existência nos anos após a Guerra Civil Espanhola e durante a Segunda Guerra Mundial. Como afirma o crítico brasileiro Lucas Saturnino (2019, s/p) sobre os indícios de sobrevivências do nazifascismo europeu, o que também se aplica às consequências do Franquismo e da Falange, “cicatrices podem sanar, mas o século XX não é resetável — fixar-se-á na pele como tatuagem” - aqui, tatuagem visual, incorpórea, mas plástica e enervante sobre a espetatorialidade.

Nesse sentido, quando nas sequências finais da narrativa, diante do desembaraço do cordão umbilical do recém nascido, a sua mãe o indaga retoricamente, “Por que já querias ir, Luisín?”, o filme já tem espaiada em suas vestes uma resposta alegórica. Em vez de um “espaço homogêneo e vazio” para que a vida floresça em sua multiplicidade, para utilizar a descrição de Benjamin da concreção espacial do tempo histórico a que os arautos do progresso se fiam, Luisín ganha um *alumbramiento* que é permeado pelas manchas de sangue entronizadas pelas catástrofes históricas. Desse modo, a sensibilidade ficcional que é solicitada pela montagem do filme não se configura como uma tentativa de desfazer a sensibilidade documental de seus planos e enquadramentos, mas tem o objetivo de orienta-los em torno de elementos que só se tornam aparentes quando a tenacidade mesma da representação tem exposta o seu caráter fabril. Retomando a obra de Jean Louis Comolli

(2010, p. 301), trata-se, de forma recíproca, de "ficção do documento" e "documento da ficção", em um processo que não se fecha em uma síntese, mas tem em conta um sistema de avanços e retrocessos em desmedida.

Após essas costuras visuais entre as formas de figuras humanas e figuras antropomorfas, o filme se detém na aparição de uma fotografia que está enquadrada por um porta-retratos no espaço interior em que vemos o altar de memórias da família. Sob o *tic tac* do relógio de pêndulo e através de um plano médio, torna-se legível o que está inscrito na moldura do porta-retratos, "El Paraiso", "La Havana-Cuba". Na fotografia, vemos um grupo de pessoas, em sua maioria homens, congregadas em torno do que se assemelha à uma mercearia local (Figura 82). Em seguida, um corte intercede sobre a montagem e, através de um plano fechado, a câmera se movimenta horizontalmente da direita para a esquerda nos mostrando com detalhes e parcimônia a figuração da imagem. Devido a sua aliança com as outras imagens que estão enquadradas na parede, imaginamos se tratar de uma fotografia que retrata os familiares do homem e do idoso que estão co-presentes no espaço, ou eles mesmos em algum momento do passado.

Durante o transcorrer do movimento da câmera, lembramos de uma sequência em *O Espírito da Colmeia* que também se constrói através da contemplação de imagens gráficas. Refiro-me a quando, sob os sons de um piano desafinado, Ana remexe um álbum de família de seus pais e através de seu ponto de vista nos são mostradas algumas fotografias de Fernando e Teresa em estados emocionais opostos aos que os ambientam no presente da narrativa. Através de movimentos de câmera que nos aproximam de suas superfícies materiais, e de escolhas de enquadramento que focalizam os rostos das figuras, há um retardamento do fim da ação, dilatando a percepção da temporalidade em um registro quase onírico e fantástico. Esse retardamento na duração do plano também ocorre em *Alumbramiento*. Entretanto, mediante a ausência de uma âncora ficcional, acaba tendo o efeito de acentuar a sensibilidade documental de suas imagens.

Porque não reconhecemos nenhuma das figuras que estão presentes nessa mercearia cubana, diferentemente do que acontece em torno de Fernando e Teresa, não há reconhecimento de um personagem nem ampliação do que supomos sobre as consistências psicológicas dos rostos que figuram na fotografia. Ademais, o ponto de vista da câmera não coincide com o de algum personagem em específico, como se dá mediante Ana em *O Espírito da Colmeia*. Para além disso, a planificação e o enquadramento são dirigidos de tal forma que deixamos de ver os contornos visuais que localizam a fotografia no espaço da diegese e a assinalam como uma impressão em uma superfície que não tem profundidade, para, em

contrapartida, a vemos ocupando a totalidade do espaço do enquadramento, a totalidade do ponto de vista.

Consequentemente, torna-se a sua superfície que configura um efeito de profundidade sobre a dimensão visual, ganhando uma autonomia à medida em que a sequência transcorre e o expediente se sedimenta na espectralidade. Por fim, os sons que espacializam o ambiente da diegese, como os que advêm dos trabalhos rurais no fora de quadro, são embargados à favor da aparição sonora das batidas do relógio de pêndulo, sendo mais um elemento que nos reforça a insularidade de suas coordenadas. Isso nos intima a elaborar, por um lado, sobre a passagem cronológica do tempo que está se dando, e, por outro, sobre uma impessoalidade e indiferença que caracterizam esse fenômeno. Afinal, como afirmamos, mais do que orientar essa aparição em torno de um personagem, trata-se de abrir a sua história individual para a dimensão das histórias e memórias coletivas.

Logo, diferentemente do menino que desenha o relógio de ponteiros, mas não consegue escutá-lo, é como se a forma de aparição dessa imagem gráfica reinvidicasse o som de uma escansão, de “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome [...] que viveu ali, que também é real, e que não quer reduzir-se totalmente à “arte” (Benjamin, 2012, p. 100).

Quando os habitantes do vilarejo se reúnem em torno da irrupção do choro do recém nascido, é semelhante a sensação que as imagens nos provocam. A câmera se levanta e se abaixa em referência ao corpo de cada um deles, que são diversos em suas idades, gêneros e fisionomias. A câmera intercala as ações da mulher que víamos na cozinha alguns instantes antes e que nesse momento desenrola o cordão umbilical. Há uma apreensão que domina o rosto dos adultos e um fascínio que escancara os rostos das meninas e meninos que testemunham a cena (Figura 83). Por mais que a dramaticidade esteja calcada em um certo naturalismo, as imagens já entraram em um limiar que destoma a sua totalização e abrangência. Dessa forma, a ação que segue mostra a ameaça à vida sendo resguardada e o recém nascido sendo entregue aos braços da mãe, até que, com um grau de surpresa, começamos a escutar extra diegeticamente, ainda sobre a vista do seu rosto, uma voz cantando “Agora non”, uma cantiga popular na cultura asturiana.

Figura 82-83 - Porção da fotografia enquadrada no altar de memórias; Mulher e crianças acompanhando o *alumbramiento* do recém nascido.



Fonte: captura de tela do filme.

Ritmada pela recusa às exigências do tempo cronológico que a sua letra nos afiança, a montagem do filme trama uma sequência de planos em diferentes espaços do vilarejo, mostrando algumas das tarefas e personagens que já havíamos visto anteriormente. Podemos afirmar que essas funcionam como “imagens-dissolução” do que é friccionado entre a sensibilidade ficcional de suas costuras visuais e a sensibilidade documental das articulações cenográficas e dramatúrgicas que se executam nos planos e enquadramentos. Assim, não se tratam de imagens de síntese, mas de um espraçamento do que emerge nos expedientes em que se friccionam as fronteiras entre os seus diferentes elementos formais e narrativos, de relações significantes entre as figuras que reclamam a sua aparição. Atribuindo sentidos, trata-se de um gesto de afirmação da memória na injusta medida em que recordar é se colocar em intimidade com uma “origem”, mesmo que essa não nos confabule como profecia de um porvir uma arcada gregária que residiria no inconsciente. Trata-se de *alumbramiento*, portanto, de estar vulnerável aos riscos iminentes de uma desclassificação sem fim.

O corpo da mulher que estendia as roupas é sombreado no tecido de um lençol (Figura 84), as vestes manchadas de sangue são lavadas em um bacia d’água (Figura 85); um esfregão apaga o desenho do relógio nos braços do menino (Figura 86); e, finalmente, um líquido escorre sobre a superfície das folhas de jornal (Figura 87).

Figura 84-87 - Sombra de uma mulher estendendo um lençol; As vestes sangrentas do recém nascido sendo lavadas; Os rastros do relógio desenhado no braço de um menino; A folha molhada do jornal contendo as fotos das tropas nazistas.



Fonte: capturas de tela do filme.

No momento em que aparece a última imagem da folha de jornal, a cantiga asturiana já eclipsou a sua audição, de modo que escutamos apenas o *tic tac* do relógio de pêndulo que ou estava sendo executado subrepticamente, ou que a substituiu. As expressões faciais dos soldados nazistas vão sendo opacizadas com a umidade da superfície do jornal e uma relação de dessemelhança se estabelece no interior do próprio plano, como se sugerisse um risco iminente de que o tempo histórico em si é capaz de forjá-la. Esse gesto de crepúsculo de seus rostos acaba por posicionar o filme menos como uma representação soberana do tempo histórico, e, mais, como o lugar por excelência em que dos bastidores das imagens se desbordam “fantasmas antigos conjurados, a história exorcizada, *terra incognita* onde a quimera da ficção é misturada com o fardo apaixonado do passado, ao mesmo tempo individual e coletivo” (Zunzunegui, 2014, p. 57).

6 Considerações finais

No ano de 1995, o realizador estadunidense Monte Hellmann escreveu um pequeno e inusitado texto sobre *O Espírito da Colmeia*, de Víctor Erice. Ele inicia com uma citação a Jean Cocteau (*apud* Hellmann, 1995, p. 84), na qual afirma que “uma obra de arte deveria ser um objeto difícil de pegar nas mãos, deve se proteger das apalpadelas vulgares que a manchem e desfigurem”. A sua reivindicação no texto parece conter um paradoxo. Porque, por um lado, contribui para consideração do filme pelo texto como o produto de um processo artístico contido de tamanha singularidade que o tornaria um objeto com tendência ao inclassificável, mas, por outro lado, parece receoso de que a natureza desse processo, a desclassificação, reproduza-se através de uma outra dimensão que não a protegida sob o crivo da autoria, no caso, que se reproduza através da dimensão espectral e crítica. Nesse sentido, Hellmann (*ibidem*, p. 85) vem a afirmar posteriormente no seu texto que “não existem imagens acidentais no filme” de Erice, estabelecendo uma relação quase impressionista e conservadora com um suposto controle que o realizador espanhol teria sobre as diferentes formas que povoam o seu filme de estreia³¹.

Essa postura me parece um tanto peculiar se tivermos em conta a filmografia do realizador estadunidense. Afinal, lá se encontram os exemplos de *Caminho para o nada* (*Road to Nowhere*, 2008), *Corrida Sem Fim* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) e *A Vingança de um Pistoleiro* (*Ride in the Whirlwind*, 1966), que são reconhecidos por inventividades formais e narrativas que também os posicionam como objetos de difícil e intrincada classificação. No tratamento do faroeste por *A Vingança de um Pistoleiro*, são as tramas que convencionam o gênero que entram em crise narrativa, quase como se estivéssemos assistindo as ações dramáticas que se dão após as resoluções sangrentas dos *westerns*. Já em *Corrida Sem Fim*, por sua vez, é a ideia de aventura dos *road movies* que é colocada em uma relação de dessemelhança com as posturas dos personagens, porque esses parecem mais impregnados por uma austeridade no deslocamento pelos espaços do que pela sensibilidade triunfante que caracteriza os filmes associados ao gênero. Por fim, em *Caminho para o nada* é a própria ideia de diegese que entra em suspensão. Afinal, ao inserir um filme dentro de um filme sobre a feitura de outro através de uma economia visual que embaralha a figuração e o endereçamento dos personagens aos espectadores, acaba por não apenas colocar em relação de intimidade o ficcional e o documental na construção de uma narrativa elíptica, mas

³¹ *O Espírito da Colmeia* chega a aparecer intermediariamente em *Caminho para o Nada*, de Hellmann, mais especificamente, a sequência em que Ana encontra o soldado republicano.

aproximá-los quase ao ponto de desfigurarem os seus universos diegéticos em uma espécie de afasia.

Como afirma o crítico brasileiro Fábio Andrade (2011, s/p) sobre *Caminho para o nada*, nas suas imagens “os índices apontam para todos os lados, e qualquer decodificação parece fadada à incerteza”. Esse sendo o gesto que caracteriza a morfologia imagética do filme, caberia à espectralidade, “portanto, menos um desmonte das instâncias em conflito e mais a busca de uma verdade da própria obra, criada justamente por esse conflito”. Em outras palavras, se há uma decomposição das estratégias, dos registros e das tramas de *Caminho para o nada*, não é para se recompor de uma forma ordenada e esclarecida a arcada em que residira a “verdade” do filme, pois essa se encontra na relação enodada e indissociável entre as suas dimensões formais e narrativas. Desse modo, quando Hellmann (*ibidem*) afirma que “a cada vez que revê o filme realizado por Erice, descobre algo novo”, parece que tem no horizonte mais o brilhantismo de *O Espírito da Colmeia* em conter uma pluralidade de segredos a serem decodificados criticamente do que uma atenção para o risco iminente de desclassificação com que a espectralidade é capaz de reivindicar as imagens.

A relevância desse entendimento para os argumentos que sustentamos nesta dissertação dizem respeito, em primeiro lugar, ao estatuto que a elaboração sobre a história tem no cinema de Erice. Porque a inscrição desse gesto nos seus filmes não se dá pelo “resgate” de eventos que marcaram um período cronológico em específico, ou por uma emulação formal da época através do naturalismo representacional ou das convenções do realismo, mas pelo encontro com os intervalos de heterogeneidade onde coexistem originariamente o ser das imagens, as impressões sensíveis com que as suas aparições nos implicam e os esforços - sempre insuficientes - em conferi-las uma forma na experiência e no pensamento. Isso pode ser vislumbrado na ocasião em que Erice, anos depois de realizar *O Espírito da Colmeia*, escreveu sobre as inquietações em torno de sua mobilização em um outro contexto histórico que não o do seu lançamento:

“Quando tive que apresentar *O Espírito da Colmeia* por escrito, uma inquietação familiar me assaltou: poderiam as minhas palavras transmitir o latido do tempo - os últimos momentos do regime de Franco, terras de Segóvia, um inverno muito rigoroso que agora já se passaram 22 (vinte e dois) anos - em que este filme foi feito?” (Erice, 1998b, p. 91).

Creio que a inquietação que toma Erice não denega o seu ofício como realizador à uma paralisia, mas é a matéria-prima de como as suas imagens colocam em relação um inacabamento formativo da memória que não é capaz de ser contornado ou preenchido, pois constituinte de um encontro com o que chamamos nesta dissertação de “origem”. Desse modo, em *O Espírito da Colmeia*, os anos do pós Guerra Civil Espanhola são resgatados na iminência do fim do Regime Franquista, enquanto em *Alumbramiento*, a alteridade histórica que se encontra em ambos é reabilitada em uma época onde as suas sombras ainda estavam no horizonte, mas de uma forma diferente, pois amortizadas e esmaecidas da pressão atmosférica que antes exerciam. Consequentemente, isso nos permite afirmar que a memória no cinema de Erice é menos a fiadora de uma “verdade” da experiência histórica, e, mais, o vetor de uma elaboração crítica, desnaturalizante e inventiva que se dá “com” e “através” da morfologia de suas imagens.

Como afirma Ângela Prysthon sobre o que nos ensinam os filmes de José Luís Guerín, um contrerrâneo de Erice, o que também poderia ser instrumentalizado para tratar do seu cinema:

“Uma das possíveis respostas que os filmes nos oferecem é que a memória é feita de imagens e da incessante combinação entre elas [...] corpos, objetos, lugares e sombras se revelando [...] construindo uma ideia de memória que pode estar vinculado ao tempo de uma personagem, de uma ruína, de um objeto, de um bairro, de toda uma cidade, mas muito mais fundamentalmente estará ligada à memória da arte, da imagem, do cinema” (Prysthon, 2022, p. 183).

Esta dissertação teve como problemática a investigação das relações entre a morfologia imagética dos filmes e as suas elaborações sobre a história. Sustentamos que é sob a heurística do informe que esse vínculo se dá, ou seja, que as operações formais dos filmes instauram procedimentos de análise que impossibilitam o trabalho com a história de se basear no encontro com uma “verdade” a ser consubstanciada através de convenções estilísticas, estratégias de produção, produção de sensibilidades etc. Desse modo, as reivindicações do realismo como uma tradição cinematográfica capaz de faturar a experiência da realidade social se mostra insuficiente; assim como o recurso sem volta aos reinos da fantasia e da alegoria. Em vez de uma âncora em um polo ou no outro, o cinema de Erice apresenta nos seus expedientes de desnaturalização da morfologia imagética dos filmes um encontro com os intervalos que irrigam historicamente a constituição de uma experiência com os

acontecimentos: no caso, trata-se de promover um encontro com as próprias instâncias de desclassificação.

Dentre os vários expedientes que discutimos nesta dissertação, um vem nos despertando um interesse cada vez maior. Refiro-me às desnaturalizações da figura humana. Esse é o caso em *Alumbramiento*, por exemplo, quando tanto “plano” quanto “enquadramento” têm suspensas as suas soberanias sobre a imagem, de modo que os corpos humanos, ou os pedaços de corpo, que são plasmados pela figuração passam a sofrer com a constante ameaça de uma desintegração figurativa. Tal risco nunca é confirmado, mas é a trama através da qual Erice implica o seu gesto de montagem com as ressonâncias de uma fantasmagoria da Guerra Civil e de uma história que existe sob o signo de uma catástrofe iminente. A desnaturalização da figura humana também é o que se opera em *O Espírito da Colmeia*. Por exemplo, quando as imagens tratam de nos avançar fricções dessemelhantes nas relações de intimidade que se estabelecem entre a figuratividade das estruturas octogonais que permeiam a arquitetura dos espaços, as vestimentas dos personagens e as próprias colmeias que o título prenuncia. Desse modo, desfazem a consensualidade em torno da experiência visual com o corpo dos personagens, implicando-a com problemáticas que não podem ser resolvidas sob o signo da legibilidade, mas do disparo de “semelhanças inconvenientes e ‘materiais’ [...], *semelhanças por excesso* capazes de nos olhar, de nos *tocar* e de nos *abrir* profundamente” (Didi-Huberman, 2014, p. 39). Isso também acontece quando essa dessemelhança tem como função destomar a espectralidade do filme de uma investigação alegórica sobre quem representaria o monstro de Frankenstein na Espanha Franquista, re-apresentando, em contrapartida, uma monstruosidade - ou uma capacidade de desclassificação - que é inerente a cada personagem. Pois, no cinema de Erice, mais do que conferir uma organização às narrativas, colocar as imagens e a história sob heurística do informe nos afirma uma forma de decantação da totalidade cósmica que se oponha à que encontramos na Modernidade e no seu ideal humanista e naturalista para lidar com o *antropos*.

Nesse sentido, é diante dos fenômenos de desnaturalização da figura humana na experiência visual com imagens de cinema e de suas relações com a ideia de cosmos que pretendo orientar a continuidade de minhas pesquisas na carreira acadêmica.

No momento, essa se volta às inscrições da figura humana em filmes que se aproximam dos “espaços naturais”. Tenho em mente uma filmografia que se volte tematicamente às questões do trabalho com a terra, do campesinato, e das tradições rurais, como nos cinemas de Antonio Reis e Margarida Cordeiro, Cecilia Mangini e Vittorio de Seta,

mas também as que estão para serem encontradas no contemporâneo, como é o caso no cinema do realizador italiano Michelangelo Frammartino, onde a representação visual do corpo humano é tensionado através de diversas operações formais. Consonante a isso, não quero perder de vista uma filmografia embasada pelas outras cosmogonias que habitam a Terra. É o que encontramos no cinema de realizadores indígenas, como Sueli e Isael Maxakali, ou no “cinema multinaturalista” de Paula Gaitán, e em filmes que enfocam perspectivas não humanas, como *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, onde os animais são o centro da imagem.

Diante desses filmes, mantém-se um interesse em investigar de que forma a desnaturalização da figura humana redesenha a relação com o cosmos. Como desfaz a ruptura entre cultura e natureza? Como redistribui as interfaces entre história, memória e verdade? Qual é o lugar das técnicas e das artes nas tramas de um comum através da feitura de imagens? De que forma a experiência visual é capaz de desferir esse golpe em uma reificação da cosmologia moderna, antropocêntrica e ocidental através das imagens? São muitas as questões para serem investigadas, mas na esteira de Georges Didi-Huberman (*idem*, p. 21), retém-se o desejo ainda pulsante de deixar de “tratar as imagens apenas como termos, pouco a pouco substancializados e fixados em sua significação intrínseca”, para, em vez disso, tratar de “apreender sua eficácia fundamental, que consiste em instaurar relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não substancializáveis”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. O que é o contemporâneo? Em: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 55–73.
- ALMADA, S. **O vento que arrasa**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- AMÓN, S. Antonio Lopez Garcia. Disponível em: <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=55>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- ANGLADA, C. Forma, informe, formação: considerações sobre o saber morfológico em Georges Didi-Huberman. **Revista Digital do LAV**, p. 086–103, 27 dez. 2016.
- ANTELO, Raul. Carl Einstein e o dom mimético. Em: EINSTEIN, Carl. **Documents: Carl Einstein, 1929-1930**. Florianópolis: Desterro, 2019.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. Em: **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita** – precedida de A Noção de Dispendio. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2013.
- _____. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Desterro, 2018.
- BEEVOR, Antony. **La Guerra Civil Española**. Barcelona: Critica, 2005.
- BENET, Juan. **Una meditación**. Barcelona: Debolsillo, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- _____. Sobre o conceito de história. Em: **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 241–252.
- _____. Experiência e pobreza. Em: **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 123–128.
- _____. O narrador. Em: **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 213–240.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.
- _____. Crítica da violência: crítica do poder - WALTER BENJAMIN. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 2, n. 21, 2003.
- BRESSON, R. **Notes on cinematography**. New York, N.Y: Urizen Books, 1975.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. Nova Iorque: Verso, 2018.

BONITZER, Pascal. **O que é um plano?** Tradução de Fabián Núñez. V documents. Agosto de 2015. Disponível em: . Acesso em: 28 de Fevereiro de 2021.

CAVALCANTE, J. V. DE S. A imagem informe: reflexões sobre a alteridade dos corpos sem rosto. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 44, 6 jul. 2020.

_____. **A vida política dos monstros : pessoalidades dissidentes na ficção contemporânea**. Tese de doutorado—Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 12 dez. 2022.

CERÓN GÓMEZ, J. F. El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963) : las contradicciones de la represión cinematográfica. **Imafronte**, v. 14, p. 23–36, 1999.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. Introduction. Em: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Eds.). **Cinema and the invention of modern life**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 1–14.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Desvio pelo direto**. Em: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14, 2010[1969], Belo Horizonte. Catálogo [...]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

CUNHA, M.; ANDRADE, C. Corpos pós-coloniais e desterritorialização: gestos e movimentos afetivos em Bom trabalho (Claire Denis, 1999). **Revista TransVersos**, n. 19, p. 119–138, 31 ago. 2020.

DELEUZE, G. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. “Quadro=Corte” - Experiência visual, Forma e Sintoma segundo Carl Einstein. Em: HUCHET, S. (Ed.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 61–96.

_____. **A Semelhança Informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. São Paulo: Contraponto, 2014.

_____. Povos expostos, povos figurantes. **Vista**, n. 1, p. 16–31, 19 maio 2017.

COSTA JÚNIOR, E. P. **A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade**. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais—São Paulo: Universidade de São Paulo, 25 maio 2018.

DORSKY, Nathaniel. **Devotional Cinema**. Berkley: Tuumba Press, 2003.

D’LUGO, M. Auteurism and the Construction of the Canon. Em: LABANYI, J.; PAVLOVIĆ, T. (Eds.). **A companion to Spanish Cinema**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. p. 113–151.

EGEA, Juan F.; EHRLICH, Linda C. Victor Erice’s *La Promesa de Shangai and Alumbramiento*: The Promise of Words, The promise of Time. Em: EHRLICH, Linda C (Ed.). *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*. Lanham: Scarecrow Press, p. 273-282, 2007.

EHRlich, Linda; GARCÍA, Celia Martínez. **Erice's Songs** - Nature as Music, Music as Nature. Em: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 51, n. 2, p. 199-247, 2010.

EHRlich, Linda. **Interior Gardens: Dream of Light and the Bodegón Tradition**. Em: EHRlich, Linda C (Ed.). *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*. Lanham: Scarecrow Press, p. 192-205, 2007.

EINSTEIN, Carl. **Documents: Carl Einstein, 1929-1930**. Florianópolis: Desterro, 2019.

ERICE, V.; FERNÁNDEZ SANTOS, A. **El espíritu de la colmena**. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976.

ERICE, V. El Llanto de las máquinas. **BANDA APARTE. Revista de cine - formas de ver**, v. 9-10, n. Ediciones de la Mirada, p. 114-116, 1998a.

_____. El Latido del tempo. **BANDA APARTE. Revista de cine - formas de ver**, v. 9-10, n. Ediciones de la Mirada, p. 91, 1998b.

_____. **An Interview with Víctor Erice**. [Entrevista concedida a] Linda C. Ehrlich. *The Cinema of Víctor Erice: Na Open Window*. Lanham: Scarecrow Press, p. 37-50, 2007

FAULKNER, Sally. **A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.

LESSA FILHO, R. Entre signos e sintomas: o olhar para as imagens segundo Georges Didi-Huberman. **VI COLÓQUIO Semiótica das Mídias. Alagoas**, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 46, p. 183-190, 10 fev. 2006.

_____. **Walter Benjamin ou a história aberta** (Prefácio). Em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

_____. **Limiar, aura e rememoração**. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. Limiar: entre a vida e a morte. Em: **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-50.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUBERN, R. Film Censorship. Em: LABANYI, J.; PAVLOVIĆ, T. (Eds.). **A companion to Spanish Cinema**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. p. 391-401.

GUIMARÃES, Victor. **O desvio pela ficção**. Devires, Belo Horizonte, v. 10, nº. 2, p. 58-77, jul/dez 2013.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura**. Tradução: Ana Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUNNING, T. Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema. Em: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Eds.). **Cinema and the invention of modern life**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 15–46.

_____. Animating the Nineteenth Century: Bringing Pictures to Life (or Life to Pictures?). **Nineteenth-Century Contexts**, v. 36, n. 5, p. 459–472, 20 out. 2014.

HANSEN, M. B. “Schindler’s List” Is Not “Shoah”: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. **Critical Inquiry**, v. 22, n. 2, p. 292–312, 1996.

HEATH, S. **Questions of cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

HELLMAN, Monte. **Víctor Erice’s Spirit of the Beehive**. Em: Projections 4 ½. Londres: Faber & Faber, 1995, p. 84-86.

HIDEYUKI, Miyaoka. **Conversación con Víctor Erice**. YouTube, 3 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDknOv90EqE&ab_channel=PedroLopez> Acesso em: 06 de agosto de 2022.

HOILLER, D. O Valor de Uso do Impossível. Em: BATAILLE, G. (Ed.). **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Desterro, 2018. p. 3–35.

HOPEWELL, John. **Out of the Past** - Spanish Cinema After Franco. Londres: British Film Institute, 1986.

HUYSEN, A.. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, práticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HYPÓLITO, B. K. **O cinema e a querela de memórias do franquismo na Espanha contemporânea: os casos de silencio roto e el laberinto del fauno**. Mestrado em História—Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 26 mar. 2013.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Pasolini e o naturalismo**. Em: KACTUZ, Flávio (org). Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014.

KERNISKI, Matheus. **A primeira sessão de cinema**. Em: GUIMARÃES, Victor; KERNISKI, Matheus; URBAN, Rafael (org.). Mostra Ficção Viva: Pedro Costa & Víctor Erice. Curitiba: CAIXA Cultural Curitiba, 2017.

KINDER, Marsha. **Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain**. California: University of California Press, 1993.

LABANYI, J.; PAVLOVIĆ, T. (EDS.). **A companion to Spanish Cinema**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.

LABANYI, J. The Ambivalent Attractions of the Past: Historical Film of the Early Franco Period. Em: LABANYI, J.; PAVLOVIĆ, T. (Eds.). **A companion to Spanish Cinema**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. p. 241–248.

LATORRE, J. La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice. **Revista de Comunicación**, v. 6, n. 1, p. 99–122, 2007.

- LEAL, J. V. R. **Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial**. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais—São Paulo: Universidade de São Paulo, 5 jun. 2019.
- MARQUES, Angela. C. S. et al. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos**, v. 27, n. 1, 5 jun. 2020.
- MARGUILES, I. **Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Edusp, 2016.
- MARKS, L. U. **Touch: sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTÍN MARQUEZ, S. Editing in the Woman Auteur. Em: LABANYI, J.; PAVLOVIĆ, T. (Eds.). **A companion to Spanish Cinema**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. p. 176–189.
- MARSH, Steven. **Popular Spanish Film under Franco - Comedy and the Weakening of the State**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006.
- MAUSS, M. **Ensaio Sobre a Dádiva**. São Paulo: Edições, 2008.
- MEFFRE, Liliane. Carl Einstein e a “aventura Documents”. Em: EINSTEIN, Carl. **Documents: Carl Einstein, 1929-1930**. Florianópolis: Desterro, 2019.
- MIRA, Alberto. **Historical Dictionary of Spanish Cinema**. Lanham: The Scarecrow Press, 2010.
- MORADIELLOS, Enrique. **Historia Mínima de la Guerra Civil Española**. Madrid: Turner, 2016.
- MORENO-CABALLUD, Luis. **La ceguera de Cronos**. Historia y tiempo en el cine de Víctor Erice. Revista Hispánica Moderna, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, volume 62, p. 197-212, 2009.
- ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 10–30, 23 jun. 2012.
- O’NEILL, E.; CONDURU, R. (EDS.). **Carl Einstein e a arte da África**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- PAYNE, Stanley G. **Fascism in Spain: 1923-1977**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999.
- _____. **The Spanish Civil War, The Soviet Union, and Communism**. New Haven: Yale University Press, 2004.
- PÉREZ-PERUCHA, Julio (Ed.). **El espíritu de la colmena... 31 años después**. Valencia: Valencian Film Library, 2006.
- PENNA, J. C.; MORAES, M. J. DE. Posfácio. Em: BATAILLE, G. (Ed.). **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Desterro, 2018. p. 255–270.
- PRYSTHON, Angela. **Retratos das margens**. Do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas: Pontes, 2022.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental, 2009.
- _____. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, J.; JDEY, A. **O método da cena**. Tradução: Angela Marques. 1. ed. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.
- RODRIGUES, L. R. de A. **O documentário e a instilação da crença**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 41, n. 42, p. 48-66, 2014.
- RUSSELL, Dominique. **Suspension of Light**: the films of Víctor Erice. 1998. 218 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Toronto. Toronto, 1998.
- _____. **Silences**: Víctor Erice's Use of Sound. Em: EHRLICH, Linda C (Ed.). *The Cinema of Victor Erice: An Open Window*. Lanham: Scarecrow Press, p. 249-255, 2007.
- SATURNINO, L. **Como se a realidade fosse um palimpsesto de culpas: notas sobre "Transit"** (Christian Petzold, 2018). Disponível em: <<https://lmsaturnino.medium.com/como-se-a-realidade-fosse-um-palimpsesto-de-culpas-notas-sobre-transit-christian-petzold-2018-68717bcddb6a6>>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético. **outra travessia**, n. 5, p. 25–38, 1 jan. 2005.
- SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.9-18.
- SILVA, E. A. E. **A cruzada das crianças: constelações da infância à penumbra. Seguida da tradução para o português de Co-ire: album systématique de l'enfance de René Schérer e Guy Hocquenghem, 1976**. Doutorado em Psicologia Social—Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 18 mar. 2016.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- TESSÉ, J.-P. On the Difference Between an Image. Em: BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). **Erice - Kiarostami: correspondences**. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona and Actar, 2006. p. 22–51.
- VIEIRA, S. DE C. A. Introdução à metafísica de Georges Bataille. **Perspectiva Filosófica**, v. 41, n. 1, p. 1–12, 2014.
- XAVIER, I. **Introdução**. Em: BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- XAVIER, I. Maquinações do olhar: cinefilia como “ver além” na imanência. Em: MÉDOLA, A. S. L. D.; ARAUJO, D. C.; BRUNO, F. (Eds.). **Imagem, visibilidade e cultura midiática: livro da XV COMPÓS, 2006--2007**. Porto Alegre: Sulina : COMPÓS, 2007.
- ZUZUNEGUI, Santos. **Writing cinema**: Cinephilic passion in the work of Víctor Erice. Em: *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, Valencia, Espanha, 0, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=243&path%5B%5D=192>> Acesso em: 24 de Fevereiro de 2022.

