

Para uma nova cinefilia: o *filme-museu* como cartografia do real
Towards a new cinefilia: the film-museum as a cartography of the real

Pedro Florêncio

NOVA Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

pedroflorencio17@hotmail.com

Resumo

Neste texto, abordar-se-ão dimensões de produção do que denominámos filmes-museu, justificando a necessidade da sua existência para proveito e fruição de um novo tipo de espectador. Numa época de omnipresença telemática, a desconsideração da temporalidade e da espacialidade provocam uma reversão da interioridade, uma perda da experiência de aprofundamento dos filmes por parte dos seus fruidores. Os filmes-museu geram efeitos de monumentalidade, conseguem transformar um intervalo de tempo num acontecimento, convocam o espectador, capacitando-o como co-produtor de sentido, tornando-o activo. É assim que um cinema de cartografia do real possibilita a desmontagem e remontagem por parte do espectador, a caminho de uma nova cinefilia. Como ilustração deste fenómeno mais amplo, convocar-se-á o filme *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa.

Palavras-chave: Filmes-museu – Temporalidade – Espacialidade – Cartografia do real – Conhecimento pela montagem – *No Quarto da Vanda*

Abstract

In this text, dimensions of production of what we call museum films will be approached, justifying the need for their existence for the benefit and enjoyment of a new type of spectator. In the age of telematic omnipresence, the disregard of temporality and spatiality provokes a reversal of interiority, a loss of the experience of deepening the films on the part of their viewers. Film-museums generate effects of monumentality, manage to transform a time interval into an event, convoke the spectator, empowering him as a co-producer of meaning, making him active. This is how a cinema of cartography of the real makes it possible for the spectator to disassemble and reassemble it, on the way to a new cinephilia. As an illustration of this broader phenomenon, the film *No Quarto da Vanda*, by Pedro Costa, will be convened.

Keywords: Museum films – Temporality – Spatiality – Cartography of the real – Assembly knowledge – *No Quarto da Vanda*

Submissão: 26 de março de 2022

Aceitação: 1 de junho de 2022

Para uma nova cinefilia: o *filme-museu* como cartografia do real

É preciso haver noite para eu poder desviar os olhos da terra, deste pedaço de terra onde me fundi.

Paul Cézanne

Desmontar e voltar a montar até à intensidade.

Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*

1. No tempo do cinema

Alguns filmes engendram no seu interior formas (forças) que buscam a monumentalidade de qualquer grande museu – falamos, claro, daqueles museus que *reformam* o nosso olhar, sejam estatais ou privados, ricos ou precários. São *filmes-museu* – chamemos-lhes, ‘catedrais’ – da História do Cinema, cujos *efeitos de monumentalidade* são consubstanciados nos fotogramas que os compõem anatomicamente, de forma criteriosa e minuciosamente organizada. Nalguns casos, quando tais filmes expressam de forma inequívoca o seu vínculo ao real, então conseguem dar a ver ao espectador coisas que reconfiguram por completo a sua relação com as imagens e, simultaneamente, com a vida de todos os dias. Glosando Bazin, demonstram como o cinema é, afinal, “tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua representação no ecrã” (Bazin 1992, 72).

As imagens e sons que *compõem* a superfície desses filmes maiores não ‘preenchem’ somente o grande ecrã: compõem um cenário que envolve o espectador de forma simultaneamente ostensiva e hospitaleira na sala (melhor seria dizer: no templo) de cinema, parecendo procurar *a possibilidade de capacitar* um efeito de ressonância, que transfigure o próprio lugar num *acontecimento* de que o espectador faz realmente parte enquanto *habitante*. Tais filmes são como imponentes museus de imagens que, à medida que são percorridos, fazem esquecer a arquitectura do edifício (e do tempo exterior) que os acolhe. As experiências cinematográficas em sala exigem dos espectadores um trabalho activo, mas também os fazem sentir estar no interior de uma enorme labirinto de imagens, qual salão de música onde se rodopia para dele saírem atordoados – o cinema como fábrica de *acontecimentos* verdadeiramente *públicos*, portanto.

Não se pretende aqui hastear a bandeira em defesa da ‘sala escura’, nem sequer apelar à dimensão ‘popular’ que as maiores obras de arte, por mais tempo que passe (ou sobretudo *porque* o tempo passa), nunca perdem. Alude-se, sim, ao facto de só alguns filmes terem a capacidade de transformar um intervalo de tempo ‘qualquer’ num *acontecimento comum*, com uma temporalidade muito própria, que não pode confundir-se com nenhuma outra. Os espectadores/ fruidores entram neles e estabelecem uma relação pedagógica com as imagens, através de um caminho com elas que se anuncia por fazer. Trata-se de encontros ‘imediatos’ que vão além da mera duração que os organiza ou da actualidade que os circunscreve materialmente, sem por isso diminuir a importância do contexto histórico-cultural ou das condições técnicas que os limitam interna e externamente. E quando, nesses casos, os filmes configuram uma nova ordem de relação com o real, deparamos com um cinema de carácter verdadeiramente “redentor”, como lhe chamou Kracauer (2012). É o caso de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, ao qual regressaremos mais adiante.

2. Entre temporalidade e espacialidade

Espera-nos um futuro repleto de experiências vividas (mas nem por isso vívidas) em simulada proximidade, através de dispositivos telescópicos de *longuíssima* distância. A experiência *tele-visiva* simula um mergulho perceptivo que se substitui *naturalmente* (visto que a experiência doméstica do mundo se *naturalizou*) à experiência física *das* (e não apenas *nas*) coisas. Vejamos um exemplo.

No website <https://archeologie.culture.fr/lascaux/en/visit-cave>, somos conduzidos digitalmente pelas cavernas de Lascaux, por uma câmara que levita ao som de uma misteriosa banda sonora sideral. Na visita linear e contínua entre a ‘casa de partida’ e uma caricata porta de saída (pela qual, no final do percurso virtual, irrompe uma ostensiva luz diurna que nos ‘cega’), as pinturas nas paredes, reduzidas a meras referências de si próprias pelo traço grosso da reprodução digital, são visíveis sob intensa luminosidade; as suas texturas são indiferenciadas (pelo menos, certamente difíceis de distinguir) de qualquer outro objecto no mesmo percurso. Não se percebe de onde vem tanta luz, mas é inequívoco que tudo está ‘devidamente’ iluminado. Poderíamos dizer que a organização e formação destas imagens, por mais didáctico que seja o seu propósito, integram a lógica de uma estranha e muito contemporânea omnipresença telemática em que hoje, mais do que nunca, parece aceitar-se viver.

Nas mais antigas cavernas que os seres humanos habitaram, as imagens estampadas, na sua ‘origem’, pressupunham um outro tipo de relação, mais táctil, com os espectadores que por elas passavam¹. Uma tal experiência física terá sido nocturna, cavernosa, visceral e incerta, tendo em conta a intermitência das tochas, que serviam não só como instrumentos de condução, mas principalmente como forma de produção dos *efeitos de movimento* nas pinturas nas paredes.

Vale a pena questionar se será ainda hoje possível ter uma experiência física, *nocturna*, no interior *real* destas cavernas. Por um lado, tendo em conta as novas técnicas de ‘iluminação’ no seu interior devidamente preservado, em que se pretende guiar turisticamente os visitantes, compreende-se a intenção de iluminar literalmente o percurso, seja por uma questão de ‘protecção’ de quedas ou desnorteios no itinerário, seja pelas eventuais lesões nas imagens que se pretendem exhibir enquanto artefacto museológico. Por outro lado, reconhece-se nesse *ethos* patrimonial uma prevalente vontade de ‘iluminar’ um sentido histórico tomado por adquirido, reduzindo as imagens ao seu efeito de historicidade – qual *Gioconda* protegida atrás de vidros transparentes e à prova de bala².

Ora, a experiência física de quem primeiro passou por Lascaux – que, em conjunto com a de outras cavernas pintadas em datas próximas, pareceu inaugurar uma nova forma de relação lúdica com as imagens (Bataille 2015) – está muito longe da omnipresença telemática a que as imagens parecem estar agora a ser sujeitas. Entre o ‘lá’, que só podemos imaginar, e o ‘cá’, a que só nos podemos conformar, perdeu-se a necessidade de encenar uma *suspensão interior*, numa complementaridade produtiva entre o actual (as formas de encenação ao nosso dispor) e o virtual (o acesso tecnologicamente mediado às imagens), entre as imagens e o imaginário, ou, como diz a frase lapidar de Cézanne em epígrafe neste texto, entre o dia e a noite em que estamos envoltos. Na verdade, é “preciso haver noite”³, pois, como intuía Cézanne, a

¹ Por ‘origem’, não temos a pretensão de identificar um momento originário na forma de relação com tais imagens (momento esse que será sempre essencialmente mitológico), mas, sim, aludir às condições de percepção que num tempo distante do nosso caracterizaram a forma de habitar estes lugares.

² Eventualmente, essa relação é de uma ordem sempre em risco de desaparecer: imagens em devir-ruína, à semelhança dos seus espectadores efémeros, convocando-se assim o sentido mais corpóreo e performativo da relação estética – um sentido pré-reflexivo e estruturalmente *passageiro*. Essa possibilidade de relação – espécie de dança efémera – perdeu-se em prol de um ponto de vista hierárquico, que se apoia na ideia de que alguns têm o direito de mostrar as imagens que bem entenderem (porque são eles que as preservam, logo têm o poder de decisão), *como* bem entenderem, preferencialmente num sentido linear e progressivo, que tem por princípio pensar no ‘bem’ do espectador.

³ Tenha-se em conta o contexto desta frase, na qual Cézanne tomava partido do *dia*, enquanto significante do vitalismo e da luminosidade diurna que emana dos objectos e das coisas quotidianas que inspiravam a sua pintura ao ar livre.

experiência estética do mundo obriga à existência de limiares (não confundir com fronteiras) para nos separarmos de *nós mesmos* e daquilo em que estamos euforicamente envolvidos.

A experiência de *aprofundamento* tendencialmente em perda lembra-nos *outra noite* – aquela de que falou Maurice Blanchot (1987) em *O Espaço Literário*. Nela, perdemo-nos no mundo do indizível que é o mundo *outro* da arte – e que, no cinema, se traduz no espaço de alteridade que é o ecrã. À semelhança do mito de Orfeu e da sua amada Eurídice, no qual Blanchot se inspirou, não voltamos com nada em mãos dessa *outra noite*, se, até à porta de saída do inferno de Hades, cedermos ao olhar de frente, directo, sobre as amadas imagens que de lá tentamos trazer.

Tal mito fala-nos das infundáveis interpretações que advêm de uma experiência semelhante à que fomos conhecendo colectivamente no cinema, especialmente quando presenciado em sala: ninguém olha a mesma imagem da mesma forma, pois na *outra noite* do cinema, diante de certos ecrãs, não há senão ângulos oblíquos, pessoais e, quando indizíveis, verdadeiramente intransmissíveis. A ausência crescente de limites – entre o dentro e o fora, entre o público e o privado – revela uma ofuscante sobre-exposição ‘solar’, a que a experiência das imagens parece estar cada vez mais sujeita, à distância de um ‘clique’. Nesse regime de visibilidade, as imagens perdem o seu *valor de uso* e são reduzidas a *valor de troca*, não no sentido económico do termo, mas no sentido da absoluta rasura da sua potencial intensidade.

O que aqui se pretende equacionar não é o fim do cinema ou do carácter ‘nocturno’ das imagens, mas, sim, um *problema* transversal que as mais variadas artes enfrentam. Falo da já velha tendência para uma desconsideração da temporalidade que as imagens – e as formas de mediação artística que as possibilitam (da escultura à televisão, do desenho aos telemóveis que filmam) – procuram encenar à sua maneira, caso a caso. Não se trata da qualidade que lhes dá substância estética, mas da temporalidade própria que, das obras de arte como dos filmes, emana em níveis de intensidade radicalmente diferentes. Face às imagens que chegam ao nosso lar por via telemática, deu-se uma irrevogável reversão na experiência da temporalidade: somos nós, espectadores, que lhes impomos mecanicamente o nosso tempo, livres da sujeição *obediante* à sua unidade⁴. Esta experiência ininterrupta e eternamente ‘diurna’ das imagens (e

⁴ Sobre a palavra “obediência”, procuramos ir ao encontro de Lévinas (2015, 231), quando este afirma: “A obediência, que precede a escuta do outro, é anacronismo da inspiração, mais paradoxal do que toda e qualquer predicação. É singular obediência à ordem, aquela que se faz antes mesmo de a escutar. Esta fidelidade anterior a todo o juramento é o Outro no Mesmo, isto é, o tempo, o passar-se do Infinito”. No mesmo sentido, por “ordem” traduzimos a noção de ‘unidade’ da obra de arte.

do mundo por elas mediado) pauta-se mais por uma multiplicidade de estímulos que solicitam a nossa atenção, do que propriamente por fenómenos de aceleração⁵.

Será que a desconsideração da temporalidade arrasta o fim da espacialidade? Essa foi uma das questões que importou a Paul Virilio quando, em finais do século XX, especulou sobre o fim da relação humana com os espaços físicos. Virilio não se focou tanto na substituição do mundo virtual pelo mundo físico (como imaginado nalguns episódios da série *Black Mirror*), ou na inversão entre a realidade e as suas simulações (como, por sua vez, o defendia Baudrillard, 1991). Focou-se, sim, na “desaprendizagem do espaço” fora da esfera doméstica, o espaço de um mundo exterior que nos chega sem necessidade de a ele nos deslocarmos. Assim, intuía Virilio (1990, 58): “Não nos contentaremos já, para vermos, com o dissipar da noite, das trevas exteriores: dissiparemos também a demora, a distância, a *própria exterioridade*. Daí o declínio imperceptível do limiar, dessa ‘porta’ que dava acesso à arquitectura interior”.

Para lá do “dissipar da noite”, e ainda antes da instalação global da internet e d’*O Ecrã Global* (Lipovetsky e Serroy 2010), Virilio augurou o desaparecimento de *zonas de passagem* que constituem a nossa vida quotidiana e pública (no sentido político mais básico e primordial do termo), em prol de uma experiência de reclusão, atomizada, doméstica⁶. Por outras palavras, já não se trata somente da reversão da temporalidade e do desaparecimento da “noite”, mas também do espaço e da “interioridade”.

Estamos longe do *diferimento* e da *obliquidade* que qualquer acto de mediação pressupõe. O que está em causa é maior do que a perda de um património histórico, no sentido

⁵ É do desaparecimento da possibilidade de uma experiência nocturna que nos fala Jonathan Crary em *24/ - Late Capitalism and the Ends of Sleep*: “Most important now is not the capture of attentiveness by a delimited object – a movie, television program, or piece of music (...) but rather the remaking of attention into repetitive operations and responses that always overlap with acts of looking or listening (...). Any act of viewing is layered with options of simultaneous and interruptive actions, choices, and feedback. The idea of long blocks of time spent exclusively as a spectator is outmoded. This time is far too valuable not to be leveraged with plural sources of solicitation and choices” (Crary 2013, 48).

⁶ A este propósito, veja-se o texto “Benvenuto in Clausura”, de Sergio Benvenuto, mais evidente hoje do que no início do já mítico ano de 2020: “Del resto, gli effetti di questa epidemia rafforzeranno una tendenza che comunque avrebbe prevalso, e di cui lo ‘smart working’, lavorare a casa evitando l’ufficio, è solo un aspetto. Sempre meno ogni mattina ci imbarcheremo su mezzi pubblici o privati per andare in posti di lavoro; sempre più, col computer, lavoreremo in casa, la quale diventerà anche il nostro ufficio. E grazie alle rivoluzioni Amazon e Netflix non avremo più bisogno di fare shopping nei negozi, né vedere film al cinema, né comprare libri nelle librerie: negozi, cinema, librerie (ahimè) spariranno, tutto si farà da casa. La vita si ‘focularizzerà’ o si ‘accasaggerà’ (dobbiamo già pensare ai neologismi). Anche le scuole spariranno: attraverso aggeggi tipo skype, i ragazzi seguiranno da casa le lezioni dei professori. La clausura generalizzata dovuta all’epidemia (o meglio, al prevenirla) diventerà la nostra forma di vita abituale” (Benvenuto 2020). As antecipações de Benvenuto confirmam que a pandemia veio intensificar a transição de paradigma vislumbrado por Virilio, trinta anos antes.

material do termo. É, ironicamente, aquilo que ainda *pode* diferenciar os espectadores uns dos outros, não apesar de, mas, *sobretudo*, por causa daquilo que diante de si os liga: a sua experiência interior, pessoal, a partir de uma distância única estabelecida com as imagens. Não é uma coincidência pois, que tenha sido a televisão, aparelho aparecido e concebido para *regulamentar uma mesma distância entre nós e as coisas* na segunda metade do séc. XX (na sequência de um outro cinema industrial que, na primeira metade desse século, também concebeu ‘públicos’ para certos ‘produtos’), a inaugurar o projecto de indiferenciação global generalizada⁷.

Afinal, apesar de tudo o que as separa, são comuns às imagens tele-visivas e às imagens cinematográficas algumas características basilares, a começar pela necessidade de uma organização audiovisual em que se baseiam. Ambas funcionam por associação⁸. A pergunta a fazer é: que tipo de organização? Da natureza da associação de imagens resultam horizontes de possibilidade radicalmente distintos, nomeadamente novas cinefilias.

3. Por uma nova cinefilia

Em 1996, no artigo “The Decay of Cinema”, Susan Sontag manifestava a preocupação de que o cinema, genericamente considerado como *a arte do século XX*, começava a entrar em decadência, pelo menos do ponto de vista “numérico”, tendo em conta a elevada diminuição de aderentes. Mas se preocupações como essa, hoje, parecem ter sido exageradas, visto que o cinema – ou algum cinema – parece continuar vivo (veja-se a enorme quantidade filmes que circulam por festivais de cinema), é porque não se atentou devidamente no cerne da questão que Sontag tentava então levantar:

Perhaps it is not cinema that has ended but only cinephilia – the name of the very specific kind of love that cinema inspired. (...) If cinephilia is dead, then movies are

⁷ Jonathan Crary alertou para o seguinte: “Television quickly redefined what constituted membership in society. Even the pretense of valuing education and civic participation dwindled, as citizenship was supplanted by viewership. One of the many innovations of television was its imposition of homogeneous and habitual behaviors on spheres of life that had previous been subject to less direct forms of control. At the same time, it was the setting in place of conditions which would subsequently be essential for the 24/7 ‘attention economy’ of the twenty-first century” (Crary 2013, 69).

⁸ Acompanhamos Vincent Amiel quando diz: “Muitas vezes se disse que *o século XX é o século da imagem*, mas eu creio que seria mais justo dizer que *é o século das associações de imagens*. A banda desenhada, o cinema e a televisão impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo, uma representação que apela às ruturas tanto quanto à continuidade, e às associações tanto quanto à unidade. É desta cultura contemporânea, desta posição eminentemente moderna, que vem a montagem – e através dela, o cinema” (Amiel 2007, 9).

dead too... no matter how many movies, even very good ones, go on being made. If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love.

Veja-se a reformulação intencional da palavra “cinephilia” em “cine-love”, como que para a diferenciar (libertar) do cultivo fetichista (e, justamente, numérico) dos filmes. É evocado um amor que se estende para além (e aquém) da experiência dos filmes no ecrã, isto é, para além do limiar da sala escura. Um amor, enfim, que todos os que aprenderam a mexer-se, pensar ou beijar com as imagens do cinema partilham.

Que tipo de “cine-amor”, para além daquele que sabemos ter sido determinante para a revitalização do cinema no séc. XX⁹, pode hoje contrariar a “decadência do cinema” de que Sontag estava realmente a falar? As possibilidades são algumas e, neste texto, apresentaremos duas: um cinema de cartografia do real; o conhecimento pela montagem.

3.1 Cinema cartográfico

Por cinema cartográfico entenda-se o cinema que tem vindo a caracterizar exponencialmente as ficções de universo expandido, de que são corolário séries como *Game of Thrones* (David Benioff & D. B. Weiss, 2011-2019) ou as sequelas (e, agora, também série) de *Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-....). Séries como estas ou similares compõem-se ou estendem-se em mapas virtuais que vão muito para além dos objectos fílmicos no espaço e no tempo, sugerindo percursos que não são contemplados na narrativa ou nela sequer mencionados. A sua integração, textual ou contextualmente, emerge apenas *a posteriori*, passando a existir ‘algures’ sob a forma de ‘anexo’ à diegese principal ou suas derivações secundárias.

Há um equívoco frequente em torno da oposição (ou indiferenciação) entre as séries de televisão e os filmes: naquelas, a economia narrativa obedece a uma ordem potencialmente *ininterrupta*, porque declaradamente aberta no sentido comercial e narrativo do termo, definindo-se pela sua incessável continuidade, mesmo que apenas em hipótese. O contacto com essas imagens televisivas faz-se através de um objecto cuja nomeação, na nossa língua, não deixa espaço para equívocos: *o comando*. Por imagens televisivas refiro-me às imagens que circulam nos ecrãs domésticos, da televisão aos tablets, todas elas tendo em comum a mesma

⁹ Aludimos à importância reestruturante que a cinefilia da Nouvelle Vague teve na História do Cinema, muito aquém e para além dos filmes. A este respeito, v. o capítulo “Ler a Nouvelle Vague: Programa Crítico” (in Grilo 2006, 113-123).

palavra de ordem: chegar ao espectador para, à mercê do seu ‘manuseamento’, se configurarem temporalmente. Pelo contrário, face aos filmes – qualquer filme – estamos sujeitos à ordem da sua singular temporalidade, que acontece no interior de uma matriz duracional pré-determinada.

Numa época como aquela em que vivemos, marcada pelo bulício e pelo pavor das longas tarefas, a contra-marcha não será seguramente a de um espectador *demorado*. O cinema de cartografias virtuais – que será (já o é) uma tendência certamente crescente ao longo do próximo século – competirá por um lugar na veloz economia da atenção. É um reino liderado por grandes plataformas como a Netflix, o Youtube ou o mundo dos videogames em rede, em que se joga uma captura da atenção do espectador exclusiva e ininterrupta (Mitchener 2020), um convite à *imersão* sem fim, uma suspensão total da vida real, de teor muito diferente da *outra noite*, segundo Blanchot, ou como na proposta de Cézanne, visto que dela não se pressupõe, ou deseja, nenhum regresso.

Contra esse cinema posiciona-se, assumidamente ou não, uma outra forma de cartografia cinematográfica, uma *nova* cartografia do real, que se pauta pela intensa vontade do cineasta (não necessariamente o realizador) em religar o espectador ao real, através de um deliberado *jogo de espelhos*, que tem lugar na alteridade do ecrã. Trata-se de um cinema que vai muito para além da qualidade de certos filmes, uma vez que se define pela qualidade extensiva às filmografias (leia-se: dos universos fílmicos) que incorporam, mas também outros resíduos filmográficos¹⁰. Esse cinema (repita-se, não exclusivo dos filmes) exige do espectador uma relação de ‘leitura’ demorada, uma leitura que não se esgota nos objectos fílmicos enquanto ‘produto final’, mas que continua no seu amor pelos suportes físicos (Natálio et al. 2020), pelas palavras, pelas imagens e, através do pensamento, que se prolonga para lá da experiência das imagens no *interior* dos filmes. Muito do cinema do *real* que verdadeiramente interessa está aí¹¹, nessa dimensão cartográfica que ombreia precariamente contra as formas de representação mediáticas dominantes.

¹⁰ O uso da palavra ‘resíduos’ remonta à reciclagem de material de filmagem como sucede *No Quarto da Vanda*: “Pedro Costa’s initial inclusion at the art gallery was facilitated by an invitation made by art curator Catherine David, who was responsible for the 2001 Biennale d’Art Contemporain at Lyon. As the filmmaker explained to me, ‘David watched *In Vanda’s Room* [. . .] and asked me if I wanted to show material not included [in the film]’ (Costa 2013). This invitation caused Costa to re-evaluate the profuse material available. Eventually, he decided to show material already included in the feature film, if presented in its uncut and extended length. The result of this selection process was an untitled video installation (also known as *In Vanda’s Room*, 2001), which uses approximately two hours of material initially shot for, and incorporated into, the feature film” (Jorge 2000, 93).

¹¹ A importância da filmografia de Wang Bing, entre poucos outros exemplos de importância aproximável no caso do documentário contemporâneo, passa por providenciar um mapa alternativo da China pós-moderna. Poderíamos

É esse cinema que convoca um espectador/ aprendiz, cuja vontade de compreensão das imagens passa por uma necessária paciência criadora. O que estes cinemas cartográficos encenam é uma *demorada* relação estética e política com as imagens¹², relação que se traduz na formação de diferentes (e potencialmente opostos) tipos de espectadores: os comuns e os incomuns, os domésticos (para não lhes chamar domesticados) e os nómadas (essencialmente ‘precários’, face à marginalidade de uma economia de valores generalizada de que estão excluídos, ou na qual são assimilados enquanto valor de troca).

Nas cartografias (cinematográficas) do real, o valor do mapa virtual não se sobrepõe simplesmente ao do território, antes lhe configura novas potencialidades relacionais que passam sempre e necessariamente por um exercício *demorado* de conhecimento.

3.2 Conhecimento pela montagem¹³

Assumindo que criámos uma oposição válida, tomemos o lado dos espectadores que optam por se implicar paciente e criativamente nas cartografias do real. Que procuram estes espectadores senão (re)estabelecer uma forma de relação curiosa com os lugares, rostos e gestos do mundo exterior, a partir da relação com as imagens? E que forma é essa, senão a que passa pela experiência de *estranhamento* dos espaços que conhecem, por via dos filmes ou das obras de arte que engendram particulares temporalidades?

Pense-se, a esse propósito, nesta afirmação de Marc Augé (2005, 53): “Estranhamente, é uma série de rupturas e descontinuidades no espaço que figura a continuidade do tempo”. Tal como nos nossos lugares privados, os objectos e as imagens que neles fomos preservando, como vestígios carregados e *pathos*¹⁴ que permitem constituir a nossa identidade cultural pessoal, revelam uma história que se define pela temporalidade própria que encena. Se alguém entrar

também falar de criadores como David Simon e Ed Burns, autores do volume *The Corner* adaptado para série televisiva (David Simon e David Mills, 2000), sendo David Simon também autor da série *The Wire* (2002-2008). Em ambas as séries, os universos ficcionais construídos estão absolutamente dependentes de lugares, pessoas e eventos reais, em Baltimore, nos Estados Unidos.

¹² Em *Os Intervalos do Cinema*, de Jacques Rancière, a pretexto das “Políticas dos Filmes”, lê-se: “Trata-se de assinalar a proximidade da arte com todas as formas de arte nas relações do mundo novo. Trata-se de assinalar a proximidade da arte com todas as formas em que se afirma uma capacidade para a partilha ou uma capacidade partilhável. (...) Não será isto o que se pode esperar do cinema, a arte popular do século XX, a arte que permitiu ao maior número de pessoas, àqueles que não transpunham as portas dos museus, deleitar-se com o esplendor de um efeito de luz num cenário vulgar, com a poesia de um tilintar de copos ou de uma conversa banal ao balcão de um qualquer café?” (Rancière 2012, 174-175).

¹³ Citamos o título de uma secção de *Diante do Tempo* (Didi-Huberman 2017, 144-154).

¹⁴ Na noção warburgiana de *Pathosformel*, a fórmula de *pathos* que lhe está associada é extensiva às imagens não-artísticas: “Aquilo que está no centro das investigações de Warburg são de facto as imagens, mas não apenas as imagens artísticas, nem as imagens artísticas na sua singularidade de obra de arte” (Guerreiro 2018, 20).

nesse lugar, o conhecimento do espaço define-se por uma apetecível mediação, isto é, uma necessária operação de montagem que visa explicar a relação de continuidade entre as imagens que se apresentam como “rupturas e descontinuidades”. Mas é justamente aqui que um *tipo* (e não outro) de espectador é convocado: um espectador activo, que busca pelo sentido possível entre as marcas que figuram uma vislumbrável “continuidade do tempo”, um espectador emocionado e *diante do tempo*, como no fulgurante ensaio de Georges Didi-Huberman (2017, 145):

Poder-se-ia dizer que *a imagem desmonta a história*, como o relâmpago desmonta o cavaleiro, fazendo-o cair. Neste sentido, o acto de desmontar supõe o desconcerto, a queda. Uma imagem que me ‘desmonta’ é uma imagem que me detém, que me interpela, uma imagem que me lança para a confusão, privando-me momentaneamente dos meus meios, fazendo-me perder o pé.

Suponhamos que as imagens que desconcertam os espectadores em causa são as de um qualquer quarto privado, alheio, em que entramos. Quem “perde o pé” nesses *museus privados* somos nós, por nele nos sentirmos estranhos, *desfasados*, perdidos e desorientados, face à temporalidade do lugar, que é constitutiva de uma *outra* histórica. Continuemos com Didi-Huberman (2017, 145):

Mas a *imagem desmonta a história* num outro sentido: desmonta-a como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. (...) Pode desmontar-se as peças de um relógio para aniquilar o insuportável tiquetaque da contagem do tempo, mas também para se compreender melhor o funcionamento desse relógio, ou até para o reparar se estiver defeituoso.

Note-se como “o insuportável tiquetaque” remete para a insuportável *continuidade* do tempo de que nos falam nos manuais enciclopédicos, um tempo imposto, um tempo que imagina um espectador ‘comum’ da história linear do ‘progresso’. Contra essa acepção, a noção de “desmontagem” parece-se mais com uma operação de anatomia ou ‘esquartejamento’, que o espectador/ aprendiz, aqui na pele de ‘historiador’, opera sobre o lugar que é convidado a habitar, numa necessária paciência, correlativa da ‘cegueira’ e desorientação espaço-temporal que cada ‘mergulho nocturno’ implica.

Os espectadores são, pois, convocados a “desmontar” as peças desse quarto alheio para as *remontar*. É como se se desfizesse o filme da história em fotogramas, para melhor poder

entendê-los e, em última análise, repará-los. É, portanto, de um outro regime de relação entre espectadores e imagens que Didi-Huberman (2017, 145-146) fala, um regime operativo e produtivo, no sentido mais experimental do termo:

Este é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: por um lado, a queda rodopiante, por outro, o discernimento, a desconstrução estrutural. (...) É, com efeito, de *montagem* ou de *remontagem* que se deve falar, consecutivamente, para (re)qualificar a própria operação histórica: de facto, enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia daquilo que constrói, daquilo que, afinal, apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural.

Há, portanto, a possibilidade de o espectador estabelecer uma relação profundamente sensível – mediada pela *montagem mental* – entre o acto de contemplar e compreender; uma relação genealógica e *física* com as imagens, da ordem da *afeição* e da *comoção*, visto que são as imagens *co-moventes* que o impelem (convidam) a devolver o gesto de criação, pondo-as reciprocamente em movimento¹⁵. Neste sentido, está sujeito às mediações – mesmo às que se apresentem como pretensamente *imediatas* – que o (re)formam, transformando-o em potencial remediador e reformador, através do *manuseamento* da imagem, não enquanto objecto de consumo, mas enquanto objecto de *trabalho*.

Antes de qualquer incursão numa vontade de conhecimento pela montagem face às expansivas cinegrafias – a que demos o nome de cartografias – do real, é necessário reconhecer a importância daqueles que fazem da construção desses universos uma *vocação*. Apece chamar-lhes curadores¹⁶, pois cuidam das imagens através de uma espécie de “cine-amor” (para voltarmos a Sontag), na sua forma mais transmedial e transhistórica possível, isto é, ampliam a qualidade estritamente *cinematográfica* das imagens, fazendo-as contactar com todas as outras – uma qualidade relacional que passa, na sua essência, pela *montagem* no sentido mais amplo do termo. São esses *curadores* de imagens (e os museus ‘cavernosos’ que as abrigam) que convocam espectadores ‘irrequietos’, movidos e em movimento, a imergir na *outra noite*,

¹⁵ *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, não é senão a concretização deste exercício. Lembremos, todavia, que já Dziga Vertov, na década de 1920, praticou o cinema de acordo com este *ethos* da *desmontagem/remontagem* didi-hubermaniana.

¹⁶ Curadores são artistas, produtores e programadores, ou todos aqueles que *curam/cuidam* das imagens, no sentido em que não deixam de ter em conta o seu potencial reconfigurável e transformável.

para se pôr *em marcha* uma nova relação com as imagens e, na melhor das hipóteses, com o mundo¹⁷.

À *abertura económica* das séries televisivas ou dos videojogos assentes em universos virtuais infinitos opõe-se, então, a *abertura criativa* das filmografias que se constituem como um *corpo de trabalho*¹⁸ em processo. No limite, o que move os criadores das últimas é a possibilidade de encenação de uma coreografia que pede uma resposta (uma dança) emocionada, uma compreensão comovida, através da disposição das imagens e do lugar (do espaço) que criam para os múltiplos espectadores que *com* elas se procuram situar. A *abertura criativa* clama por espectadores para quem o acto de olhar as imagens implica, desde logo, um desejo de (re)montagem.

É nesse sentido que em alguns raros filmes há algo que se parece com um *museu do cinema* – pois há muito cinema e muita história *lá dentro*, nos confins da sua *outra noite*. São filmes que se parecem com ‘catedrais’, nas quais o espectador testemunha um acontecimento íntimo de ordem musical: as imagens são como instrumentos ou melodias diversas, à espera de serem ouvidos para poderem expressar a sua potencial harmonia comum, apenas possível pelo corpo que laboriosamente as escuta (monta). São filmes que se parecem com quartos (os espaços mais privados possíveis) de alguém, nos quais entramos e permanecemos em silêncio, embora conscientes da necessidade de uma espécie de nova (e necessária) ética da ocupação – sabemos perfeitamente que não nos sentamos ou movimentamos de uma maneira qualquer no quarto de outrem; há uma distância *ideal* (porque só nossa) em relação às coisas e aos objetos *sagrados* do *outro* que, aos poucos e pacientemente, procuramos ir descobrindo e definindo. Voltemos, pois, ao *Quarto* em que tudo começou.

4. No Museu da Vanda

¹⁷ É esta potencialidade “redentora” do realismo cinematográfico que Kracauer deixa claro no último capítulo de *Theory of Film* (cf. Kracauer 2012).

¹⁸ São muitos os realizadores que pensaram criticamente o seu *corpo de trabalho* pela *desmontagem/remontagem*, sendo disso corolário Jean-Luc Godard, Jonas Mekas ou, mais recentemente, James Benning. Destaque-se *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), auto-retrato que a realizadora compôs a partir da remontagem de diversos materiais da sua filmografia.



No Quarto da Vanda (2000) é um filme crucial para o entendimento da dimensão colossal da obra de Pedro Costa – uma referência no panorama do cinema contemporâneo. Se este filme se parece com um *cinema-museu*, é certamente no sentido em que é um *museu de imagens do real*. Nesse sentido, falamos de um filme-lugar (o Bairro das Fontainhas) que os espectadores são convidados a habitar de forma demorada. No limite, o que *acontece* em cada visionamento, deve-se menos àquilo que se testemunha e mais aos *efeitos emocionais* que se fazem sentir lenta e difusamente.

Falemos um pouco desse trajecto: o primeiro plano do filme anuncia mais do que um ‘simples’ mundo alternativo. Faz-se desde cedo justiça ao famoso dito de Nietzsche, “o superficial é o requisito prévio de todo o belo”. Mas mais tarde, num outro momento do filme em que duas personagens se encontram num mesmo quarto, enquadradas em espelhos diferentes, é afinal lembrado aos espectadores que o que faz com que não haja diferença entre a (beleza da) realidade e o seu reflexo (no ecrã) é a própria câmara de filmar¹⁹. Poderíamos adensar a proposta, dizendo que é nesse plano que se define o cinema de Pedro Costa, no qual se buscam produzir imagens maiores que a vida, a partir de uma relação com a própria vida.

¹⁹ Diz-nos João Mário Grilo (in Guimarães e Saguenaíl 2007, 81): “Eu acho que quando um cineasta tem uma imagem de uma pessoa, e a imagem dela reflectida no espelho, a maneira como vai filmar isso é decisivo. Porque tem uma coisa real e o seu reflexo, e é isso o cinema. O cinema é uma coisa real e o seu reflexo”.



O que salta *realmente* à vista, ou melhor, o que *assalta a vista* numa primeira experiência de contacto para-retiniana com *No Quarto da Vanda*, prende-se com a dimensão das suas proporções: as vozes, os corpos, as tosses, os gestos, os objectos, as zonas de escuridão e de luminosidade, a ternura e a violência, enfim, toda uma torrente de *som e fúria*. É um filme feito de fragmentos e imagens justapostas numa invulgar organização narrativa e visual, e composto de forma musical²⁰.

Em certas catedrais, um dos efeitos emocionais é o da forma como os seus vitrais permitem uma modulação da luz que nelas vai entrando; noutras, é o da forma como o som dos cânticos se propaga; noutras ainda, é a forma sofisticada como a progressão da luz se parece articular com o desenho acústico do espaço. É precisamente essa geometrização formal entre os fragmentos da banda sonora e os da imagem que, quando presenciado (escutado) em sala, *No Quarto da Vanda* põe em evidência. Tal aspecto faz-se sentir pelos *ritmos* – sempre o “poder supremo dos ritmos” (Bresson 2000, 61). Toda a lógica de montagem assenta numa complexa e subtil modulação entre imagens e sons, com desvios, versões e inversões, mas sempre voltando ao motivo principal, o quarto, qual partitura audiovisual numa *progressão em direcção à harmonia*.

²⁰ Lembremos que já os métodos da montagem de Eisenstein se filiavam num vocabulário musical: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem harmónica e, por fim, montagem intelectual, “onde os diferentes sons e harmonias fazem já parte de um universo de ideias de conceitos” (Grilo 2007, 99).

No final do filme, *já a negro*, a tão consensualmente apreciada música de György Kurtág funciona como um *ponto de redobramento* cirúrgico: nela culminam a violência e a ternura que, ao longo do filme, ora se afastam, ora se aproximam, mas que caminham entretecidas. Antecipa-se tal redobramento no penúltimo plano, naquele quarto que, *entretanto*, fomos conhecendo e no qual se misturam os gemidos da criança, os gestos de Zita e – embora *notória e deliberadamente* separados – os sons da destruição do bairro, que parecem estar mais próximos do que nunca do *quarto* (leia-se: da sala de cinema transformada em museu de imagens e sons do real). Nesse momento, o olhar do espectador já *pode ver para além daquilo que se vê*. O que significa que, como é dito nas grandes lições do cinema, todo o olhar é uma construção, mas também que dessa construção emerge um novo olhar, que é o mesmo que dizer um novo espectador.

Tal momento, no qual todo o filme *respira* no interior de uma última imagem do quarto, antecipa a força de um efeito monumental, mais do que meramente emocional, que ressalta no trecho sonoro de Kurtág. Não é uma música enternecedora por ter valor próprio, mas porque nela culmina (lembramos: *com o ecrã já a negro*) o sentimento que prevalece e que se deve à força simbólica das formas que, ao longo do filme, engenhosamente se tecem – como avisava Bresson (2000, 30), “Uma imagem não tem valor absoluto. Imagens e sons deverão o seu valor e o seu poder apenas à utilização a que os destinam”. É preciso ver este filme em sala para tomar atenção à construção sinfónica que esse último momento absolutamente *nocturno* vem ultimar, não podendo ela ser entendida se não funcionar como meta de um longo caminho, laboriosamente percorrido *em conjunto*. É preciso ver este filme em sala, para se perceber que, *nele*, os espectadores se movimentam como se estivessem num museu de imagens e sons, no qual também têm um papel dramático, à semelhança dos vestígios em que tropeçam e/ ou colhem. Dançando *com* ruínas, portanto. Não por acaso, entre as duas *imagens* mencionadas (a penúltima, do quarto, e a da música sob fundo negro), persiste a de uma *última* ruína, escrupulosa e simbolicamente erguida, no que resta do bairro das Fontainhas que o filme dá a conhecer.



A consubstancialidade entre a imaterialidade da arte musical e a materialidade dos corpos que existem para *com ela* dançar devia ensinar algo sobre o que cinema também nunca deixou de *poder ser*: face aos corpos na imagem, são *cenicamente* consubstanciais os corpos que os olham. Por outras palavras, *No Quarto da Vanda* engrandece não só as suas ‘personagens’, mas também os seus espectadores, justamente porque é no convite para *uma dança com o que é maior que a vida* que se verifica a lonjura da sua proposta política e estética. Para dançarmos com a história, é preciso erguermos-nos à altura dos *monumentos*, sem receio de verdadeiramente os *ocupar*²¹.

Se, antes, os filmes eram como templos em que o espectador entrava para os habitar em silêncio, agora, são como monumentos em cima de ruínas da história do cinema, sobre as quais há que (re)aprender a dançar alegremente. Que o convite para entrarmos *No Quarto da Vanda* tenha antecipado, em pouco tempo, um emudecimento global provocado a 11 de setembro de 2001, é, talvez, sintomático de uma tarefa cada vez mais hercúlea que se pede aos cineastas (os que fazem, os que programam e os que *olham* os filmes). Que um pequeno quarto, vinte anos depois, ainda seja hall de entrada, espaço de acção e ponto de fuga de uma catedral que representa a *possibilidade* de dançar sobre ruínas, não é mero acaso.

²¹ Não é por acaso que a cena final de *National Gallery* (2014), filme de Frederick Wiseman sobre o museu homónimo de Londres, termina com uma cena nocturna de dança no museu; trata-se de uma ilustração inequívoca do que aqui se vem defendendo: uma dança *entre* as imagens, numa *outra noite* que aquele lugar *ocupado* (pela dança e pelo cinema) engendra (Florêncio 2019).

No Quarto da Vanda marca um período de transição entre os *filmes do cinema* que, ao longo do séc. XX, todos os grandes ‘museus do cinema’ acolheram, e os *museus de imagens e sons* que os filmes verdadeiramente *monumentais* do séc. XXI têm tido a capacidade de erguer. Estamos perante filmes que geram no seu interior múltiplos percursos possíveis, sujeitos a operações de *desmontagem e remontagem*, que só um espectador activo, a muito custo, pode concretizar²². Por conseguinte, são filmes que engendram uma *outra noite* para podermos dançar *entre* as imagens.

A construção conceptual (ironicamente, contra a *destruição* do bairro que retrata) de *No Quarto da Vanda* sugere aquilo que viria a ser, quase vinte anos depois, outra *obra maior* da carreira do seu cineasta: um conjunto de imagens dispostas *anonimamente* (pois que desacompanhadas de legendas identificadoras) na exposição *Pedro Costa: Companhia*²³. Esta outra dimensão na obra do realizador põe em relevo a força imensa que as cartografias do real e o apelo a um conhecimento pela montagem hoje podem ter. O espaço museológico deixa-se habitar pelo cinema enquanto labirinto de imagens à mercê de um *trabalho* laborioso e paciente daqueles que o *atravessam*.

Assim, num empreendimento talvez mesmo superior ao de Godard em *Histoire(s) du Cinéma* (pois que aqui se soma uma dimensão experimental verdadeiramente física), nesta exposição, o realizador pôs em relação as suas obras e as de outros²⁴, como ilhéus de um enorme arquipélago-constelação da, ou melhor, de uma história do cinema. Durante cerca de três meses, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves foi um *quarto* nocturno, em que se resgataram as imagens das narrativas e dos seus contextos – é sabido que o cinema é também uma máquina que não consegue trabalhar sem esses valores –, restituindo-lhes o seu valor musical, afectivo e transmedial.

²² Sobre esta matéria, embora enquadrando os filmes em análise literalmente na área dos “estudos museológicos”, tenha-se particular atenção ao cinema de Alexander Sokurov, tal como proposto por Alex Munt (2018).

²³ Exposição com curadoria do arquitecto José Neves, patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, de 19-10-2018 a 27-01-2019.

²⁴ Desses outros fizeram parte: Théodore Géricault, Robert Desnos, Andy Rector, Pablo Picasso, António Reis e Margarida Cordeiro, Rui Chafes, Walker Evans, Martin Schäfer, Mariana Viegas, Richard Dumas, Marta Mateus, André Salgueiro Martins, Jean-Luc Godard, Paulo Nozolino, João Queiroz, Karl Schwiesig, Marta Capelo, Max Beckmann, Josef Koudelka, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, Jeff Wall, Jacob Riis, Chantal Akerman, Charlie Chaplin, Carl Theodor Dreyer, Kenji Mizoguchi, Jacques Tournier, Robert Bresson, Howard Hawks, Alexander Dovzhenko, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Ernst Lubitsch, John Ford, Frank Borzage, Erich von Stroheim, F.W. Murnau, Yasujiro Ozu, D.W. Griffith, Edward Dmytryk, Jean Cocteau, Fritz Lang, Grigori Alexandrov, Sergei Eisenstein e Alain Resnais.

Não se tratou de um jogo de referências, mas de uma composição cartográfica, em que as imagens do real e as imagens do cinema – ambas imagens de ruínas – fizeram parte de uma experiência museológica contemporânea. Saliente-se a importância deste empreendimento: não há imagem que não carregue consigo a história de tantas outras imagens, tal como não há imagem *do cinema* que não dialogue com imagens de outras artes e lugares. *Pedro Costa: Companhia* foi uma exposição em que o (seu) cinema evocou heranças e graus de parentesco que vão para além da história do cinema, numa operação de montagem que elidiu fronteiras temporais e disciplinares.

Mas voltemos a *No Quarto da Vanda*, o filme-museu em que foi certamente inaugurada uma *outra noite* mais profunda e infundável. Voltemos à sua ‘superfície’: o que vemos ao longo do filme não é senão uma ocupação progressiva que as máquinas fazem de um lugar que viriam a destruir por completo; é também a ocupação, oposta, de resistência, que as pessoas, quais vestígios humanos, fazem dos espaços que sobram, num bairro elevado a museu vivo de memórias e convivências difíceis, por vezes mortíferas. Falamos de um retrato cinematográfico *punk* em estado puro, um filme sobre ocupações *aquém* do limite, porquanto à beira da erosão de todos os limiares que ainda definem aquele espaço enquanto *lugar* e palco de possíveis *acontecimentos* em comunhão.

Estamos perante um filme que resiste enquanto *museu nocturno*, pois nele se engendra o aparecimento de uma *outra noite*: exige-se também o trabalho curioso e paciente do espectador, um trabalho de busca de sentido, dramático (de constituição de relações narrativas, providenciadas na forma de um elaborado mosaico) e geográfico (de reconstituição mapeológica do Bairro das Fontainhas, através dos seus fragmentos audiovisuais). Diante deste filme, *diante do (seu) tempo*, os espectadores convivem com ruínas, que colhem e com as quais compõem uma harmonia musical que não existe somente nas suas cabeças, nem somente nas imagens, mas algures entre eles próprios e as imagens – um *espaço do entre*, que lhes é pedido para também ocupar.



Nesse como noutros *museus de imagens* deste nosso telemático século, está-se presente num espaço histórico de que o corpo faz parte, enquanto linha de força entre objectos radicalmente diferentes. Numa ocupação *pedagógica* por excelência, o espectador não contempla simplesmente imagens, mas, sim, trajectos possíveis que clamam por *novos* espectadores, distantes dos cinéfilos munidos de conhecimento enciclopédico, antes, atentos às possíveis ligações entre o cinema e o real, entre imagens de ternura e de violência, entre fantasmas e objectos respirantes. Sobram transeuntes e ruínas, diálogos entre fragmentos, mergulhos silenciosos na escuridão do tempo outro de cada obra.

Falamos de um *novo* cinema que incita a uma rara forma de “cine-amor” pelas imagens. Os *filmes-museus* que alguns ‘curadores’ minuciosamente erguem impelem os espectadores a tornar-se cineastas em potência; e convocam a urgência de real – mas essa relação, já no exterior, é outra história por fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amiel, Vincent. 2007. *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Augé, Marc. 2005. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus.

Bataille, Georges. 2015. *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.

Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água.

- Bazin, André. 1992. *O Que É o Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Benvenuto, Sergio. 2020. “Benvenuto in Clausura”. In *Antinomie: Scritture e Immagini*, 05-03-2020. Acedido Mar. 2, 2022. <https://antinomie.it/index.php/2020/03/05/benvenuto-in-clausura/>.
- Blanchot, Maurice. 1987. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Crary, Jonathan. 2013. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Florêncio, Pedro. 2019. *Esculpindo o Espaço. O Cinema de Frederick Wiseman*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Grilo, João Mário. 2006. *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Grilo, João Mário. 2007. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Guerreiro, António. 2018. *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg*. S.l.: Língua Morta.
- Guimarães, Regina, e Saguenail, orgs. 2007. *Ler Cinema: o Nosso Caso*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Direcção Municipal de Cultura. Videoteca Municipal.
- Jorge, Nuno Barradas. 2020. *Re-Focus: The Films of Pedro Costa – Producing and Consuming Contemporary Art Cinema*. UK: Edinburgh University Press.
- Kracauer, Siegfried. 2012. “A experiência e a sua matéria”. In *Naturalismos. De Lucrecio a Lobo Antunes*, org. de Kelly Benoudis Basílio e Felipe Cammaert, 455-475. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Lévinas, Emmanuel. 2015. *Deus, a Morte e o Tempo*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, Gilles, e Jean Serroy. 2010. *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.

- Mitchener, Jacob. 2020. “Video Games vs Everything: Netflix, Instagram, and Youtube – Anything that Demands your Attention – Are Competitors Too”. *Superjump*, 03-12-2020. Acedido em Mar. 2, 2022. <https://superjumpmagazine.com/video-games-arent-only-competing-against-other-video-games-dd1053eec2e4>.
- Munt, Alex. 2018. “Alexander Sokurov’s *Francofonia*: Museum Studies”. *Senses of cinema, Issue 86 Cinema and the Museum*. Acedido em Mar. 2, 2022. <https://www.sensesofcinema.com/2018/cinema-and-the-museum/alexander-sokurov-francofonia/#fn-34146-14>.
- Natálio, Carlos; João Araújo; Luís Mendonça; Ricardo Vieira Lisboa. 2020. “Let’s Get Physical: Contra o Fim dos Suportes Físicos, a Favor da Liberdade do Espectador”. *À Pala de Walsh*, 19-11-2020. Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2020/11/lets-get-physical-contra-o-fim-dos-suportes-fisicos-a-favor-da-liberdade-do-espectador/>.
- Rancière, Jacques. 2012. *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sontag, Susan. 1996. “The Decay of Cinema”. *The New York Times Magazin*, 25-02-1996. Acedido Mar. 2, 2022. <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>.
- Virilio, Paul. 1993. *A Inércia Polar*. Lisboa: Dom Quixote.