

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 6

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO – 6

Novembro 2016

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 8

PEDRO EIRAS

AUTORES

DAVID PINHO BARROS

JOSÉ BÉRTOLO

LUÍS MENDONÇA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, a partir de um desenho de Patrícia Lino (Santa Barbara, California, EUA, Fevereiro de 2016).

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-5-0

DOI: <https://doi.org/10.21747/9899937550/fimdomundo6>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2016



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste sexto libreto, David Pinho Barros relê *A Estrela Misteriosa* de Hergé (1942), interrogando a importância da perspectiva humana e sua escala (de que tamanho é uma aranha ou um cogumelo no fim do mundo?), com a Segunda Guerra Mundial como inevitável referência tácita; José Bértolo estuda os filmes do «ciclo bretão» de Jean Epstein – de *Finis Terræ* (1929) a *Les Feux de la Mer* (1948), analisando as linhas de fronteira entre terra, mar e céu, mundo natural e mundo humano, realidade e linguagem, literatura e cinema; e Luís Mendonça recorda um argumento de cinema escrito por James Agee em 1945, proposto a Charles Chaplin, mas nunca realizado: *the tramp* sobrevive a uma guerra nuclear de proporções apocalípticas, recusa o progresso científico que conduz afinal à morte da civilização, e parte, eternamente sozinho, pela estrada do crepúsculo.

Pedro Eiras

Cogumelo pequeno, cogumelo grande: Proporção e relativismo no apocalipse de *L'Étoile Mystérieuse*

David Pinho Barros

Universidade do Porto/ KU Leuven

Resumo: Entre Outubro de 1941 e Maio de 1942, Hergé publica em tiras semanais no chamado “*Soir volé*”, o jornal *Le Soir* controlado pela Alemanha durante a ocupação nazi da Bélgica, o décimo tomo d’*As Aventuras de Tintim, L’Étoile Mystérieuse*. Nele, encena a iminência do fim do mundo, causada pela possível colisão de um asteróide com a Terra, que, não se verificando como previsto, dá contudo origem a uma ilha flutuante no Ártico que o herói da série irá explorar. A partir da primeira versão em álbum da história, editada em Setembro de 1942 a cores, este artigo procura discorrer acerca deste olhar sobre o apocalipse, identificando os modos gráficos e narrativos utilizados pelo autor para a construção do entendimento individual do fim do mundo e defendendo que esta experienciação está, inevitavelmente, dependente das noções de relativismo e de proporção.

Palavras-chave: Banda desenhada, Hergé, *As Aventuras de Tintim, L’Étoile Mystérieuse*, fim do mundo, proporção, relativismo

Abstract: Between October 1941 and May 1942, Hergé publishes in weekly strips the tenth volume of *The Adventures of Tintin, The Shooting Star*, in the so-called “*Soir volé*”, the newspaper *Le Soir* controlled by the Germans during the Nazi occupation of Belgium. In this story, he stages the imminence of the end of the world caused by the possible collision of an asteroid with the Earth. The event doesn’t take place as predicted, but it gives birth to a floating island in the Arctic which the hero of the series will explore. Taking as a starting point the first book version of the adventure, published in colour in September 1942, this article aims at analysing this look upon the Apocalypse by determining the graphic and narrative

modes used by the author for the construction of the individual perception of the end of the world and by arguing that this experiencing is inevitably dependent on the notions of relativism and proportion.

Keywords: Comics, Hergé, *The Adventures of Tintin*, *L'Étoile Mystérieuse*, end of the world, proportion, relativism

O fim do mundo absoluto e o fim do mundo parcial

Para podermos escrever sobre o fim do mundo, a primeira questão a que me parece necessário dar resposta é a seguinte: qual é a diferença entre a morte e o fim do mundo? Se a morte de um indivíduo é não só o fim do seu mundo mas também do dos outros, na medida em que o instrumento de percepção sobre os outros com ele se extingue, a fronteira entre morte e fim do mundo é mais volátil do que parece. Nasce, assim, a necessidade de avançar uma definição. O fim do mundo é a morte que cumpre duas condições: é supraindividual e totalizante, afectando todos; e destrói, simultaneamente, o planeta, o suporte que sustenta a humanidade capaz de pensar o fim do mundo. No entanto, se o fim do mundo for absoluto e irreversível, um discurso *a posteriori* sobre o fim do mundo não será possível. Como não é concebível organizar um Seminário do Fim do Mundo *depois* do fim do mundo e como a pioneira tecnologia de comunicação de Brás Cubas ainda não foi desvendada pela academia, falar do fim do mundo é um exercício que não pode senão ser levado a cabo *a priori* e no campo da especulação. As obras narrativas que, ao longo da história da criação humana, se ocuparam da representação do fim efectivo do mundo dedicaram-se somente ao antes e, porventura, ao durante, mas nunca ao depois. O depois, não existindo, não oferece espaço a comentários, nada havendo a dizer acerca do nada. Falar de um *quase* fim do mundo, onde *quase* toda a humanidade desaparece e *quase* todo o planeta é aniquilado, é, contudo, mais viável e tem, na verdade, recolhido as preferências da criação artística ao longo dos tempos.

Introduzida a nuance entre fim do mundo absoluto e fim do mundo parcial, a sobrevivência de uma modesta parte do planeta e de uma pequena fatia de humanidade

implica, desde logo, uma dicotomia: os que desapareceram, para quem o mundo acabou, e os que ficaram, para quem *um* mundo acabou e *o* mundo quase acabou. A existência desta oposição não pode senão gerar uma perspectiva extraordinariamente relativa, verificável, por exemplo, através de casos onde a solidão provocada pelo apocalipse é geradora de felicidade e não de desespero. Neste contexto, dois exemplos se impõem: um dos mais célebres episódios da série original *The Twilight Zone*, “Time Enough at Last” (John Brahm, 1959), e o primeiro capítulo de *Conan, O Rapaz do Futuro*, realizado por Hayao Miyazaki em 1978. Em ambos, duas personagens, na sequência de uma guerra atômica que destruiu a Terra, acreditam estarem praticamente sozinhas no mundo. A primeira vê-se, contudo, extasiada com o tempo que tem pela frente, vivendo um período de grande felicidade com a perspectiva de, perante a salvação da biblioteca municipal, poder ler todas as obras-primas da literatura, empresa que as obrigações profissionais e o despotismo familiar, antes da “catástrofe” planetária, não lhe tinham permitido levar a cabo. O segundo corre alegremente pelos campos verdejantes de uma ilha japonesa, jubiloso com o espaço natural que pode explorar e a que as gerações anteriores, residentes na paisagem sempre altamente urbanizada que caracterizava o período anterior à calamidade mundial, não tinham tido acesso. Tempo e espaço são, portanto, duas conquistas óbvias de um fim do mundo parcial, bem como prova inegável do relativismo protagórico da experiência do fim do mundo.

O relativismo do apocalipse em *L'Étoile Mystérieuse*

L'Étoile Mystérieuse, décimo tomo d'*As Aventuras de Tintim*, tem sido, ao longo das últimas décadas de exegese em torno da obra de Hergé, sobretudo interpretado através do prisma dos estudos pós-coloniais, reflexão que se tem ocupado em grande medida com as referências antisemitas que povoam a primeira edição da história, saída em tiras semanais entre Outubro de 1941 e Maio de 1942, no chamado “*Soir volé*”, o jornal *Le Soir* controlado pela Alemanha durante a ocupação nazi da Bélgica.¹ Esta leitura, se bem que preciosa, tem desleixado o carácter premonitório que o livro apresenta em relação ao final da Segunda Guerra Mundial e, principalmente, à bomba atômica. Lançado em álbum em Setembro de 1942, e sendo a primeira aventura de Tintim editada directamente a cores, *L'Étoile Mystérieuse* será uma das mais importantes

obras que, durante a guerra, reflectirão o ambiente de medo e ansiedade vivido no período bélico em relação às possibilidades de uma destruição global. Desde muito cedo na narrativa e após a constatação de condições climatéricas excepcionais observadas por Tintim num dos seus passeios nocturnos, uma personagem profética, Philippulus, irá anunciar o fim dos tempos com uma voz que exemplifica claramente a adjectivação que Jan Baetens aplica ao “acto da palavra” em Hergé, “física e visível” (Baetens 1998: 60, minha tradução):

C'est le châtement !... Faites pénitence !... La fin des temps est venue !... Je suis Philippulus le Prophète, et je vous annonce que des jours de terreur vont venir !... La fin du monde est proche !... Tout le monde va périr !... Et les survivants mourront de faim et de froid !... Et ils auront la peste, la rougeole et le choléra !... (Hergé 1999: 7)

O que distingue este álbum de outras devastadoras narrativas deste período sobre o negrume dos tempos é, contudo, a completa ausência de uma referência directa à guerra. O medo do conflito é, assim, expresso por Hergé de uma forma absolutamente singular, através de uma arquitectura gráfica e narrativa cujos contornos nos interessa distinguir e analisar, na medida em que colocam em relevo, constante e cirurgicamente, dois idiossincráticos aspectos: a proporção e o relativismo da experienciação do apocalipse. *L'Étoile Mystérieuse* é, deste modo, uma variação notável sobre o aparente paradoxo que “Time Enough at Last” e *Conan, O Rapaz do Futuro* iriam, duas e quatro décadas mais tarde, enunciar: a experiência do fim do mundo, suposto cataclismo universal, só pode ser equacionada, criativa, teórica e empiricamente, como a mais individual das vicissitudes. Num brilhante artigo sobre as imagens de angústia desenvolvidas em *L'Étoile Mystérieuse*, Jacques Samson revela como Tintim vive o fim do mundo da forma mais pessoal possível:

Ce monde en proie à la dévastation, [Tintin] en fait d'emblée une *affaire personnelle*. À l'instar de l'univers environnant qui se démantèle de toutes parts et dont on annonce la fin cataclysmique, Tintin pressent qu'il est lui-même voué à la catastrophe. C'est peut-être d'ailleurs la crainte d'un immense désastre intérieur qui le préoccupe au plus haut point ? (1991: 21)

O fim do mundo deste álbum é, por conseguinte, sempre perspectivado segundo a sensibilidade individual das personagens, que, por definição, molda a experiência através dos canais transformadores da percepção. Voltemos ao exemplo de “Time Enough at Last”: no filme de Brahm, o empregado bancário Henry Bemis, depois de ter sobrevivido a um ataque nuclear por se encontrar fechado nas caixas-fortes do banco durante a explosão, e de se aperceber da soledade provocada pela pulverização de toda a população, regozija-se quando descobre praticamente intacta a biblioteca municipal. Aqui, o fim do mundo planetário (parcial) não corresponde ao fim do mundo individual. Quando, contudo, na conclusão do filme o funcionário Bemis deixa cair os óculos e estes se partem, inviabilizando assim o objectivo supremo (único?) da sua vida, as duas dimensões do fim do mundo fundem-se. Em *L'Étoile Mystérieuse*, a tensão de Tintim, herói anormalmente nervoso e inquieto perante a usual determinação e confiança que apresenta nas outras aventuras², é construída precisamente pela aproximação entre as duas camadas, o fim do mundo global e o subjectivo, individual: tendo a Terra sobrevivido à fatalidade total (Hergé 1999: 10), o “mundo” continua em perigo com a potencial morte de Tintim, inconsciente e sozinho no aerólito (*ibidem*: 56). A diferença entre “Time Enough at Last” e *L'Étoile Mystérieuse* é que no primeiro o fim do mundo individual efectivamente acontece, com os óculos que se partem, e no segundo ele é evitado *in extremis*, com Tintim a ser salvo por Milou (*ibidem*: 57).

Para a compreensão do alcance desta perspectiva relativista de Hergé, sugiro a observação de três conjuntos de vinhetas distintas, que correspondem a momentos de crise no trajecto desenvolvido pelo herói nesta aventura: o telescópio do observatório astronómico (fig. 1), a aranha gigante que através dele Tintim observa (fig. 2), e os ciclópicas cogumelos que povoam o aerólito perdido no Ártico (fig. 3). Em todos os casos, o herói de Hergé vê-se colocado em circunstâncias que, através de um mero jogo gráfico que a linha clara do desenho traduz, o apavoram – em todos os casos, só a proporção dos objectos em relação à dimensão de Tintim indicia o choque provocado pelo contacto entre os dois. Ou seja, o telescópio, a aranha e o cogumelo, desprovidos da comparação visual com a dimensão de Tintim, não são em nada assustadores – relevam do mais simples exercício de interpretação gráfica de objectos comuns segundo o estilo da linha clara. A este respeito, Philippe Marion cita os efeitos de “trompe-l’oeil” (1993:

209), enquanto François Flahaut, num artigo intitulado “Le plaisir de la peur. L'étoile mystérieuse et l'araignée géante”, detecta uma reveladora metáfora no telescópio, evocadora de todos os processos de perspectivização do horror activados no álbum:

Rien qu'en rapprochant de notre monde limité ce qui est infiniment grand et infiniment loin, l'instrument opère une sorte de télescopage. Ici, en outre, le télescope montre un objet qui, précisément, va télescoper la terre. Ce futur imminent agit déjà dans le présent : le spectacle est traumatique. L'“ÉNORRRRME boule de feu”, comme le dit le professeur Calys, se confond avec l'araignée géante, vision envahissante, effractive et destructrice.” (1993: 163)

Este espectáculo traumatizante é, assim, construído por Hergé com base numa “tomada à letra da imagem”, para recorrer a uma expressão de Pierre Fresnault-Deruelle (1989, minha tradução). O cogumelo mais pequeno do que o indivíduo não é assustador, o que é maior do que Tintim já o é.

Do cogumelo de Hergé ao cogumelo do Enola Gay

Para concluir esta ponderação sobre a escala do fim do mundo, e para fazer *raccord* com o objecto da capa de *L'Étoile Mystérieuse*, é historicamente pertinente e discursivamente inevitável a comparação entre o cogumelo de Tintim e o único outro ícone fúngico que, do ponto de vista mediagénico (segundo o conceito de Marion 1997), é seu rival no século XX: o da bomba atómica lançada pelos americanos sobre Hiroshima no final da Segunda Guerra Mundial.

O piloto do Enola Gay, o então tenente-coronel Paul Tibbets, fará assim o seu relato da missão:

A bright light filled the plane. The first shock-wave hit us. We were eleven and a half miles slant range from the atomic explosion, but the whole airplane cracked and crinkled from the blast. [...] We turned back to look at Hiroshima. The city was hidden by that awful cloud... boiling up, mushrooming, terrible and incredibly tall. (cit. in Rhodes 1986: 710)

Bob Caron, o atirador de cauda do Enola Gay, comentaria também o cogumelo que viu e que oficialmente fotografou para os arquivos das Forças Armadas dos Estados Unidos:

I was trying to describe the mushroom, this turbulent mass. I saw fires springing up in different places, like flames shooting up on a bed of coals. I was asked to count them. I said, "Count them?" Hell, I gave that up when there were about fifteen, they were coming too fast to count. (cit. in *idem*: 710)

"[T]errible and incredibly tall" e "turbulent mass" tanto caracterizam a nuvem de fumo criada pela bomba atômica como o cogumelo de Tintim, representando uma esmagadora força para as vítimas de ambos, mas só na medida em que se compara dimensionalmente a elas. E é isto que leva a que, apesar de o cogumelo de Tintim ser assombroso para um indivíduo e o do Japão para cerca de 255 000³, o impacto proporcional da experiência seja o mesmo, potencialmente responsável por um apocalipse parcial. A experenciação do fim do mundo é, conseqüentemente, a expressão máxima do relativismo vivencial. E é neste contexto que *L'Étoile Mystérieuse* de Hergé, inquietante antecipação da tragédia atômica, surge como uma das grandes narrativas sobre a perspectivação individual da catástrofe ecuménica, bem como lembrança de que a actividade de dissertação sobre o fim do mundo é necessariamente uma consideração sobre a individualidade, a singularidade, a proporção.

Imagens

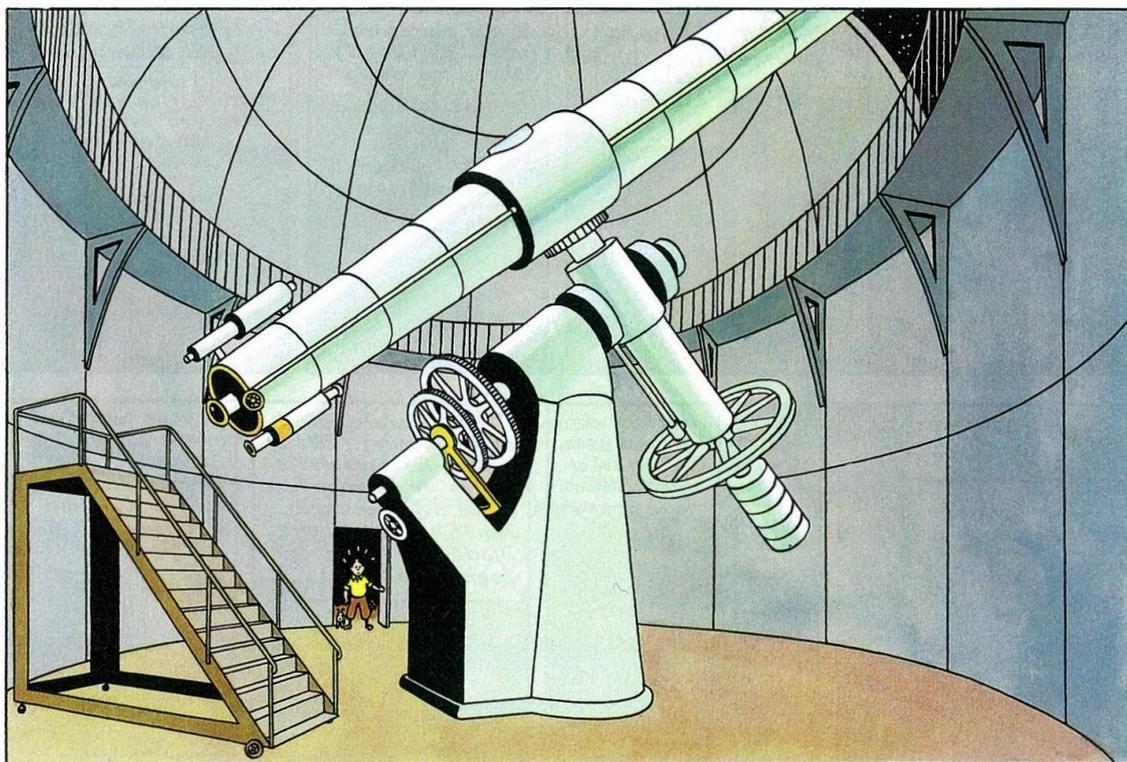


Fig. 1. Hergé 1999: 3.

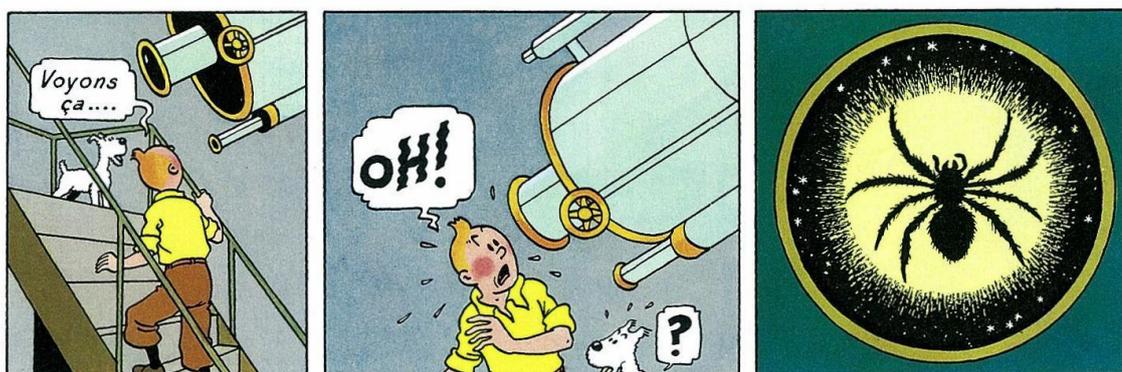


Fig. 2. Hergé 1999: 4.

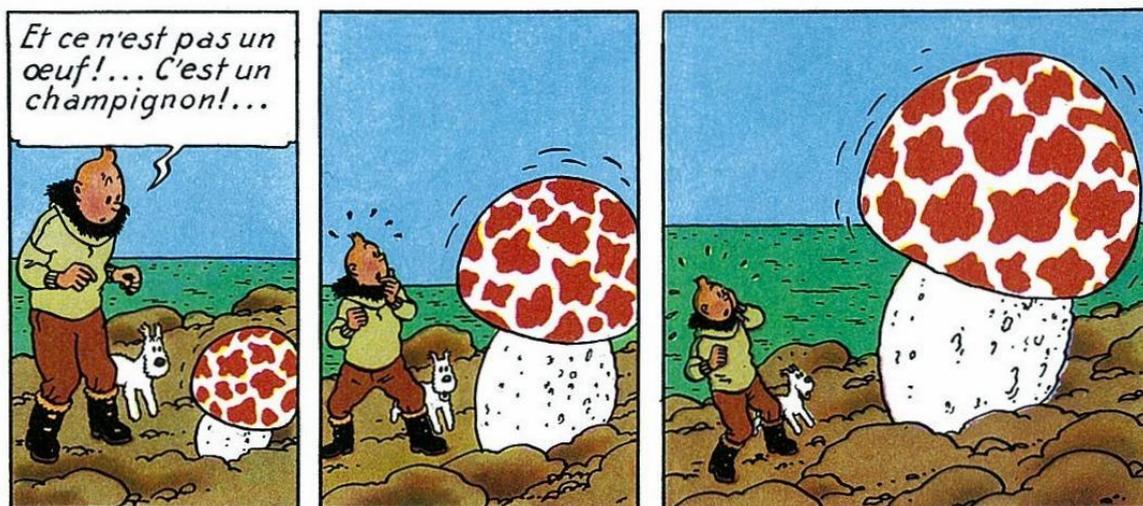


Fig. 3. Hergé 1999: 51.

Bibliografia

Assouline, Pierre (1998), *Hergé*, Paris: Gallimard [1996].

Apostolidès, Jean-Marie (1984), "La fin d'un monde", in *Les Métamorphoses de Tintin*, Paris: Seghers, pp. 140-148.

Baetens, Jan (1998), *Formes et Politique de la Bande Dessinée*, Lovaina/Paris: Peeters/Vrin.

-- (2003), "Tintin père et fils", *Critique*, 671, Paris: Les Éditions de Minuit.

Flahaut, François (1993), "Le plaisir de la peur. L'étoile mystérieuse et l'araignée géante", *Communications*, n° 57, p. 163.

Fresnault-Deruelle, Pierre (1989), *Les Images Prises au Mot : rhétoriques de l'image fixe*, Paris: Edilig.

-- (1999), *Hergé ou le Secret de l'Image: essai sur l'univers graphique de Tintin*, Bruxelles: Éditions Moulinsart.

-- (2007), "Hergé ou l'intelligence graphique", in Fresnault-Deruelle, Pierre, & Samson, Jacques (ed.), *Poétiques de la bande dessinée*, Paris: Éditions de l'Harmattan.

Grevisse, Benoît et Marion, Philippe (1993), "La ligne claire ou les familiarités transgressées", *Textyles*, n° 10.

Groensteen, Thierry (2001), "Le réseau et le lieu : pour une analyse des procédures de tressage iconique", in Baetens, Jan, & Ribière, Mireille, *Temps, Narration et Image Fixe*, Amesterdão: Rodopi.

Hergé (1999), *L'Étoile Mystérieuse*, Tournai: Casterman [1942].

Marion, Philippe (1993), "Étoile mystérieuse et boule de cristal : aspects du fantastique hergéen", *Textyles*, n° 10: pp. 205-221.

-- (1997), "Narratologie médiatique et médiagénie des récits", *Recherches en communication*, n° 7, pp. 61-88.

-- (2012), "Emprise graphique et jeu de l'oie. Fragments d'une poétique de la bande dessinée", in Maigret, Éric, & Matteo Stefanelli (dir.): *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Paris: Armand Colin / INA Éditions, pp. 175-199.

Rhodes, Richard (1986), *The Making of the Atomic Bomb*, Nova Iorque: Simon & Schuster Paperbacks.

Rossenfeld, Carrie (s/d), "The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki", <http://www.atomicarchive.com/Docs/MED/med_chp10.shtml> (último acesso em 17/10/2016).

Samson, Jacques (1991), "Images d'angoisse : Tintin, l'araignée et le champignon", *Urgences*, n° 32, pp. 18-29.

Soumois, Frédéric (1987), "L'étoile mystérieuse, apocalypse aux champignons", in *Dossier Tintin*, Bruxelles: Jacques Antoine éditeur, pp. 167-173.

Sterckx, Pierre (2012), “Les lieux du mythe”, in *L’Archipel Tintin*, Bruxelas: Les Impressions Nouvelles [2004].

Tilleuil, Jean-Louis, & Collin, Martine (1989), “Comment la fin du monde vint à la BD. Entretien avec Jean-Louis Tilleuil”, *Les Cahiers du GRIF*, n° 41-42 (*L’imaginaire du nucléaire*), pp. 169-175.

David Pinho Barros (Porto, 1986) é professor, investigador e programador de cinema. É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade do Porto, com um período Erasmus na Université de la Sorbonne Nouvelle em Paris, e mestre em Ciências da Comunicação - Variante de Cinema e Televisão pela Universidade Nova de Lisboa, com uma dissertação sobre o cinema da Nova Vaga Japonesa. Frequenta, desde 2014, o doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos - Variante de Estudos Comparatistas na Universidade do Porto, onde desenvolve um projecto de tese intitulado *Clear Line Cinema*, em cotutela com a KU Leuven na Bélgica. É também, actualmente, assistente convidado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desde 2008, tem trabalhado na programação e produção de eventos cinematográficos em Portugal, na Bélgica e no Reino Unido, e ministrado cursos de história e análise de cinema na Alliance Française e nas Universidades do Porto, Minho e Nova de Lisboa.

NOTAS

* Este artigo foi elaborado com o apoio financeiro da FCT, no contexto da bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/108188/2015. Foi, simultaneamente, desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013; POCI-01- 0145-FEDER-007339.

¹ Pierre Assouline, na sua biografia “à l’anglo-saxonne” (Baetens, 2003: 314) de Hergé, justifica pormenorizadamente a existência de tantos estudos do género, ao explicitar os elementos antisemitas de *L’Étoile Mystérieuse*: “En 1941-1942, si l’imagination d’Hergé l’autorise à prendre des libertés avec la rigueur scientifique, sa conscience ne l’empêche pas de confier le rôle du méchant à un Juif. [...] « Parce que c’était une mode », dira-t-il sans convaincre. Si c’est vraiment le cas, elle dure depuis longtemps en Belgique. Car tant chez Hergé que chez Simenon, pour ne citer qu’eux parmi beaucoup d’autre de leurs contemporains, on a du mal à trouver un personnage de Juif qui soit dépeint de manière positive.” (1998: 276-277).

² É Philippe Marion quem mais rigorosamente descreve a bizarrria do comportamento da personagem nesta aventura: “Tintin, personnage lisse et sans faille, nous avait habitué à une autre maîtrise : l’expression de panique qu’il exhibe à plusieurs reprises est *anormale* pour qui connaît son courage et sa coutumière assurance devant les dangers.” (1993: 210). Num outro artigo co-escrito com Benoît Grevisse, Marion defende que o próprio estilo da linha clara favorece a tensão e, inclusivamente, a intromissão do fantástico nas obras de Hergé, na medida em que cria um ambiente gráfico-narrativo de tal forma confortável e seguro para o leitor que, quando o *uncanny* surge, apresenta efeitos particularmente chocantes: “Éveillant [...] notre sentiment de familiarité rassurante et notre plaisir de reconnaissance, [l’énonciateur] nous pousse d’autant mieux dans le trouble et l’hésitation lorsqu’il transgresse certains repères importants de cette familiarité.” (1993: 226).

³ População aproximada de Hiroshima antes do bombardeamento nuclear, segundo as informações oficiais do Manhattan Engineer District, reportado pelo site Atomic Archive (Rossenfeld s/d).

Finis terræ, fora do mundo: notas sobre Jean Epstein e o mar

José Bértolo

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: Depois de realizar, entre 1922 e 1928, uma série de filmes enquadrados no universo estilístico da Primeira Vanguarda Francesa, Jean Epstein deixou Paris para se instalar em Finistère, na Bretanha, onde realizaria, entre *Finis Terræ* (1929) e *Les Feux de la Mer* (1948), um conjunto de filmes que comporiam um “ciclo bretão”. Estes filmes contrapuseram ao artifício e à estetização da primeira fase uma nova estética marcada pelo abandono dos estúdios e pela utilização de actores não profissionais. O elemento mais importante destes filmes, no entanto, talvez seja o mar enquanto figura paradigmática do cinema. Nas notas que compõem este ensaio, considero algumas implicações teóricas e filosóficas desta viagem de Epstein, de Paris ao *fim do mundo*.

Palavras-chave: Bretanha, cinema francês, impressionismo, Jean Epstein, mar

Abstract: Having directed a group of films between 1922 and 1928 in the style of the First French Wave, Jean Epstein left Paris for Finistère, in Brittany, where he would shoot, between *Finis Terræ* (1929) and *Les Feux de la Mer* (1948), a set of films known as his “Breton cycle”. These films were distant from the artifice and stylization that characterized the early stages of Epstein’s filmography, as the director adopted a new aesthetics in which the use of real locations and non-professional actors played a fundamental role. However, the sea seems to be the most important element in these films, where it stands out as a symbolic figure of cinema. In the following notes I analyze a few of the theoretical and philosophical implications of Epstein’s voyage from Paris to *the end of the world*.

Keywords: Brittany, French cinema, impressionism, Jean Epstein, sea

O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a imagem da realidade, quando os raios solares passam através da água.

Carlos de Oliveira

1. Para o extremo Ocidente

O ano de 1929 marcou uma transição na filmografia de Jean Epstein. Entre *Pasteur*, realizado em 1922, e *La Chute de la Maison Usher*, em 1928, o realizador consolidou um lugar de relevo no seio do grupo de cineastas que, não obstante não constituírem um movimento artístico declarado, viriam a ser considerados pelos historiadores de cinema no seu conjunto, e identificados com a designação de Primeira Vanguarda Francesa.¹ Neste contexto, e a par de cineastas como Marcel L’Herbier, Abel Gance ou Germaine Dulac, Epstein contribuiu determinadamente para a autonomização do cinema em relação aos modelos literários e teatrais que tinham sido dominantes na produção cinematográfica da década de 1910. *Cœur Fidèle*, de 1923, e *Six et Demi, Onze e La Glace à Trois Faces*, ambos de 1927, são casos paradigmáticos de uma prática que buscava estender as possibilidades do cinema para além dos modelos narrativos mais reconhecíveis à época, numa altura em que na crítica já se discutia as possibilidades de relação e de contaminação entre “cinema puro” e “cinema comercial” (vd. Clair 1988).

Na única biografia do cineasta disponível no mercado editorial, Joël Daire documenta a criação, em 1926, da companhia de produção Les Films Jean Epstein, e a realização de *Mauprat* (1926), *Au Pays de George Sand* (curta-metragem documental, de 1926), *Six et Demi, Onze, La Glace à Trois Faces* e *La Chute de la Maison Usher* no seio desta companhia. Não obstante o facto de estes filmes terem sido invariavelmente reconhecidos como obras de valor e relevância junto da crítica contemporânea e dos pares de Epstein, eles desencadeariam – e em particular *La Chute* – um prejuízo económico insustentável que, várias décadas depois, o realizador ainda não havia

ultrapassado (Daire 2014: 107). Esta é a fase mais experimental da filmografia de Epstein, aquela em que, sem que houvesse a necessidade de se submeter a eventuais restrições dos estúdios, o cineasta punha em prática as ideias sobre cinema que ia desenvolvendo numa série de textos publicados em diversos suportes.² Depois de terminar a montagem de *La Chute*, e legando a Abel Gance a responsabilidade pela comercialização do filme, numa altura em que já era evidente que a Les Films Jean Epstein não sobreviveria à adaptação de Poe, Epstein abandona Paris e dirige-se para o que o próprio designa como “l’Extrême-Occident” (Daire 2014: 101): a região da Bretanha e, mais especificamente, o departamento de Finistère, junto ao mar de Iroise.

2. Fronteiras

Epstein instala-se em Ouessant, onde inicia a preparação de um novo filme, *Finis Terræ*, que estrearia no ano seguinte, em 1929. O filme marca o princípio da segunda fase da carreira do realizador, que consiste essencialmente no ciclo bretão iniciado com *Finis Terræ* e que terminaria com *Les Feux de la Mer*, em 1948, o qual seria, significativamente, o último filme do cineasta.³ Se a primeira fase fora constituída por filmes marcadamente vanguardistas, inseridos numa concepção estetizante do cinema própria de um movimento que pretendia reivindicar para si as qualidades do artificioso, do falso e do “específico fílmico” (Grilo 2010: 47), a fase bretã caracterizava-se pelo abandono dos estúdios, o uso de actores não profissionais, a exploração de uma estética do natural, possivelmente herdeira do cinema etnográfico de Robert Flaherty.⁴ Em suma, um novo cinema, mais naturalista, opunha-se à estética da Primeira Vanguarda que, para alguns (caso de Robert Desnos [1988]), já se encontrava em 1928 numa fase de esgotamento notória.

No entanto, traçar uma divisão tão simples entre estes dois momentos da filmografia de Epstein talvez não seja o procedimento mais frutífero numa aproximação à sua poética, podendo até conduzir-nos a uma compreensão insuficiente da fase bretã. Embora alguns dos procedimentos de Flaherty possam ter sido adaptados à prática de cinema de Epstein, dificilmente se pode argumentar que este procurou a via do documentário antropológico, ou assumir que os filmes bretões constituem uma espécie de proto-neo-realismo em que se procurava espelhar a realidade social bretã. Na

verdade, creio que uma forma mais justa de compreender o ciclo bretão pode consistir em regressar aos filmes realizados entre *Pasteur* e *La Chute*, identificando neles os mesmos elementos figurais, teóricos e filosóficos que Epstein encontraria no mundo natural a que a Bretanha lhe dava acesso. Assim, *Finis Terræ* deixa de representar uma cisão em relação ao que o antecede, e passa a poder ser considerado como um desenvolvimento, ou uma exponenciação, de diversos elementos que integraram a obra de Epstein desde o início. Considerar este filme sob esta luz permite compreender que a sua condição de charneira na filmografia de Epstein espelha simbolicamente a figura de um “finis terræ”, uma fronteira entre a terra e o mar que, mais do que ruptura, cria um espaço de contiguidade, abrindo a porta a contaminações e porosidades.

3. Impressões: ver o mundo

O elemento que parece ter fascinado Epstein na Bretanha é, numa palavra, o mar. Mas não só: também o céu, as nuvens, o nevoeiro.

Desde cedo, e de acordo com algumas asserções dos próprios Louis Delluc, Germaine Dulac e Marcel L’Herbier (Abel 1987: 279-280), a crítica adoptou a fórmula “cinema impressionista” para designar este cinema que tenho identificado como da “Primeira Vanguarda Francesa”. Disto é sinal a popularização que Henri Langlois e Georges Sadoul deram ao termo resgatado da pintura do último quartel do século XIX, bem como a importante dissertação de doutoramento de David Bordwell, concluída em 1974 e publicada em livro em 1980 sob o título *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*. Porém, esta designação foi paulatinamente abandonada pela crítica. Significativamente, alguns anos mais tarde, Richard Abel recusou a terminologia no importante estudo *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Abel 1987: 279-280).

Numa primeira abordagem, contudo, a aproximação entre os cineastas da Primeira Vanguarda e a pintura impressionista não parece ser despicienda, especialmente se levarmos em linha de conta que certos elementos que haviam ocupado um lugar fulcral na arte impressionista viriam a ocupar uma posição análoga nos filmes da Primeira Vanguarda. O fumo das gares de Monet, por exemplo, era trazido à lembrança no cinema de Abel Gance (*La Roue*, 1923), tal como o nevoeiro das suas

pinturas londrinas seria de alguma forma recuperado pelo cinema de Dimitri Kirsanoff (*Brumes d'Automne*, 1929), e os céus e os mares do precursor do impressionismo Eugène Boudin ecoariam nos filmes de Marcel L'Herbier (*L'Homme du Large*, 1920) e de Epstein. No entanto, a base comum entre os pintores e os cineastas impressionistas pode ligar-se menos a uma iconografia particular do que a um interesse partilhado pela percepção humana,⁵ que acompanha uma nova conceptualização do mundo como um universo movente e nervoso. Em suma, os cineastas da Primeira Vanguarda Francesa inscrevem-se firmemente numa modernidade em que a própria noção de arte foi reconfigurada em função de alterações epistemológicas fundamentais. Jean Epstein, em particular, parece filiar-se numa tradição de artistas visuais, que engloba os românticos Caspar David Friedrich e J.M.W. Turner, passando evidentemente pelos impressionistas, que muitas vezes se pensam a si mesmos em função da sua integração, ou não, na ordem do mundo dito natural.

4. Movimento, desequilíbrio, crise

De tal forma este movimento começara para Epstein em *La Chute de la Maison Usher*, que quase se diria ser este filme – aliás, parcialmente filmado na Bretanha – a sua primeira obra bretã, e a aproximação a Poe foi fundamental para esse efeito. Epstein inspira-se tanto nas ficções do escritor norte-americano – nomeadamente “The Fall of the House of Usher” e “The Oval Portrait” – como, essencialmente, no seu poema em prosa “Eureka”, em que, num discurso entre o científico e o místico, de pendor manifestamente filosófico, Poe formula uma concepção animista do universo, em que os homens e as coisas formam um todo que é, no entanto, como a massa cósmica do éter, naturalmente desestabilizado e movente. As ideias de Poe tiveram uma grande influência em Epstein, para quem “[t]out est mouvement, déséquilibre, crise” (Epstein 1921: 93). Tal como se intuía no texto de Poe, que, para além de um tratado sobre o universo, era uma poética literária em que as figuras do escritor e de Deus, e da obra e do mundo, se pareciam confundir (“the plots of God are perfect. The Universe is a plot of God” [Poe 1984: 1342]), também em Epstein a câmara de cinema surgia como o instrumento que – inumano e, portanto, mais fiável do que a percepção humana – podia

aplicar ao caos do mundo (ou à “*ruine poétique du monde*” [Schefer 1997: 78, ênfase do autor]) uma ordem que melhor o revelasse.

5. Filosofia e contemplação

Como os impressionistas e como Poe antes dele, Epstein dedicou-se à observação de algumas das matérias mais misteriosas do mundo visível: o céu, as nuvens, o nevoeiro, ou ainda o fumo. Esta disposição já se antevia no primeiro dos seus filmes, uma biografia de Pasteur na qual se vêem em vários planos, significativamente, organismos ao microscópio. Neste filme encomendado pelo Instituto Pasteur, Epstein já estava a trabalhar, do ponto de vista temático, com matérias metamórficas e, do ponto de vista figural, nas cenas ao microscópio, com a revelação do mundo invisível e inacessível ao olho humano, perto de uma década antes de Jean Painlevé iniciar a sua prática cinematográfica. Estas preocupações – que parecem conduzir, acima de tudo, à especulação filosófica⁶ – acompanharam como pano de fundo todos os filmes de Epstein, obtendo um lugar de destaque naqueles realizados no contexto da companhia por si fundada, nomeadamente em *La Glace à Trois Faces*, no qual o cineasta procurou tornar visível o tempo.⁷ Mas foi em *La Chute* que, com o auxílio de Poe, Epstein trouxe para o primeiro plano as matérias instáveis do mundo natural, através da personagem de Madeline, que, após a sua morte, regressa simbolicamente de entre os mortos através de uma tempestade que fustiga a casa de Usher. O filme, que termina com uma maqueta da casa em chamas, abria assim o caminho para a invasão das imagens de céus e de mar que viriam com *Finis Terræ*.

6. Retóricas do mar

Servindo-se das características geográficas e topológicas do Fim do Mundo, isto é, de Finistère, Epstein desenvolveu na fase bretã um cinema em que o mundo nos era apresentado como algo estruturalmente fluido, em estado de perda de solidez. Para atingir este efeito, como é evidente, a representação da água foi central. Mas o uso desta figura, ou deste *topos* visual, não era, como já sugeri, inteiramente novo no contexto da obra de Epstein; pelo contrário, ele surgiu muito cedo. *Cœur Fidèle* é o caso mais exemplificativo deste uso, evidente nos diversos planos em que os rostos das

personagens surgem sobreimpressos nas águas do mar. Neste caso, contudo, o uso da água é diferente dos usos que Epstein faria dela no ciclo bretão. Nestes planos de *Cœur Fidèle*, estamos próximos de termos que Marc Vernet recuperou de Metz num texto dedicado à técnica da sobreimpressão, descrita como um “misto de enunciação e evocação” (*apud* Vernet 1988: 59), correspondendo, aqui, o plano enunciativo à figura humana e o evocativo à imagem do mar. Neste caso, o mar teria uma função simbólica que visaria complexificar visualmente a tessitura narrativa do filme: a simultaneidade dos rostos e do mar pode dar conta de um desejo de viagem e de fuga à comunidade, mas pode também indicar – pela natureza “trance-like” da água em movimento (Moore 2012: 188) – alienação ou *rêverie*, ou ainda concretizar numa metáfora visual a ideia romântica de contiguidade entre a condição emocional do sujeito e os elementos naturais que a reflectem. Esta posição alinhar-se-ia, até, na tendência “subjectivista” que é atribuída ao cinema da Primeira Vanguarda Francesa, que tanto celebrava a utilização de planos subjectivos que dessem conta de estados emocionais (“‘personalização’ da câmara e dos seus planos=’états d’âme” [Guerreiro 2015: 276]), como planos “subjectivizados” através da aplicação de técnicas variadas, entre as quais a sobreimpressão (o caso de *Cœur Fidèle* que aqui discuto).

7. O fim do mundo e o lugar do cinema

É tendo em vista esta ligação entre uma ideia de subjectividade e uma percepção que contamina a imagem que, em *Cinéma I: l’Image-Mouvement*, Deleuze dedica algumas palavras aos cineastas da Primeira Vanguarda justamente no capítulo sobre a imagem-percepção, onde afirma que as imagens de água não só têm um objecto de percepção particular, como também um sistema perceptivo distinto das percepções terrestres, uma “linguagem” diferente da linguagem da terra (Deleuze 1983: 112). Este é o ponto relevante aqui, ou aquele outro passo em que Deleuze identifica, em Grémillon, um movimento de transição entre uma “mecânica dos sólidos” e uma “mecânica dos fluidos” (113). Porventura mais do que a Grémillon, estas palavras aplicam-se a Epstein e à sua viagem rumo ao fim do mundo, onde procurou descobrir *no real* (“réalité brute” [Schneider 2016: 290]) uma nova “linguagem” que é, à partida, inacessível ao humano e que só o cine-olho – que em Epstein (como em Vertov) é sempre um instrumento

heurístico (vd. Turvey 2008) – pode revelar. E escrevo “linguagem” entre aspas porque me parece que aquilo que o realizador procurava era justamente aquilo que não pudesse ser rigorosamente contido em sistemas, que necessariamente extravasasse, algo de que Philippe Dubois deu conta na célebre análise a *Le Tempetaire*, em que apresenta uma perspetivação do penúltimo filme de Epstein directamente informada pelo pensamento sobre o figural desenvolvido por Lyotard (Dubois 1998).

Na verdade, e como é frequente suceder em filmes sobre este *fim do mundo* que é a fronteira entre a terra e o mar,⁸ os filmes bretões de Epstein – que, de resto, parecem carecer da teoria que sobrecarregara *La Glace* ou *La Chute* – explodem *figuralmente* em cenas de tempestade. Como lembra Dubois, a tempestade em Epstein não é um “tema”, nem mesmo um “motivo”, mas sim uma “figura” que põe em evidência “effets de déstabilisation des formes (fixes)” que revelam “une conception de l’univers basée sur la malléabilité et la transformabilité essentielle des choses, en particulier de et par la perception” (Dubois 1998: 269). Trata-se, em suma, de uma figura que possui uma acentuada carga teórica imanente. Num movimento hermenêutico que devemos levar a cabo, a tempestade torna-se aqui, em suma, puro *kinema* (movimento), ou seja, o *cinema do real* que o *cinema do cinema* nos revela. No seu estudo dedicado às imagens da água no cinema francês da década de 1920, Éric Thouvenel lembra justamente que, para Epstein e para Delluc, o conceito de “photogénie” – que seria, segundo João Mário Grilo, o “estado de concordância entre a matéria e a sua imagem” (2010: 51) – era um fenómeno “pura e estritamente cinematográfico” (Thouvenel 2010: 189), o que tornava a própria fotogenia o principal objecto do cinema. No seguimento destas ideias, dir-se-ia que Epstein se dirige para o fim do mundo porque lá encontra a matéria *fotogénica* por excelência: Finistère seria assim o “site métaphorique pour le cinéma” (Schneider 2016: 290).

*. **Fim do mundo / fora do mundo**

Motivou estas notas o intuito de, *grosso modo*, documentar a viagem de Epstein do centro da terra – Paris – para o fim do mundo, o lugar de fronteira, entre terra e água, a partir do qual ele pode olhar, munido de uma câmara, o mar, matéria eminentemente cinematográfica, invariavelmente enquadrada na linha do horizonte, que é também o

limite do apreensível, a curva do mundo que se *visibiliza* no encontro do céu e do mar. Se atentarmos, porém, na especificidade dos espaços em que se desenrolam o primeiro e o último dos filmes bretões, *Finis Terræ* e *Les Feux de la Mer*, talvez possamos intuir no cineasta um desejo de ir, afinal, *para além do fim do mundo*: *Finis Terræ* desenvolve-se alternadamente em duas ilhas, Bannec e Ouessant, e a acção de *Les Feux de la Mer* tem lugar num farol. Estes espaços situam-se para além da costa continental, num lugar que não só está para além do fim do mundo (do “extremo Ocidente”) como existe *fora do mundo*. Este movimento pode levar-nos a reequacionar o destino da viagem de Epstein (para o fim do mundo ou para fora do mundo?), e as implicações que essa viagem suscita.

(continua)

Bibliografia

Abel, Richard (1987), *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Clair, René (1988), “Pure cinema and commercial cinema” [1925], in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism – A History/Anthology, Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 370-371.

Daire, Joël (2014), *Jean Epstein: une vie pour le cinéma*, Grandvilliers, la tour verte.

Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma I: l’Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.

Desnos (1988), “Avant-Garde Cinema” [1929], in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism – A History/Anthology, Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 429-431.

Dubois, Philippe (1998), “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’œuvre de Jean Epstein”, in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein: Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque Française / Musée du Cinéma, 267-323.

Epstein, Jean (1921), *Bonjour Cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène.

Grilo, João Mário (2010), *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Colibri.

Guerreiro, Fernando (2015), *Cinema El Dorado: Cinema e Modernidade*, Lisboa, Colibri.

Moore, Rachel (2012), “A different nature”, in Sarah Keller / Jason N. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 177-194.

Poe, Edgar Allan (1984), “Eureka: a prose poem”, *Poetry and Tales* (ed. Patrick F. Quinn), New York: Library of America, 1257-1359.

Schefer, Jean Louis (1997), *Du Monde et du Mouvement des Images*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Schneider, James (2016), “Le cinéma vu de la mer: Epstein et l’océanique”, in Roxane Hamery/Éric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein: Actualité et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 289-301.

Stoichita, Victor (2005), *Ver y No Ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, tradução de Anna María Coderch, Madrid, Siruela.

Thouvenel, Éric (2010), *Les Images de l’Eau dans le Cinéma Français des Années 20*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Turvey, Malcolm (2008), *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, New York, Oxford University Press.

Vichi, Laura (2002), *Jean Epstein*, Milano, Il castoro cinema.

Wall-Romana, Christophe (2014), “Translator’s introduction: the philosophy of cinema”, in Jean Epstein, *The Intelligence of a Machine*, tradução de Christophe Wall-Romana, Minneapolis, Univocal.

José Bértolo desenvolve o doutoramento no Programa Internacional em Estudos Comparatistas – PhDComp (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha) com uma bolsa da FCT para um projecto centrado nas relações entre a realidade visível e a imagem fílmica nos escritos e nos filmes de Jean Epstein, Jean Painlevé e Jean Cocteau. Enquanto investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, tem desenvolvido investigação nas áreas dos estudos fílmicos e das relações entre o cinema e outras artes, com particular incidência em questões de representação e figuração, ontologia e materialidade da imagem de cinema. Integra a comissão editorial da revista electrónica *Falso Movimento* e editou, com Clara Rowland, *A Escrita do Cinema: Ensaio* (Documenta, 2015).

NOTAS

* Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento individual da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PD/BD/113726/2015).

¹ Num dos primeiros gestos de reconhecimento destes cineastas, a *Cahiers du Cinéma* dedicou-lhes um dossier em 1968 (n.º 202, Junho-Julho), intitulado “De la Première Vague (L’Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la Nouvelle Garde”, em que se punha em relação a Première Vague com uma “Nouvelle Garde” que correspondia, *grosso modo*, ao que hoje denominamos *Nouvelle Vague* francesa.

² A propósito da relação próxima entre filmes e escritos particulares, refira-se o caso paradigmático de *La Glace à Trois Faces*, que estreou a 22 de Novembro de 1927, após terem sido publicados dois artigos da autoria de Epstein que cumpriam a função de informar (teoricamente, dir-se-ia em retrospectiva) a visualização do filme: “Temps et personnages du drame”, na revista *Cinégraphie*, no dia 15, e “Art d’événement”, na edição de dia 18 do jornal *Comœdia*.

³ Deve, portanto, reiterar-se que esta segunda fase não se circunscreve aos filmes bretões. *L’Homme à l’Hispano* (1932) e *La Châtelaine du Liban* (1933) são dois exemplos particularmente relevantes enquanto desvios ao ciclo, tratando-se de ingressões nas formas do cinema comercial através das quais Epstein

procurava, justamente, o sucesso financeiro. A propósito destes filmes, Epstein escrevia, numa carta dirigida a Pierre Leprohon por esses anos: “Sans doute, si j’avais cinq millions de revenus, ferais-je du cinéma selon mes intransigeantes conceptions. Je ne les ai pas...” (*apud* Daire 2014: 134).

⁴ Jean-Benoît-Lévy (que co-assinou *Pasteur* e co-realizaria, com Marie Epstein, vários filmes durante a década de 1930) terá sugerido que Epstein foi influenciado por filmes como *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1926) na concepção de obras como *Finis Terræ* e *Mor vran* (1931). No entanto, Joël Daire declara as suas reservas em considerar essa influência, sublinhando que Epstein não deixou escritos que permitam comprová-la (Daire 2014: 196).

⁵ Em *Ver y No Ver*, Victor Stoichita identifica a percepção humana enquanto o “tema central” do impressionismo, considerando-o um dos elementos que assinalam a modernidade do movimento: “Creo [...] que si existe en verdad algo profundamente nuevo en la pintura de Manet, Monet o Degas es el hecho de que sus obras hacen de la reflexión sobre la visión uno de sus temas centrales” (2005: 12).

⁶ As ligações de Epstein com a disciplina da filosofia, e especificamente o uso que faz do cinema enquanto prática de filosofia, tem sido um vector especialmente explorado por uma parte da crítica. Na introdução à sua tradução de *L’Intelligence d’une Machine* – livro de Epstein escrito em 1946, manifestamente informado por uma miríade de conceitos filosóficos – Christophe Wall-Romana escreve, em termos que se relacionam com as investigações do presente ensaio: “*The Intelligence of a Machine* seeks to understand how cinema transforms our ways of thinking about ourselves, what we know, and the universe in a larger sense. In other words, it is truly a work on the philosophy of cinema in the nominative case, where cinema plays the part of the thinking agent” (Wall-Romana 2014: 4).

⁷ Laura Vichi comenta, a propósito das investigações sobre o Tempo levadas a cabo em *La Glace*: “Il film si presenta insomma come un ‘film-saggio’ che, da un lato, rappresenta il risultato delle ricerche sin qui compiute, dall’altro contiene spunti teorici che il regista svilupperà lungo l’arco di tutta la sua carriera, in particolare per quanto riguarda la riflessione sul tempo” (2002: 104).

⁸ *The Edge of the World* (1937), de Michael Powell, *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, ou *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, são apenas alguns dos exemplos mais pertinentes.

Cientistas e Vagabundos: história de um mundo perdido entre Agee e Chaplin

Luís Mendonça

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Está na hora de se recuperar o “mundo perdido” que ligou dois dos espíritos mais versáteis e fascinantes do século XX: Charles Chaplin e James Agee. Da paixão deste crítico e poeta norte-americano pelo cinema, e em particular pela obra desse gigante do drama e do burlesco, vai nascer um argumento sobre a possibilidade de um mundo com Charlot para lá do fim do mundo e para lá do fim do mudo. Contudo, tendo ficado por filmar, esta história apocalíptica sobre uma humanidade dividida entre “Cientistas e Vagabundos” não foi para lá do seu “fim”. O que este ensaio procura é exactamente isto: dar um “fim para lá do fim” a esse objecto, acender a sua memória e o seu sentido de existir.

Palavras-chave: fim do mundo, fim do mudo, bomba atómica, Holocausto, Charles Chaplin, James Agee, Jean-Luc Godard

Abstract: It's time to recover the “lost world” that connects two of the most versatile and fascinating spirits of the twentieth century: Charles Chaplin and James Agee. From that American critic and poet's passion for cinema, particularly for the work of that giant of drama and slapstick, will spring out a screenplay about the possibility of a world with the Tramp beyond the end of the world and the end of the silent era. However, since it was never filmed, this apocalyptic story about an humanity divided between “Scientists and Tramps” didn't go beyond its “end”. What this essay searches for is exactly this: to give end beyond the end of this object, enlightening its memory and its sense of existence.

Keywords: end of the world, end of the silent era, atomic bomb, Holocaust, Charles Chaplin, James Agee, Jean-Luc Godard

“[...] e o ecrã foi preenchido com a cidade e a calçada de uma rua lateral de uma cidade, uma longa fila de palmeiras e ali estava Charlie”. Estas palavras preenchem a primeira página do primeiro capítulo do romance póstumo do crítico, poeta e cineasta James Agee: *A Death in the Family*.

O episódio da ida do pequeno Rufus (*alter ego* do autor, que tinha o nome completo James Rufus Agee) e do seu pai ao cinema, para ver “that horrid little man!”, como o descreve a sua mãe, surge-nos, assim, como a mais distante recordação que aquele tem da sua infância. Uma memória que reúne os seus dois maiores heróis nesse tempo: Chaplin e o seu pai, que haveria de falecer pouco tempo depois num acidente de automóvel. Quem, em certa medida, ficou dessa doce e inocente experiência do mundo da infância foi o “horrid little man” e a ele Agee irá dedicar algumas das suas mais contagiantes “cartas de amor” ao cinema. No texto “A feeling of sad dignity”, Robert Warshow dá expressão à imagem metafórica segundo a qual Chaplin “é a encarnação da infância” (1970: 231).

Para Agee, Chaplin encarnava a possibilidade de continuação da infância, que havia ficado suspensa desde a morte do pai. O cinema era um lugar de pais ausentes e muito essencialmente *era* a infância. Certíssimo, Agee não discordaria de todas estas lucubrações do crítico Serge Daney (1993: 234; 2007: 49), mas, primeiro que tudo, a infância *fazia-se carne* em Chaplin/Charlot – e, como tal, em Agee, o cinema confundir-se-ia com ele. Chaplin não era redutível apenas à figura retórica da metáfora, no modo excêntrico como percepcionava o mundo e se relacionava com os outros – “como uma criança ele estava aprisionado aos limites das suas próprias necessidades e compreensões”, descrevia Warshow (1970: 231) –, ele, Chaplin, ele, Charlot, acendia no ecrã, com as suas aparições, *pela sua presença*, a promessa do regresso ao estado livre e indómito da alma humana. Já adulto, cada novo título de Chaplin parece entrar na categoria, usada e abusada por Agee, de “melhor de sempre”. Este chega ao cúmulo de considerar como o melhor filme de 1942 *The Gold Rush*, clássico do mudo que já contava nesta altura com 17 primaveras, mas que havia sido relançado nesse ano numa montagem nova com narração e música do próprio Chaplin (Agee 2005a: 34 e 386-387).

A história deste amor pode ser contada entre duas das muitas cartas que Agee enviou ao padre episcopal James Harold Flye, um professor da escola primária com

quem desenvolve uma amizade que o acompanhará até ao fim da vida. Em 1936, um James Agee com 27 anos contava como havia sido maravilhoso ver o mais recente filme de Chaplin, *Modern Times*. Para ele, era como se outro dos seus grandes heróis, Beethoven, “estivesse a viver hoje e tivesse acabado outra sinfonia” (Agee/Flye 2014: s/p). Em 1950, um James Agee com 41 anos falava do seu ídolo com uma proximidade completamente diferente, mas a admiração mantinha-se intacta ou até mesmo, como se isso fosse possível, reforçada. O Deus descera à terra e fizera do seu devoto pregador um amigo, confidente e até colaborador. “Tenho particularmente estado muito com Chaplin e a sua mulher”, conta a Flye. Depois observa: “É muito interessante (para dizer o mínimo) ver como é de facto um homem de verdadeiro génio – que estou convencido que ele tem”.

Entre 1936 e 1950, várias foram as tentativas de aproximação de Agee a Chaplin, mas aquela que inicia a amizade ocorreu no dia da apresentação à imprensa de *Monsieur Verdoux* (1947). Nesta altura, a comunicação social e uma facção de Hollywood associavam Chaplin a suspeições de prática subversiva, conspiração e antipatriotismo. O *clown* mais amado do século XX era colhido pelo clima quente da “caça às bruxas”, que iria precipitar o exílio de Chaplin na Europa no ano de 1952. Em Dezembro de 1947, após o terrível acolhimento dado a *Monsieur Verdoux*, Chaplin ameaça frontalmente abandonar os Estados Unidos e declara guerra a Hollywood, pois esta “não tem mais nada a ver com o cinema que se supõe ser uma arte” (Eisenstein *et alii* 1969: 154). Antes, Agee vai destacar-se entre os seus colegas e erguer a voz naquela agitada conferência de imprensa em defesa do homem que dera tanto ao mundo e ao país que o recebera de braços abertos, quando Chaplin era apenas um palhaço pobre vindo do Reino Unido.

A sua recensão a *Monsieur Verdoux* estendeu-se, facto inédito em Agee, por três artigos escritos para *The Nation*, mais um, ligeiramente menos efusivo, para a *Time*. Agee faz a defesa quase “frame a frame” – a expressão é do próprio – do filme de Chaplin contra todas as acusações que lhe haviam sido dirigidas pela restante crítica. Acima de tudo, vê nele o terrível abandono da inocência da personagem do vagabundo a favor de uma outra, mais nuançada e contraditória, que reflecte exemplarmente o espírito do seu tempo. O subtítulo do filme era, pelo uso do plural, particularmente revelador: *A Comedy*

of Murders. Nas palavras do próprio Chaplin, *Monsieur Verdoux* era um filme “contra a guerra e a chacina fútil da nossa juventude” (Wranovics 2006: 53).

Esta era uma história originalmente sugerida por Orson Welles a Chaplin; o realizador de *Citizen Kane* fora buscar inspiração ao infame caso do psicopata Henri Désiré Landru, o “barba azul” francês que, após ser atirado para o desemprego, resolve fazer carreira a atacar a fortuna de mulheres solitárias. O *fait divers* foi transformado por Chaplin numa reflexão, chocante para a época, sobre a sociedade europeia saída da Grande Depressão e sob o efeito da Segunda Guerra Mundial. A data adstrita aos factos narrados em *Monsieur Verdoux* é como que uma pirueta que nos procura distrair do essencial: Verdoux fala ao Homem contemporâneo.

Sugere Jacques Lourcelles no seu *Dictionnaire du Cinéma*: “É esperado que o filme se situe durante os anos 30, mas a imensa desordem que ele testemunha mostra a que ponto Chaplin não ‘digeriu’ a Segunda Guerra” (1992: 979). As últimas palavras de Verdoux antes da sua condenação à forca são uma espécie de versão amargurada – as palavras saem como um lamento, doloridas, despedaçadas, desesperançadas – do “apelo à humanidade” feito pelo barbeiro judeu no discurso final em *The Great Dictator* (1940). Em diálogo com um jornalista, na cela que será a sua última morada, Verdoux transcende a sua circunstância específica e ascende a figura alegórica – como fazia quem? O “Tramp”, claro – onde ressaltam algumas das mais ferozes contradições morais do seu tempo.

Se o “tramp” era um *outsider* que procurava a simpatia do homem comum, Verdoux revela-se num “tramp” convertido aos vícios da sociedade do pós-guerra, uma sociedade baseada no trauma da extinção e do assassinio pela bomba. “I don’t know how can anyone be an example in these criminal times”. “You certainly are: robbing, murdering people”, replica o repórter. “That’s business”, diz Verdoux. “Well, other people don’t do business that way”, responde o jornalista. “That’s the history of many big businesses. Wars, conflicts. It’s all business. One murder makes a villain, millions a hero. Numbers sanctify, my good fellow”, remata Verdoux.

A desesperança na humanidade será uma das marcas da prosa de James Agee. A ligação, ainda pouco documentada, entre Godard e Agee permite-nos pensar a postura filosófica e política do crítico norte-americano em face das transformações por que a

Europa passa durante a segunda metade do século XX – e como essa postura se revia na paradoxal personagem de Chaplin. Com o Holocausto, o Homem deixa de acreditar no Homem. Com a bomba atômica, o Homem passa a acreditar na sua extinção por si mesmo. Agee não cede à euforia do fim da guerra ante os terríveis relatos e imagens que lhe chegam de Nagasáqui e Hiroxima.

No artigo escrito para a *Time* “The bomb”, publicado em 20 de Agosto de 1945, Agee fala de um evento que em segundos reduziu toda a guerra a uma “significância menor” (1945). Uma das maiores descobertas da ciência moderna, feita a partir da divisão do átomo, é testada “contra criaturas vivas ao invés de matéria morta”, o que criou “uma ferida sem fundo na consciência viva da raça humana”. Agee apela à reconciliação entre ciência e espírito: “Agora a razão e o espírito encontram-se no derradeiro terreno. Se qualquer um ou qualquer coisa vai sobreviver, eles têm de encontrar uma maneira para criar uma parceria indissolúvel”. Como veremos, esta luta por uma reconciliação entre razão e espírito será travada numa sátira que Agee vai escrever *a pensar em e a ansiar por* Charles Chaplin.

Não é por acaso que o nome de James Agee surge na dedicatória do episódio 3^A de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), *La Monnaie de l’Absolu*. Na introdução às palestras que Godard dá em Montreal no ano de 1978, espécie de antecâmara para o seu projecto filmado, Michael Witt refere que este episódio “foca-se no cinema e na representação da guerra no contexto da tradição pictural do ocidente, através de referências particulares ao neo-realismo italiano” (2014: xvii). Através de uma história da devastação humana, Godard chega a Agee ou, na realidade, é para chegar a essa história que Godard parte de Agee. “A civilização está nos povos, a barbárie nos governos”, atira Godard em *over*. Noutro momento, parece parafrasear Monsieur Verdoux, quando diz: “Assassinar um homem é um crime, assassinar um povo é uma questão”. Estamos no domínio da modernidade cinematográfica: nas imagens circula uma interrogação de Bazin (“O que é o cinema?”) e excertos de filmes de Rossellini, tudo perpassado pela lembrança do Holocausto.

Agee escreverá para a *Harper’s Bazar* em 1952 uma das suas mais belas peças de prosa. Em jeito de alegoria orwelliana sobre os horrores dos campos de concentração, *A Mother’s Tale* é um pequeno conto sobre uma mãe que narra aos filhos histórias sobre o

lugar para onde os seus iguais foram levados e de onde nunca mais regressaram, salvo um... “[...] a história diz que houve um, *apenas* um que voltou, e ele contou o que aconteceu no comboio, e para onde o comboio foi e o que aconteceu a seguir” (Agee 2005b: 782). Esse sobrevivente escapou ao seu “destino” para avisar os outros: “*Derrubem as cercas’ [...] ‘Digam a toda a gente, em todo o lado’*”. O pormenor importante é que a mãe é uma vaca e os filhos os seus bezerritos. E o sobrevivente? O boi escapado do matadouro, que complementou os seus avisos com um apelo a todos da sua espécie: “*Nunca se deixem guiar. Os que puderem, matem o Homem. Os que não puderem, evitem-no’*”. Como é óbvio, Agee inverte metaforicamente os papéis: quem se comportou como gado destinado à matança cega ou à carnificina industrial foram as massas seduzidas pela propaganda dos governos nazis-fascistas. O leitor é o alvo da escrita de Agee.

E a imagem do idoso na cadeira de baloiço em *La Monnaie de l’Absolu*? É Uncle Birdie, que no início da produção do filme ia ser interpretado por um actor de Griffith, mas acabou por ser encarnado por James Gleason. Birdie Steptoe é o pobre velho alcoólatra que vive assombrado pelo fantasma da mulher e que poderá pouco para ajudar o casal de crianças em *The Night of the Hunter* (1955). James Agee foi o argumentista do filme de Charles Laughton e com ele assistiu a muitas sessões de filmes de Griffith no MoMA. Godard usa essa imagem de Uncle Birdie na sua cadeira de baloiço como Griffith usava a imagem da mãe a acalantar o bebé no berço em *Intolerance* (1916); como embalo para a História, como vaivém entre histórias, da estória para a História.

Nesse filme colossal, o pioneiro norte-americano, o grande arquitecto de Hollywood, propõe contar a história da humanidade como uma história de sucessivos actos de intolerância. A história da humanidade como documentação, reencenação, da barbárie. *Histoire(s) du Cinéma* também será isso, com a excepção de que conta a história do século XX *pela* história do cinema ou vice-versa, sem esquecer o grande “entre” que cola todas as peças deste *puzzle* construído em camadas: o espectador e, desde logo, o primeiro de todos os espectadores *daquele* filme, isto é, o próprio Jean-Luc Godard.

Godard será atingido particularmente pelo que lê na introdução de *Let Us Now Praise Famous Men*, livro escrito por Agee e com fotografias de Walker Evans, excerto

que entrará como uma espécie de “texto de apoio” no *pressbook* que o próprio irá conceber para *Sauve qui Peut (la Vie)* (1980). E, adiante, Godard irá citar algumas palavras de Agee no argumento de *For Ever Mozart* (1996). Nessa introdução, Agee afirma que, pelo uso “correcto” da fotografia ou do cinema, o homem pode aceder ao mundo no seu imediato, no “cru esplendor do que é” (Agee 2001, 9). A passagem de Agee é evocativa do que acabaria por ser o projecto *In the Street* (1946-1952), filme que realizou com Janice Loeb e Helen Levitt: capturar, apanhar ou surpreender a vida por forma a que, por exemplo, “o aspecto de uma rua debaixo da luz solar possa rugir no coração de si mesma como uma sinfonia, provavelmente como nenhuma sinfonia consegue” (*idem*: 9).

Nas entrelinhas desse episódio de *Histoire(s) du Cinéma* encontramos pistas sobre a relação do cineasta francês com “a escrita” de James Agee e a relação deste pensamento posto em imagens – elas que tão intimamente dialogam com a vida do crítico, jornalista, poeta e argumentista – com o inultrapassável acontecimento que foi a Segunda Guerra Mundial. Nessa incapacidade para superar o insuperável, Agee encontra uma comunhão perfeita com o espírito de Charles Chaplin. De tal modo foi assim que Agee tentará convencer Chaplin a adaptar um argumento escrito por si sobre Charlot numa Nova Iorque devastada por uma “super-bomba atómica” – um dos títulos deste argumento escrito em 1945, na ressaca da Segunda Guerra Mundial, seria, precisamente, *Scientists and Tramps* (Agee 2005a: 808), mas também ficou conhecido como *Tramp’s New World*.

A defesa pública que Agee fez de *Monsieur Verdoux* comoveu Chaplin, que lhe envia uma pequena carta agradecendo o apoio. Mais tarde, através de contactos amigos, Agee responde a essa carta com uma outra, que inclui o primeiro esboço do argumento que havia concebido para Chaplin. Nessa carta, enviada em 1948, Agee não perde a oportunidade de deixar o elogio ao seu ídolo, sabendo que dificilmente este aceitará fazer um filme cujo argumento não escreveu e que, para mais, recupere uma personagem que, para si, havia morrido com o final de *Modern Times* (1936): “Escrevo-lhe isto porque há uma forte possibilidade de não ter outra oportunidade para lho dizer. Você é o artista que eu mais venero, um dos seres humanos que eu mais amo, aquele por quem eu sinto a maior simpatia, compaixão e fidelidade” (Agee 2010: 23).

“O filme alterna e combina, e colide com, dois tipos de comédia – a ferocidade fria e amargura de Verdoux, e a comédia humanista do Tramp” (Wranovics 2006: 23). Agee desmonta assim o seu próprio argumento. O vagabundo será um dos poucos sobreviventes do desastre nuclear, mas não está só. Do grupo de sobreviventes que encontra gerar-se-á uma divisão entre Cientistas e Vagabundos. Do lado dos Vagabundos, onde Charlot interpreta o papel de messias, exaltam-se valores humanistas como a solidariedade, o amor e o instinto; do outro lado, a frieza intelectual e tecnocrática que conduziram o mundo à destruição e que, decerto, conduzirão de novo se sobre os Vagabundos vingarem os Cientistas. Nesta história, a divisória era clara: os “Humanistas” – um humanismo redescoberto a partir da ausência da humanidade ou de uma humanidade em vias de extinção – contra os Cientistas. Agee desenhava no seu *outline* as linhas gerais de um embate entre razão e emoção, totalitarismo e liberdade, onde o que está em jogo é “a vida e a morte da personalidade humana” (*idem*: 162-163).

“Aqueles que estão sob influência dos cientistas vivem mais e mais de acordo com a razão ‘pura’, e com a autoridade científica; menos seguindo o impulso, o sentimento, o desejo pessoal, ‘valores’ morais ou estéticos ou pessoais, julgamento individual e respeito próprio” (Wranovics 2006: 161). Já a comunidade que tem o Vagabundo como messias é feita à sua imagem, moldando-se portanto a partir do seu, descreve Agee, “childlike anarchism”; essa comunidade “é fluida, um equilíbrio constante entre democracia de mercado livre, socialismo democrático, e anarquismo; a sua estabilidade assenta no facto de ser pequena; de ser pré-industrial por escolha” (*ibidem*).

Desde logo, e de modo mais óbvio, esta divisão espelha um conflito entre duas maneiras de conceber as nossas experiências do mundo: a ordem apolínea, de um lado, e a desordem dionisíaca, do outro lado. Menos óbvio, e mais actual, é o conflito que se encena no seio de um debate entre duas culturas, que vai estar no centro do ensaio “Uma cultura e a nova sensibilidade” de Susan Sontag. A cultura artístico-literária e a cultura científica. A cultura artístico-literária dirige-se ao homem, aspirando a uma procura deste pelo belo. Esta é uma busca livre, aberta, hedonista, de auto-realização. Já a cultura científica dirige-se à memória, à acumulação de conhecimentos que visam a resolução de problemas.

Sontag, que escreve o texto em 1965, fala de uma nova sensibilidade em constituição, que em certo sentido aproxima os dois pólos entre si:

A nova sensibilidade é desafiadoramente pluralista; devotada tanto a uma atormentada seriedade como ao divertimento, à ironia, e à nostalgia. É também extremamente histórico-consciente, e a voracidade dos seus entusiasmos (e da superação desses entusiasmos) é rapidíssima. Da perspectiva privilegiada desta nova sensibilidade, a beleza de uma máquina ou da solução de um problema de matemática, de uma pintura de Jasper Johns, de um filme de Jean-Luc Godard, ou das personalidades e a música dos Beatles são acessíveis em pé de igualdade (Sontag 2004: 350).

À primazia da razão sobre a emoção, um desequilíbrio que se sente, mais que nunca, depois de Nagasáqui e Hiroxima, Agee dá o nome de totalitarismo – forma aniquiladora da individualidade, da, como lhe chama, personalidade humana. É contra as formas do totalitarismo – e não contra a ciência, como frisa Agee – que *Scientists and Tramps* é escrito e sonhado, mas – lamentavelmente – não realizado. Conta Wranovics que Chaplin terá gostado da ideia geral do filme, mas considerava-se já demasiado velho para pegar de novo na personagem do Vagabundo (Agee 2010: 26). Agee acabou por ser chamado a ser colaborador de Chaplin durante a rodagem de *Limelight* (1952), tornando-se depois seu amigo pessoal, até à data da morte inesperada do escritor nova-iorquino, rodava o ano de 1955. Tinha 45 anos.

Tramp's New World, este filme que nunca chegou a acontecer, era também um exercício sobre, primeiro, o cinema mudo – Agee sabia que tinha de convencer Chaplin a voltar a ser Charlot e, para tal, havia que “justificar” o mutismo da personagem e do seu mundo – e, segundo, sobre a imobilidade.

Em certa medida, e pegando numa parábola de ficção científica da autoria de René Clair, o que Agee propõe a Chaplin é a realização de uma espécie de *New York qui Dort*. Nesta Nova Iorque em ruínas, após primeira inspeção, Charlot não encontraria viva alma. Ele grita no meio da cidade deserta ansiando por uma resposta. A personagem do mudo procura um parceiro com quem falar. O mundo emudeceu com a bomba, mas nem por isso o vagabundo se sentiu mais feliz, mais em casa. A casa do vagabundo é a rua, mas a rua não é rua sem a agitação da multidão.

Agee transporá uma imagem de Nagasáqui e Hiroxima, que indelevelmente o marcara, para o argumento: as sombras das vítimas da bomba atômica que ficaram com

a sua “última imagem” impressa no chão ou na parede dos edifícios (Wranovics 2006: 27). Após a explosão, o vagabundo apressa-se a procurar sobreviventes: desde logo, o polícia que, como já era hábito, o perseguia pelas ruas da cidade. Pela primeira vez na sua vida, aponta com humor Agee, Charlot busca o polícia, que encontrará mas não de corpo inteiro. No seu lugar dá de caras com uma figura achatada impressa sobre o passeio. O pobre vagabundo sofrerá na pele, até encontrar outros sobreviventes e com eles estabelecer uma comunidade de “iguais”, os mesmos anseios do grupo de exploradores de *Paris qui Dort* (1924), eles que se deparam com uma cidade de movimento suspenso. Por muito que a solidão seja o grande luxo de que se pode usufruir numa grande cidade como Paris, e que na suspensão de todas as regras tudo seja possível, o grupo não demorará muito a procurar inteirar-se da origem do “problema”, por forma a devolver o movimento às pessoas e, com isso, “reanimar” a cidade, que é como quem diz: reacender a vida.

Contudo, no fim do argumento de Agee, vencerá a comunidade dos Cientistas, que acaba por conseguir seduzir com todo o tipo de *gadgets* os elementos da comunidade de Vagabundos. A imagem derradeira é um clássico em Chaplin: “No fim, ele [o Vagabundo] está, como é habitual, sozinho: retira-se do Novo Mundo para o crepúsculo, o último breve instante de existência que permanece para ele, para a espécie humana, para o próprio planeta”.

Bibliografia

Agee, James/James Harold Flye (2014), *Letters of James Agee to Father Flye*, Londres e Nova Iorque, The Neversink Library.

Agee, James (1945), "The Bomb", www.theopedproject.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53:victory-the-peace-the-bomb&catid=35:featured-articles&Itemid=66 (último acesso em 09/10/2016).

-- (2001), *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin [1941].

-- (2005a), *Agee: Film Writing and Selected Journalism*, Nova Iorque, The Library of America.

-- (2005b), *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in the Family, & Shorter Fiction*, Nova Iorque, The Library of America.

-- (2010), *Le Vagabond d'un Nouveau Monde*, Paris, Capricci.

Daney, Serge (1993), *L'Exercice a été Profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L.

-- (2007), *Postcards from the Cinema*, Londres, Berg Publishers [1994].

Eisenstein, Sergei *et alii* (1969), *Chaplin*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Lourcelles, Jacques (1992), *Dictionnaire du Cinéma: Les Films*, Paris, Éditions Robert Laffont.

Sontag, Susan (2004), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, Lisboa, Gótica [1966].

Warshow, Robert (1970), *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Nova Iorque, Atheneum.

Witt, Michael (2014), "Archeology of 'Histoire(s) du Cinéma'", in Godard, Jean-Luc, *Introduction to a True History of Cinema and Television*, Montreal, Caboose.

Wranovics, John (2006), *Chaplin and Agee*, Nova Iorque, Palgrave MacMillan.

Luís Mendonça é doutorado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde tirou o seu mestrado no curso de Cinema e Televisão. Realizou vídeos, organizou ciclos, debates, produziu vários textos e aulas sobre cinema. É editor do *site* À pala de Walsh.

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99375-5-0