

PROCESSOS CRIATIVOS, INACABAMENTO E FANTASIA NO FILME “O SOL DO MARMELEIRO”

Mónica Santana Baptista.¹

monica.santana.baptista@gmail.com

Resumo: Partindo do filme “O Sol do Marmeleiro”, pretende-se problematizar os processos criativos de trabalho do artista, nomeadamente as dificuldades que o artista enfrenta relativamente ao inacabamento da obra, sua relação com o objecto representado e ainda à projecção das suas fantasias nessa obra. O filme de Victor Erice servir-nos-á ainda para aprofundar a questão da materialização do tempo em cinema e em pintura, de que forma essa fixação é sempre em última análise fugidia. Os processos criativos do filme - que passam pela tentativa do pintor Antonio Lopez representar a luz de um marmeleiro e da consequente tentativa de o realizador registar essa tentativa de representação - serão analisados para um aprofundamento da relação entre artista, sonho e infância, bem como as noções de autoria, autobiografia e do *fazer arte*. Teremos em consideração os estudos que nos pareceram relevantes de autores como Bakhtin, Blanchot, Maria Mendes, Didi-Huberman e Merleau-Ponty, buscando exemplos comparativo de outros artistas como Marcel Proust, Virginia Woolf e Rilke, que visam tornar a nossa análise transversal a todas as formas de arte.

Palavras-chave: Arte. Cinema. Inacabamento. Criatividade. Autoria

CREATIVE PROCESSES, INCOMPLETENESS AND FANTASY IN THE FILM “DREAM OF LIGHT”

Abstract: Taking as a starting point the film “Dream of Light”, is intended to problematize the artist’s creative working processes, namely, the difficulties that are concerned with the incompleteness of his piece of art, his relation with the represented object and also the projection of his fantasies in that work. The film of Victor Erice will help us to develop the question of the materialization of time in cinema and painting, in the way that this attempt of fixation is always ultimately elusive. The creative processes of this film – that undergo by the attempt of the painter Antonio Lopez to paint the Light of a quince and the consequent attempt of the director to register

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Em 2009 lecionou Argumento e Storyboard na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Leciona desde 2010 as cadeiras de Realização, Guião e Montagem nas Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha e desde 2014 cadeiras de Argumento na Escola Superior de Teatro e Cinema.

in images that attempt – will be analysed, for a deep understanding of the artist's relationship of his fantasies and childhood games of fantasy, and also the notions of authorship, autobiography, and the art's work. It will be taking in consideration theorists whose theories seem relevant such as: Bakhtin, Blanchot, Maria Mendes, Didi-Huberman and Merleau-Ponty, also exemplifying and comparing the film of Erice with the working processes of other artists like: Marcel Proust, Virginia Woolf e Rilke. The aim is to include in this study of the artist a thinking that can be transversal to all forms of art.

Key-words: Art. Cinema. Incompleteness. Creativity. Authorship.

Introdução

O presente trabalho pretende problematizar a ideia de inacabamento ligada ao trabalho do artista, tendo como estudo de caso “O Sol do Marmeleiro”, filme de 1992 de Victor Erice. Tentaremos estudar a forma este inacabamento reflecte a relação entre autor e personagem principal, bem como a relação do primeiro com a obra finalizada, quando o que está em causa são dois autores Erice e o pintor António Lopez o pintor que ele coloca no centro do filme, no lugar desse protagonista. Em consequência, iremos abordar a relação entre arte e do processo criativo, entre autor a obra, e de que forma surgem as possibilidades de um trabalho com reminiscências na relação entre criança, jogo e fantasia. Todos estes caminhos do nosso pensamento, estão convergem para a questão central o filme de Erice: o tempo, a sua configuração numa tentativa de representação quase mimética da fixação e registo do momento presente, função que a arte sempre perseguiu, e que aqui veremos no quadro de Lopez e em desdobramento na própria estrutura do filme de Erice.

Partiremos da concepção de Bakhtin sobre essa relação entre autor e personagem, que o teórico russo denomina sempre por *herói*, tendo por base aos seus primeiros e inacabados escritos que trabalham precisamente com base numa problematização, cujas conclusões e caminhos virá a aprofundar posteriormente com os conceitos de polifonia e dialogismo, em obras como “Problemas da Poética de Dostoievski”. Tais noções não serão abordadas no nosso estudo. Blanchot tentará aprofundar essa relação entre autor e obra levando-nos à noção de inacabamento e de narrativa impura, colocando a ressalva na contaminação entre vida e obra. Na tentativa de edificação de uma obra acabada inacabada é ainda importante darmos conta do cariz lúdico que o trabalho do fazer arte adquire, ligando este “eterno retorno do mesmo no outro” a uma das temáticas que atravessa todo “O Sol do Marmeleiro”, o tempo e a tentativa de fixar o que nele existe de mais pueril.

Relação autor-obra: autobiografia, biografia e *herói*

Começamos pelas origens do projecto de “O Sol do Marmeleiro”. Em 1990, Vítor Erice começou a elaborar uma série de pequenos filmes - aos quais chamou posteriormente “Apuntes” - que tinham como objectivo acompanhar o trabalho de António Lopez. Erice queria seguir Lopez e registar o processo de trabalho de várias obras do pintor madrileno. O processo de um tomado pelo outro incluía: o regresso a locais que tentara representar no seus quadros, cujas tentativas de anos anteriores foram deixadas inacabadas, numa tentativa de finalmente terminar uma obra, comparando Erice imagens do passado do lugar com o presente; partir de uma obra acaba pelo pintor fazer o exercício de tentar captar através do dispositivo cinematográfico aquilo que foi a “presença” do quadro, a fixação do movimento e do tempo; o simples acompanhamento do processo. Todos estes rascunhos foram deixados até 2003. Depois da rodagem de “O Sol do Marmeleiro”, Erice e Lopez deram voz a alguns dos pequenos filmes, Erice acrescentou-lhes texto

sobre o seu processo e intenções de trabalho relativamente aos mesmos. Dominique Russell, em “Suspension and Light: the films of Victor Erice” recupera as palavras de Erice:

Tomando como guia os motivos presentes em alguns dos trabalhos prévios de Antonio, que formavam juntos uma espécie de suite urbana, fui sozinho aos lugares que foram pintados, ou seja, coloquei a câmara no mesmo sítio à mesma hora do dia a que o pintor anteriormente tinha pintado (...) Nesta tentativa, o olho da câmara impôs os seus limites que revelaram, numa maneira simples alguns das especificidades gerais e específicas de cada um dos modos de expressão. (1998, 113)

Depreendemos que Erice precisava de expandir a outras dimensões a sua relação com Lopez, indo além desse mero exercício do registo do tempo em cada uma das artes e seus dispositivos. Apesar da reestruturação que esses apontamentos tiveram (Erice incluiu neles a *voz off* de Lopez e cartões explicativos da sua ideia ao filmar), permanecem como cadernos *pessoais*, preparatórios para o filme que se lhes seguiu.

Russell lembra que, em 1984, Erice tinha já o desejo de uma outra abordagem cinematográfica fora de uma estrutura clássica narrativa: “Estou frequentemente tentado a deslizar para uma estrutura fílmica fragmentária, o diário pessoal, o ensaio, uma reflexão, talvez com um traço de ficção. A ficção numa certa medida seria a fundadora.” (1998, 51) Da aproximação entre ambos os artistas surge a ideia: “E um dia, Lopez disse a Erice que no tal dia 29’ (dia cronologicamente estabelecido para arranque do filme) ia começar a pintar o marmeleiro” do seu quintal.”, refere João Bénard da Costa (1990, 322).

“Foi assim que tudo começou, sem qualquer plano, ‘sem nenhuma premeditação.’” (1990, 322). Apesar do desejo ficcional de Erice, é desde a relação que o autor vai ter com o seu filme começa por ser estabelecida por Lopez e pelo desejo deste em pintar o marmeleiro; não existindo um guião, uma estrutura, ordem de rodagem pré-estabelecidas. Novamente, o cariz documental, diarístico, que interessa a Erice, não vem de dar conta do seu próprio processo de trabalho mas do que é fixar o processo de um outro artista que tenta representar a luz sobre um marmeleiro numa tela. Diríamos então que o processo não se afasta muito de “Apuntes”. Lopez e Erice entram num jogo de espera pelas possibilidades que o tempo lhes dará - para o quadro que Lopez tenta pintar como para o filme que está a ser rodado. Esta decisão é crucial para o estabelecimento das diferenças entre os trabalhos anteriores de Erice com Lopez e o processo que depois resultou em “O Sol do Marmeleiro”.

Erice queria uma estrutura com um fundamento ficcional, num filme que acompanharia o que pode ter de imprevisto o registo do processo de trabalho criativo de um pintor. Essa dimensão ficcional começa por estar relacionada. Na primeira parte do filme, com o recuo do realizador em relação ao seu próprio processo de filmagem. Erice não recorre a cartões que falem das suas intenções de trabalho nem coloca a voz de Lopez a falar sobre o seu processo criativo. Esta dinâmica de recuo autoral perante possibilidades em aberto, tanto “Apuntes” e “O Sol do Marmeleiro”, tocam na questão da relação que desde sempre interessou a Bakhtin entre autor e herói. Segundo o teórico russo, um artista não se consegue pensar o seu próprio processo criativo, por isso, nunca poderia ser o protagonista da obra que estaria a elaborar. “O autor reflete a posição emotivo-volitiva do seu herói e não a sua própria atitude para com o herói; esta, o autor a terá concretizado num objeto, e não poderia, enquanto tal, ser objeto de análise de uma vivência reflexiva (1997, 28).”

Para Bakhtin, o território da estética não é o da autobiografia. Porque:

Na relação comigo mesmo, vivo o tempo de modo extra-estético. O dado imediato dos significados do sentido, fora dos quais jamais posso perceber ativamente algo

como *meu*, não me proporciona um princípio de acabamento da minha temporalidade. (136)

O autor permaneceria numa espécie de princípio de inacabamento da obra, na medida em que estaria ainda nela como herói, eternamente a vivê-la como vive a sua vida, uma vez que tinha criado um duplo de si. Bakhtin é claro a este respeito:

O autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu acto criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato. (1997, 28).

Só a obra acabada (o filme) pode falar do que foi também o processo de Victor Erice enquanto realizador. O autor não se poderia tornar *herói* do seu trabalho, se o que está em causa é filmar ou falar sobre o seu processo de criação, da mesma forma que não se poderia colocar a si no centro da narrativa que quer contar (seja ela ficcional ou não). Porque, segundo Bakhtin, acontece num acto performativo sobre o qual lhe é vedado o acesso a pensar, qualquer artista só poderia viver o acto de criar e não torná-lo obra ou fazer de si mesmo obra. Tudo depende do que esse presente determinará e ambos, pintor e realizador (neste caso, o *herói* Lopez e o autor Erice) parecem assumir semelhantes funções no que respeita ao acto criativo como processo. Porém esta questão parece mais complexa do que a forma como Bakhtin a expôs nos seus primeiros estudos inacabados. Bakhtin formula os problema, a que posteriormente tentará responder com os conceitos de polifonia e dialogismo.

Erice formulou os problemas em “Apuntes” e tentou responder aos mesmos em “O Sol do Marmeleiro”, incorporando uma certa polifonia que ao mesmo tempo que parece afastar o filme da sua ideia inicial a agrega e uniformiza. Erice filma Lopez e o processo criativo deste, inserindo-o num quotidiano que inclui: as obras na casa, os operários que estudam espanhol, o rádio que noticia a Guerra do Golfo, os planos que nos levam para o exterior de Madrid perto de uma linha de comboio, e a tentativa de acabamento de um outro quadro pela mulher de Lopez (sobre a qual falaremos mais à frente).

Abdicando da *voz off* do pintor (que conta o processo de trabalho) e de textos pessoais, Erice afasta-se desse lugar de registo directo da sua subjectividade no processo de filmagem de “O Sol do Marmeleiro”.

O ecossistema criado por Erice retira ao autor o papel do protagonismo, ao mesmo tempo afasta o filme do mero documentário, numa espécie de dialogismo, que surge como ponto de fuga relativamente ao centro narrativo. A vida do *herói* e as de todas as restantes personagens não são meros reflexos do autor; são vidas com existência no interior da narrativa. Dão igualmente a passagem do tempo e comparam esses ritmos individuais com o processo de Lopez. Simultaneamente, são esse ritmos e rotinas que aprofundam essa constelação de outras pessoas que povoam o filme. Ou seja, o filme não tem existência apenas para Lopez e Erice.

Bakhtin salienta que:

[...] estes são dois mundos se confrontam, dois mundos que não têm absolutamente comunicação um com o outro e que são mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida – o único mundo no qual criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos as nossas vidas e morremos; ou o mundo no qual os actos da nossa actividade são objectivados e o mundo no qual estes actos realmente ocorrem e são realmente realizados uma e única vez. (1997: 37)

A obra não é atravessada directamente pela vida e mundo do autor: sustenta-se esteticamente na vida e mundo dos que nelas intervém. Uma criação baseada na alteridade confere o carácter de autoria à obra sem esta deixar de ter uma subjectividade participante.

A forma estética não pode ser fundamentada de dentro do herói, a partir de seu enfoque do objeto e do sentido na vida, em outras palavras, a partir da significação pura e simples de sua vida; a forma é fundamentada no interior do *outro* - do autor, isto é, a partir de uma reação geradora de valores que são, por princípio, transcendentais ao herói e à sua vida, mas todavia ligados a ele. (1997: 100)

Neste movimento de alteridade, que separa vida e consciência do autor da vida e consciência do herói, a arte começa com uma noção de autoria que nunca pode ser autobiográfica.

Assim é, aliás, a natureza da vivência de qualquer ato criador: ele (autor) vive seu objeto e vive a si (...); o trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo. (Bakhtin, 1997, 28).

A partir do momento em que existe a noção de autoria existe uma contaminação com a ideia de autobiografia. E o mesmo podemos dizer relativamente à obra acabada. Estará uma obra acabada para um autor na medida em que ela é fruto do seu cunho subjectivo e pessoal?

O artista e a criação: inacabamento e espessura da obra

Para Blanchot, o autor deixa de poder falar sobre a obra a partir do momento em que a dá por terminada, ou melhor, o mundo a aceita como tal. A obra autonomiza-se e passa a falar por si, ou o mundo interpreta-a. Perante este intervalo é preciso perpetuar o acto de criar, continuando a obra acabada nas seguintes num perpétuo movimento de inacabamento.

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-se uma solidão mais essencial. (...) Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a perseverar. O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que terminou num livro, recomeça-lo-á ou destrui-lo-á num outro. (2011: 7)

Criação e autoria imiscuem-se para o autor nesta busca do incessante. “*O infinito da obra, numa tal perspectiva, é o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história.*” (Blanchot, 2011, p.12). Para o autor, obra e corpus de obra e o trabalho criativo imiscuem-se nessa ideia de infinito. O que quero está sempre inacabado, é o espírito que persigo. No fundo, estou em perpétuo desdobramento de mim enquanto vivo através do processo de criar, que nunca é exteriormente obra. Falamos aqui do processo criativo, e nesse sentido Bakhtin aproxima-se de Blanchot, porque para o autor esse processo é um incessante continuar a fazer obra, fazer arte, fluxo em que nunca sai de si. O que é diferente do resultado, do acabamento de uma obra que para Bakhtin só existe fora do território autobiográfico.

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. (...) A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável (...). O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (2011: 12)

Quando socialmente, obra e autor se condensam nessas noções,

O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a possibilidade alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr as mãos à obra. Mas o que

quer terminar continua a ser interminável, associa-o a um trabalho ilusório. (2011: 13)

Depois de terminar “O Sol do Marmeleiro”, Erice regressa às imagens anteriores à rodagem do filme, organiza-as e edita-as nos vários “Apuntes”. Processo que dura até 2003. Parece ser a ideia de *inacabamento ilusório* que leva Erice a perpetuar a sua relação com o pintor Lopez.

Tomemos como exemplo o que Blanchot diz de Proust. Anos antes de “Em Busca do Tempo Perdido, Proust começou por escrever um conjunto de apontamentos a que chamou “Jean Santeuil”, em que agregava instantes momentâneos, autobiográficos, próximos de uma ideia de epifania. Proust, a respeito de “Jean Senteuil”, disse:

Poderei chamar romance a este livro? Talvez seja menos e muito mais, a essência da minha vida, recolhida sem nada, lhe misturar, nestas horas de dilaceração em que ela decorre. O livro não foi feito, foi colhido. (PROUST, ct. BLANCHOT, 1984, 27)

Conclui Blanchot que se trata de uma

Narrativa pura, ‘sem mistura’, sem outra matéria além do essencial, a essência que se comunica à escrita nesses instantes privilegiados em que a superfície convencional do ser se rasga, e Proust, numa preocupação de espontaneidade que lembra a escrita automática, pretende excluir tudo o que pudesse fazer do livro o resultado de um trabalho: ele não será uma obra habilmente modelada, mas uma obra recebida em dom, vinda dele, não produzida por ele.” . (PROUST, ct. BLANCHOT, 1984, 27)

Os “momentos de ser” de Virginia Woolf, centrados no processo da “corrente da consciência”, são muitas vezes ponto de partida para os seus trabalhos ficcionais. Porém, a escritora nunca teve outras pretensões de acabamento dos mesmos enquanto obra. Virginia tem consciência do

Quão tentador seria procurar traduzir numa grande afirmação reveladora estas breves iluminações que abrem e tornam a fechar o tempo (...). Não vão elas mudar a vida maravilhosamente de uma vez para sempre? (...) De modo nenhum. Pequenos milagres quotidianos, fósforos inesperadamente riscados no escuro, não dizem nada que não eles próprios. (BLANCHOT, 1984: 109)

Woolf tentou precisamente unir o que se dispersa, dar *realidade* a esses momentos. “Mas quem sabe, uma vez que se pegou na caneta e se começou a escrever? Como é difícil não transformar em realidade isto e aquilo, quando ela é a única coisa?” (BLANCHOT, 1984: 109). A *impureza* da obra seria a sua modelação, proveniente da capacidade de o artista juntar a esse momentos pessoais, de ser o mundo, agregado de tempos desagregados.

Poder-se-ia dizer que enquanto ‘Jean Santeuil’, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, se agarrou a uma concepção fragmentada onde o vazio não é figurado mas permanece vazio, pelo contrário a ‘Recherche’, obra maciça, ininterrupta, conseguiu juntar aos pontos estrelados o vazio como plenitude e, desta vez, fazer cintilar maravilhosamente as estrelas, porque já não lhes falta a imensidade do vazio do espaço. E assim, é pela continuidade mais densa e mais substancial que a obra consegue representar o que há de mais descontínuo, a intermitência desses instantes de luz de onde lhe vem a possibilidade de escrever. (BLANCHOT: 1984, 29)

Voltando a “O Sol do Marmeleiro, diríamos que Erice descobriu

“a lei do crescimento da sua obra, essa exigência de espessamento, de engrossamento esférico, essa superabundância e (...) essa sobrenutrição que ela reclama e que lhe permite introduzir os materiais mais ‘impuros’ (...), como o que

não cessa de desenvolver-se, de progredir incansavelmente em círculos que se aproximam cada vez mais em torno do ponto central, o qual deve ultrapassar toda a possibilidade, sendo o unicamente e soberanamente real, o instante(...). (BLANCHOT: 1984, 30)

As últimas palavras de Virginia Woolf em “Entre os Actos” abordam esta diferenciação: “Unidade, dispersão. Tudo o que podemos ver de nós próprios são bocados, esboços, destroços, fragmentos” (WOOLF. ct. BLANCHOT, 1984: 111). Deste modo, o trabalho do artista estabelece-se numa unidade que visa a agregação fragmentaria de materiais diversos. No fundo, falamos da noção de obra, sendo ela acabada para os demais e um processo de inacabamento para o autor.

“O Sol do Marmeleiro” não se limita ao processo, *puro*, que em última instância culminaria na possibilidade de Erice estar a filmar em espelho um outro artista, para assim falar de si mesmo. Agrega o que para o realizador sempre ficou dispersos ao longo dos anos em que acompanhou o trabalho de Lopez. Esses instantes polifónicos, que irrompem e interferem com a centralidade do processo de Lopez, tanto nos dão o contexto histórico do mundo, como falam de Madrid como são evocativos de memória (veja-se a longa tarde em que Lopez fala com o amigo pintor sobre os tempos passados na escola de Belas-Artes) são as matérias impuras que dialogicamente concedem espessura a “O Sol do Marmeleiro” (Blanchot), e simultaneamente evidenciam o que nele existe de obra de arte (Bakhtin) acabada quês e dá ao aberto do mundo para além do processo criativo. São também os ritmos destes outros elementos que revelam e adensam a espessura do tempo que envolve o Lopez na tentativa de pintar a luz do marmeleiro. Ainda sobre Proust, diz Blanchot:

De Jean Santeuil o tempo está quase ausente (...), mas está sobretudo ausente desses instantes resplandecentes que a narrativa representa de um modo estático e sem nos deixar pressentir que ela própria só pode realizar-se caminhando para tais instantes como para a sua origem e extraindo deles o único movimento que faz avançar a narração. (BLANCHOT: 1984, 30)

“Jean Santeuil” de Proust, os “Momentos de Ser” de Woolf e os “Apuntes” Erice estavam vazios de um tempo construído, logo, constitutivo da própria ideia de obra como unidade. Há um duplo - quase paradoxal - movimento nos autores relativamente à dimensão temporal. Se ele agrega e termina a obra, por outro lado, é preciso dar uma existência temporal à mesma para continuar a criar a montante depois dela.

Certamente, Proust renunciou a interpretar também esses movimentos como sinais do intemporal; verá sempre neles uma presença liberta da ordem do tempo. (...) É a sua fé e a sua religião, do mesmo modo que tende a acreditar que há um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar. (BLANCHOT, 1984, 31)

Também Erice parece estar dentro deste movimento perpétuo de abertura e fechamento do tempo,

[...] a fim de esbater as arestas demasiados vivas (...) e de restituir ao devir as cenas que, pouco a pouco, em vez de permanecerem visões fixas e petrificadas, se estendem no tempo, se afundam e se fundem no conjunto. (BLANCHOT, 1984, 31)

Em última instância, “O Sol do Marmeleiro” nunca deixa de ser a constituição de “*uma obra acabada-inacabada*”. (BLANCHOT, 1984, 31) Deparamo-nos com um paradoxo nos primeiros escritos de Bakhtin.

A minha determinação de mim mesmo não me é dada nas categorias da existência temporal, mas nas categorias do que *é ainda-in-existência*, na categoria das finalidades e do sentido, no futuro do sentido, hostil a qualquer forma de minha atualidade no passado e no presente. Ser, para mim mesmo, significa estar ainda por-vir (deixar *de ser por-vir para si mesmo, ser-aqui-já por inteiro significa morrer espiritualmente*). (1997: 138)

Apesar do trabalho de transformação e espessamento das obras as afastar do território autobiográfico, a busca incessante no processo de criar prossegue no interior de cada autor. É esse o seu ofício. Permanecer no território do incessante inacabamento pertence sempre a uma vivência do autor enquanto processo e obra, um não termina o outro, ambos nunca se excluem. Pertencem à ordem da existência; estão obrigatoriamente numa vivência interior em que o autor que se coloca a si mesmo como herói, mesmo criando outros. Terminar uma obra só é possível se um trabalho não tiver essas pretensões de autobiografia, mas que o autor e a sua vida sejam pontos-de partida, nunca de constância e chegada.

Suspensão do olhar, obsessão pelo tempo e abismo identitário: a unidade da estrutura narrativa.

A ideia de incessante inacabamento define a estrutura narrativa de “O Sol do Marmeleiro”. António Lopez desiste de pintar a árvore porque as condições do tempo se agravam. Diz a Mari, sua mulher e também pintora, que o quadro não poderá ser acabado no outono seguinte, terá de começar outro e provavelmente com outro marmeleiro. Em “Apuntes”, é-nos dito que Lopez tenta pintar e desenhar um marmeleiro desde os anos 60. Depois do recuo em “O Sol do Marmeleiro”, continuará provavelmente a fazê-lo². A procura e o inacabamento dos quadros parecem fazer parte da identidade de Lopez enquanto pintor: abandonar e retomar uma ideia para um quadro ou uma tela inacabada que pode continuar inacabada. O pintor suspende apenas o acto de olhar.

Esta suspensão do olhar de Lopez provoca uma viragem narrativa em “O Sol do Marmeleiro”. Como se ambos, pintor e realizador, dessem razão a Bakhtin: “*A actividade estética é também incapaz de tomar posse daquele momento do Ser (do existir) que é constituído pela transitividade e pela sua aberta eventividade.*” (2014, 19) Perante a impossibilidade de fixar o tempo presente e fugidio, muda o papel do próprio pintor como personagem. Lopez deixa de pintar e olhar o marmeleiro para ser o sujeito que é olhado e representado. Lopez torna-se no modelo do quadro que Mari anda a tentar terminar. Como se o pintor precisasse de se colocar na posição de objecto, cedendo o seu lugar a outro pintor, para depois regressar ao seu trabalho. Não nos podemos esquecer que por detrás disto tudo existe já o olhar de Erice por detrás de uma câmara. Daí que “O Sol do Marmeleiro” se aproxime dessa *narrativa impura*, que, longe de ser um registo documental de um processo criativo, precisamente dessa relação ambígua, paradoxal, entre o artista que olha e passa, num movimento interno à própria obra, a ser olhado.

Se vírmos tudo isto como um processo em *mise-en-abîme* do realizador Erice, diríamos que o artista que não sai da criação, em última análise, é ele mesmo a face desse inacabamento: o que olha, é olhado e olha-se a si mesmo. Um abismo identitário, que, em última instância, faz como que tanto Lopez como Erice nunca deixem de ser os protagonistas do seu trabalho. Olham, pintam e filmam porque precisam de se olhar. Os exemplos de Rembrandt e Rilke podem ajudar à clarificação das questões temos vindo a formular.

Rembrandt interroga precisamente o enigma da identidade ao colocar-se como sujeito em cerca de sessenta auto-retratos.

Pintou-se a si próprio sob a espécie de identidades fictícias, por exemplo com traços de um mendigo ou a figura de um rei bíblico. A variedade de personagens alimenta um jogo das escondidas entre a verdade e a ficção.” (MELCHIOR-BONNET, 2016, 240-41)

Blanchot recorda uma carta de Rilke:

² Igual movimento teve Erice, como já referimos, quando decidiu remontar as imagens que tinha com Lopez depois de fazer “O Sol do Marmeleiro”. Imagens que originaram o conjunto de pequenos filmes denominados “Apuntes”.

Quanto mais longe vamos, mais pessoal e única se torna a vida. A obra de arte é a expressão necessária, irrefutável, para sempre definitiva, dessa realidade única: pois o que há de único, aquilo que mais ninguém poderia compreender nem teria o direito de compreender, esta espécie de descaminho que nos é próprio, só pode tornar-se válido ao inserir-se no nosso trabalho para aí revelar a sua lei, designio original que só a transparência da arte torna visível. (1984: 44)

Os territórios contaminam-se. As transmutações entre sujeito-autor, sujeito-personagem, objecto-representado nunca deixam de ser uma imersão do artista no processo de feitura da obra. Acontece com os auto-retratos de Rembrandt, em “Os Cadernos de *Malte Laurids Brigge*”, em “Em Busca do Tempo Perdido”. E “O Sol do Marmeleiro” vive também dessa *mise-en-abîme*: fala da relação de Lopez com o seu quadro, da relação de Lopez com o quadro de Mari, de Mari com este quadro, e em última instância, fala da relação de Erice com este inacabamento, do filme que estamos a ver e do próprio cinema. Ou seja, “O Sol do Marmeleiro” aprofunda o jogo - que sempre foi o do cinema - entre verdade e ficção. Lopez assume uma identidade *semi-fictícia* num cenário criado pela mulher. Erice parece ter descoberto

[...] que o espaço da obra devia conter ao mesmo tempo todos os movimentos de duração, que devia também ser apenas o movimento da obra para si própria e a busca autêntica da sua origem, que devia ser finalmente o lugar do imaginário. (BLANCHOT, 1984, 44)

Por outro lado, com o inacabamento da tela de Lopez, “O Sol do Marmeleiro, deixa essa obsessão da fixação do presente dê lugar a uma outra presença, a das marcas do tempo, sobretudo na árvore e nos frutos que acabaram por amadurecer e cair. Marcas que o cinema estava lá para fixar. Benárd da Costa lembra as palavras de Erice: “O cinema é formidável para exprimir o nascimento e a decadência das coisas (...). Acho que o cinema é a língua que exprime as coisas mais fugitivas.” (2003: 323).

É por causa deste carácter quase procrastinador do cinema que Erice decide filmar uma câmara de 35 mm ao lado do marmeleiro. Ambos assumem funções de personagem, tornando-se centro de uma cena nocturna, em que o *olho-do-cinema* que olhava está agora a ser olhado (da mesma forma que o pintor que olhava está agora a ser olhado, pintado, por Mari). Uma meta-linguagem que evidencia o processo criativo de Erice ao longo da rodagem, nos fala desse carácter da efemeridade inerente à própria natureza do cinema e do artificialismo do seu dispositivo.

Esta “língua das coisas fugitivas” seria aquilo que Didi-Huberman, em “Falenas” designa como um “*mise en rythme*” a que está condenado o cinema.

A aparição é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura. É um *batimento*. Uma vibração rítmica (*mise en rythme*) do ser e do não-ser. Fraqueza e força do batimento. Fraqueza: nada é adquirido, tudo volta a perder-se e deve ser retomado a cada instante, tudo tem sempre de ser recomeçado. Força: o que bate contra, o que se debate com – coloca tudo em movimento. (2015: 9)

Uma suposta “fraqueza” estaria no inacabamento do quadro e na tentativa de a linguagem das artes - cinema e pintura (porque a pintura é vista como arte do tempo) - fixarem as coisas fugidias. Mas existe uma diferença, conclui Erice: “Naturalmente todas as formas de arte expressaram o tempo de uma maneira ou de outra. Mas nenhuma conseguiu contê-lo, como uma tigela contém água, como o cinema consegue fazê-lo.” (2004, t. minha)

No cinema, a possibilidade de existir este “batimento” de perpétuas reaberturas parece ligada a uma predisposição do artista para se entregar ao fascínio avassalador “da ausência de tempo”, como refere Blanchot.

O tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que antes da afirmação já existe a retorno da afirmação. (...) Um tempo sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se na sua imagem, e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. (2001: 21).

Essa *mise en rythme* do ser e do não-ser, presença e ausência. A obsessiva presença do tempo em “O Sol do Marmeleiro” parece ter como âmago a vertigem do inacabamento, nessa tentativa de dar a ver o tempo, ainda que dele resistam apenas vestígios. O dispositivo cinematográfico, a par do marmeleiro, tem de ser olhado, ganha presença na impossibilidade de puder conter o tempo sem o conter integralmente. O que Erice conta numa entrevista em 2004 revela esta sua intenção:

É por isto que eu verdadeiramente mostrei a câmara de filmar no fim, para mostrar o meu instrumento de trabalho, como ele é. (...) Sinto que a linguagem da pintura pertence ao entardecer do nosso tempo e civilização e, numa maneira similar, o cinema e os filmes são o pôr-do-sol. Na totalidade, o cinema tem uma imagem jovem. Mas, de facto, penso que é precisamente o oposto. Uma vez estava a falar com Antonio Lopez: ‘Já reparaste’, disse eu, ‘o quão rapidamente o cinema se tornou velho e a que velocidade? Como uma criança que prematuramente envelheceu.’ (...) Lopez respondeu: ‘Mas repara, o cinema nasceu quando o homem já era muito velho.’ (2004, t. minha)

Se Lopez quer representar o tempo, Erice quer tornar a presença do tempo personagem, estendendo essa função não apenas aos objectos como o marmeleiro, mas ao próprio dispositivo do cinema, assumindo a sua obsessão enquanto realizador. Falamos de uma meta-dimensão temporal, que termina sempre numa vã tentativa de fixar o que se apresenta já sem presença, e ainda do dar conta dessa constatação. No entanto, essa criança prematuramente velha que é o cinema não deixa de ser criança; continua a tentar conter o tempo que envelhece a cada filme que é feito. É sobre esta vertigem que nos fala “O Sol do Marmeleiro”.

O fazer arte: sonho, fantasia e infância do artista

Em “Sentidos Figurados”, João Maria Mendes relaciona as questões de autoria e infância com a génese do trabalho artístico: *Fazer arte, ver a arte é re-habitar essa infância que poderíamos invocar como um “eterno retorno” do mesmo mas na forma de outro.* (2016: 17). Ao destacar o artificialismo do cinema, Erice evidencia em “O Sol do Marmeleiro” este “eterno retorno do mesmo mas na forma de outro”.

Voltemos à terceira parte do filme. O pintor que não terminou a sua obra torna-se literalmente corpo-da-obra, esta segunda obra, de Mari, também fica inacabada. O realizador que tenta terminar o filme, perante dois quadros inacabados, filma *a sua* câmara, sucedâneo da sua própria presença enquanto personagem e realizador³. Diz Merleau-Ponty que

Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo (...). Porque “o meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjectivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão.” (2015, 20)

³ E aqui também sabemos que aquela é um duplo da sua câmara, uma vez que a câmara de Erice está a filmar esta que serve de *personagem*. Estamos num contínuo “mise-en-abîme”.

É neste lugar de impasse que se encontram as personagens Lopez, Mari e o realizador Erice, em “O Sol do Marmeleiro”. E o cinema seria lugar da maturação, que precisa de fixar o jogo entre presença fantasmagórica do tempo e os movimentos de *mise-en-rithme* que se conseguem fixar, filmar. Diria Maria Mendes que se trata

[...] igualmente de formulações *animistas*: se me sinto olhado, interpelado pelo que vejo, estou a *animar* um objecto *inanimado*, um objecto *sem alma* a quem o meu *ver* deu uma, como quando dantes passava diante do meu *totem* esculpido em madeira e espetado num chão. Ou como se anima um retrato frontal na pintura ou o daguerreotipado que não desvia de mim o seu olhar. (...) E todas estas imagens são simulacros que ultrapassam a representação, que dispensam quem vicaricamente representavam e que passam a ser meus interlocutores directos. (2016, 20)

Assim que Lopez adormece e Mari se afasta, deixando inacabada a pintura, começamos a ouvir em *off* a voz do pintor, descrevendo um sonho que teve em criança. Trata-se de um dos sonhos que Lopez contou a Erice, e que serviu como “ponto de chegada” do que veio a ser “O Sol do Marmeleiro”.

Decidi fazer este filme tendo o sonho como horizonte. O pintor perante o seu marmeleiro era o arranque, e o seu pesadelo o final. No trajecto não havia nada. Nenhum guião a que nos pudéssemos agarrar, mas a aventura foi intensa. (1993, t. minha)

Erice destaca aqueles que são os dois pontos estruturais de “O Sol do Marmeleiro”, fundamentais para a construção do caminho de descoberta e construção de um filme que não seguia rigorosamente um argumento cinematográfico. Maria Mendes refere que

Na criação literária e artística a selecção dos materiais parece operar de modo análogo — por selecção do que efectivamente interessa à ficção e omissão do que provavelmente não tem para ela serventia. Essa selecção depende, porém, de cada autor, não obedecendo a qualquer hierarquia previamente determinada ou aos padrões de uma *legis artis* canonicamente estabelecida. (...) (que) devolveu aos autores e artistas a liberdade pulsional e criativa que os reaproxima do trabalho de formação do sonho. (2016, 189/90)

Ao ver Antonio Lopez deitado a dormir descrevendo em *off* o sonho de criança, surgem-nos algumas interrogações. Que homem é este que está entre o estado de vigília, do sono e da morte, que parece contar o que sonha naquele momento? O jogo da infância entre a verdade e a ficção, construção do sonho simultaneamente artificiosa e real. Lopez parece também ele personificar o cinema, a tal criança envelhecida prematuramente, que persegue a incessante representação da luz e das marcas do tempo. Ou está a personificar-se a ele mesmo, como pintor, e ao trabalho que tem desenvolvido?

É destes abismos que vive “O Sol do Marmeleiro”: o que está ali já não existe, é apenas a ilusão dessa fixação temporal, e isso já sabemos. Porém, esse lampejo de ser está e permanecerá. Como habitar esse tempo perdido, envelhecido, em tantos tempos e dimensões, registando-o num quadro, num filme? É esse o jogo da arte, e não apenas do cinema. É o jogo entre Lopez e o sol do marmeleiro; entre Erice, Lopez e o que este conseguir representar do sol do marmeleiro. Lopez propôs-se pintar a luz de outono do seu marmeleiro. Erice quer registar essa representação, quando aquilo que nos está mais velado é precisamente o tempo e a sua fugacidade, quando o cinema é a única arte capaz de o conter. Elia Pryoggrine reitera essa evidência fugaz do tempo:

O homem faz parte desta corrente de irreversibilidade que é um dos elementos essenciais, constitutivos do universo. (...)” Aristóteles que “diz que o tempo é o estudo do movimento, mas na perspectiva do antes e do depois. Mas a partir de que perspectiva do antes e do depois? Aristóteles (...) afirma que talvez seja a alma que efectua a operação de contar (2008, 18)

É nesta *alma* que se centra o artista, realizando o seu trabalho nos territórios da fantasia, sonho, realidade. Tentando construir alteridades através de si mesmo nas suas personagens; tentando criar a partir do tempo indeterminado (a realidade, o incessante do tempo, a ausência de tempo) a coesão de um tempo interino que é o da sua obra de arte.

Terminada a obra, continua a ideia fantasiosa para o autor do inacabamento, que o afasta da solidão perante uma obra que dele autonomizou. Este território do jogo incessante do inacabamento confere o ponto-de-partida criativo para a criança. Permite-lhe a construção de um mundo ficcional, ajudando-a a lidar com uma “*inquietante estranheza*” do mundo dos adultos. Relativamente ao artista, refere Maria Mendes, que esta

[...] *infância* não remete para uma ideia de arte dependente de uma depreciativa “infantilização” do mundo. O termo *infância* designa aqui um estado do mundo, um estado de coisas, talvez um *estado de graça* (um estado da mente, o que dantes designávamos por “um estado de espírito”) fora do qual não se *faz* arte e se torna impossível recebê-la. Essa *infância* é metáfora do *pathos* da criação. (...) Este estado de graça é talvez um equivalente da antiga *parousia*, que teve o poder de suspender o tempo numa espera desejosa. (...) Esperamos a recomposição das condições para que possa haver (volte a haver) arte e para que a possamos *ver*. (2016, 18)

No ensaio-conferência, “A Criação Literária e o Sonho Acordado”, Freud salienta que a criança

[...] distingue bem os jogos da realidade, apesar de todo o investimento que neles efectua, apoiando de bom grado, os seus objectos e relações imaginadas em coisas palpáveis e visíveis do mundo real. (s.d., 50)

O jogo infantil foi substituído no adulto pelas ideias de sonho acordado e fantasia. O adulto “em vez de brincar passa a imaginar. Constrói castelos no ar, realiza o que se designa por sonhos acordados. Penso que a maior parte das pessoas constrói fantasias em as dadas épocas da sua vida.” (FREUD, s.d., 51) O artista estende essas *épocas* à sua prática diária, é esse o seu ofício.

Em “O Sol do Marmeleiro”, o *poder de suspender o tempo numa espera desejosa*” (FREUD, s.d., 51) *falha* no quadro que Lopez abandona, efectiva-se na cena do quadro inacabado em que descreve o sonho. Mas nada impede que o jogo para eles se perpetue, assim como para Erice, que torna o próprio jogo de abertura e fechamento do tempo narrativo num narrativos do filme, assim que coloca a câmara no lugar de uma personagem, do próprio Lopez. Como se fosse ela que estivesse a tentar ainda pintar o marmeleiro.

Criança e artista animam o jogo que pertence ao mundo que velamos aos outros e ao inconsciente. “Não posso, porém, omitir a relação das fantasias com o sonho. Os nossos sonhos nocturnos são também fantasias, tal como podemos concluir através da interpretação dos sonhos.” (FREUD, s.d., 53) E o jogo é este: o tempo de Lopez é o da procura da obra no encontro com o marmeleiro; tempo de meditação e fantasia, esperando a luz certa, um desejo de estar junto do seu *modelo*. Erice sublinha que “é como se Lopez entrasse num silencioso, misterioso e secreto diálogo com a árvore” (ERICE ct. RUSSEL, 132, t. minha). Lopez confessa que

[...] o caminho é mais agradável que o resultado. É por isso que não me sinto ansioso quando chego a um ponto em que tenho de abandonar o quadro e deixá-lo na cave. (...) O importante é estar próximo de uma coisa primária e perfeita como o marmeleiro. (LOPEZ ct. RUSSELL, 1998, 132, t.minha)

Por seu turno, Erice constrói um conjunto de jogos temporais ao longo de “O Sol do Marmeleiro”: entra em diálogo com Lopez, com o marmeleiro; complementa esta relação com um conjunto polifónico de outras personagens e respectivos contextos; instala o seu próprio dispositivo

cinematográfico como personagem; introduz as dimensões de sonho, fantasia e inacabamento. Merleau-Ponty diz que

O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer-se, então naquilo que vê o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um em si, não por transparência, (...) um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio das coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro. (2015, 20-21)

O centro está numa constante relação transmutável entre esse visível e esse *vidente*. O marmeleiro, o respectivo quadro inacabado, o marmeleiro e a câmara, o sonho descrito por Lopez tornam-se uma só coisa. Todos se “*abeiram do mundo*”, diria Merleau-Ponty, cada um tomando conta do outro - sem nunca estar do fundo do seu isolamento subjectivo a impor-se nessa subjectividade ao espaço, ao outro. Em última análise, é desse lugar autoral que nunca poderá fugir Victor Erice.

A imagem de Antonio Lopez deitado e a sonhar num cenário montado, é paradigmática de todo “O Sol do Marmeleiro”. Há um quadro que o pintor não termina; perante isso, Lopez assume a posição de modelo dando corpo e palavra à fantasia que incessantemente persegue, e descreve um sonho (de infância) que fala dessa procura fixar a luz que jamais se fixaria. Projecção, sonho, fantasia, ficção? Ou apenas, súmula do seu temor e a sua obsessão enquanto pintor. Súmula do trabalho de Erice em “O Sol do Marmeleiro” e do *fazer cinema* nessa constante nostalgia do tempo perdido que não se consegue agarrar e fixar, incessantemente reactivado nessa mesma busca.

O sonho de Lopez transporta-nos para uma realidade que funde *fazer arte*, processo criativo e o acabamento inacabado, a maleabilidade da obra face ao inconsciente e *pathos* próximos da infância. Uma imagem em que som e imagem confundem o tempo e o tornam ausente, como no sono, mas em que tudo está a ser vivido dentro e fora da realidade.

Fazer arte parece ser a tentativa de chegar ao momento ausente de tempo da criação, que permitiria trazer, num movimento de abertura, aquilo que o artista quer dar a ver e tentar fixar, construir, condensar e unir. Para o artista, essa construção *fantasiosa* é atravessada pelos temores do inacabamento da obra. Mesmo que para os outros a termine e que por isso seja considerado autor, o artista vive no território do *eterno retorno do mesmo no outro* (da obra seguinte, por vir; da inspiração, do *pathos*), que salva, permite continuar a criar, e simultaneamente, o faz sempre regressar a si.

A partir do conhecimento adquirido com base nas fantasias, devemos proceder à seguinte descrição: uma experiência actual e intensa desperta no escritor a recordação de uma experiência anterior, normalmente ocorrida na infância, da qual parte o desejo que se realiza na obra literária, em que tanto pode reconhecer-se elementos do acontecimento recente como da antiga recordação. (FREUD, s.d., 55)

As palavras de Freud sublinham esta é sequência construída nos intervalos do sonho, da ficção e da realidade, do filme converge numa unidade processos criativos o os respectivos trabalhos inacabados de Lopez, Mari e até Erice. Uma sequência que adensa o espessamento dessa obra que é “O Sol do Marmeleiro”. E que a faz estar terminada sem o estar interinamente. Jogo, fantasia e construção estética, tudo é fixado num objecto acabado que acrescenta o terceiro elemento: o espectador.

Diríamos que é nesse instante – terminado, apresentado e projectado o filme de Erice – que o autor Victor Erice se denomina como tal. Porém, acontece uma espécie de variação do que Barthes anunciou como a *morte do autor*. É o autor que tem de viver a morte de si mesmo. Morre

porque a obra chega àquele a quem se destina, autonomizando-se. Ressuscita dessa morte e solidão perpetuando a fantasia do inacabamento (dessa obra, daquilo que tem ainda a dizer como autor); ou seja, continuando o seu trabalho criativo, libertando-se apenas na sua morte *efectiva*, como diria Blanchot. Freud conclui:

Quando o escritor organiza para nós os seus jogos ou os narra – e somos tentados a explicá-los como sendo os seus sonhos acordados – experimentamos um enorme prazer, possivelmente devido à confluência de várias fontes que o originam. O modo como o escritor realiza isto permanece o seu maior segredo. (s.d. 56)

É isto que permite ao pintor Antonio Lopez não terminar de querer representar a luz sobre um marmeleiro, e que leva Victor Erice a fazer o filme que se tornou “O Sol do Marmeleiro”. Filme em que cada um revela e esconde os seus segredos, no movimento constante de aberturas e fechamentos. Como indicam a arte e o tempo.

Conclusão:

Se é pura fantasia do artista a tentativa de fixar o tempo, tornando-o numa obra, podemos afirmar que este jogo - próximo da dimensão fantasiosa da infância - conduz o gesto do *fazer arte* para um trabalho de perpétuo inacabamento desse trabalho final. Esse trabalho final é necessário para o artista dar corpo à obra e, por conseguinte, se puder afirmar a sua autoria. Materializando-a, saindo de si mesmo, para voltar a si, e continuar. Um obra para o artista é sempre o próprio fluxo criativo que tenta dar corpo a esse *pathos*. *Fazer arte* é processo misterioso, que começa *silencioso* e informe nas fantasias e *momentos de ser* do artista, aos quais ele que tenta dar unidade e *vida*; apanhando numa abertura fugidia, a luz que transforma o desconhecido, o disperso e o inconsciente, agregando-o ao que de mais perene existe – a realidade e o tempo. Como escreveu Simone Weil em “A Gravidade e a Graça”, “o tempo é a maior das violências.” É nesta violência que trabalha o artista.

O silêncio em “O Sol do Marmeleiro” vem de deixar falar o incessante do tempo, entrando no jogo de tentar fixar esse tempo e fazendo da impossibilidade do jogo o caminho para a própria obra de arte. Existe algo de confessional em “O Sol do Marmeleiro”, da mesma forma que existe a construção (por parte de Erice) dessas mesmas confissões através da representação do sonho e da *personificação* da câmara de filmar. É ainda essa obsessão pelo tempo confere igualmente toda a unidade poética, sendo “O Sol do Marmeleiro” o registo e construção da performatividade possível do tempo.

O próprio título anuncia a gênese do objecto filmico a que se refere. Título agregador de todos os elementos plásticos, e diegéticos, bem como personagens, processos criativos e fantasias que vão compondo a narrativa. Em última análise, tudo se resume a essa personagem central - o sol perene e teimoso que se debruça sobre um marmeleiro, personificação do Tempo. É ele - o sol, o tempo - que joga com as fantasias de todos. Os outros (incluindo o espectador) estão lá para os tentar apanhar, como se tentassem agarrar uma borboleta que constantemente escapa da palma da mão.

“O Sol do Marmeleiro” conta-nos a história das tentativas de dar espessura ao tempo, elas mesmas reveladoras do processo criativo de fazer obra dessa fantasia. Como escreve Benjamim:

[...] A presença de espírito é a (sua) essência; notar com exactidão o que sucede em cada segundo é mais decisivo que conhecer de antemão o que está distante. Sinais percussores, pressentimentos, signos, perspassam todos os dias pelo nosso organismo como o bater de ondas. Adivinhá-los ou utilizá-los, eis a questão. (...) Porque antes de uma profecia ou uma tal advertência se transformar numa palavra ou imagem transmissíveis, a sua melhor força já terá morrido.” (1992, 101)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDREW, G. **Entrevista a Victor Erice**. Vertigo Magazine, Volume 2, Issue 6, Primavera 2004. Disponível em: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice/
- BAKHTIN, M. **Para Uma Filosofia do Acto**. Porto: Deriva Editores, 2014.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENÁRD DA COSTA, J. **Os Filmes da minha Vida**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003
- BENJAMIN, W. **Rua de Sentido Único e Recordações de Infância por volta de 1900**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BLANCHOT, M. **O Livro por Vir**. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BLANCHOT, M. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, J. **Falenas**. Lisboa: Imago, 2015.
- FREUD, S. **Textos Essenciais sobre Arte, Literatura e Psicanálise**. Mem-Martins: Europa-América, s.d.
- GARCÍA, A. **Entrevista a Victor Erice**. Madrid: El País, Janeiro de 1993. Disponível: http://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html
- MELCHIOR-BONNET, S. “História do espelho”, Lisboa: Orpheu Negro, 2016
- MENDES, J.M. **Sentidos Figurados**. Lisboa: 2016. No Prelo.
- MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. Lisboa: Vega, 2015.
- PRYGOGRINE, E. “O Nascimento do Tempo”, Lisboa: Edições 70, 2008
- RUSSELL, D. **Suspension and Light – The Films of Victor Erice**. Ottawa: National Library of Canada, 1998.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA:

- ERICE, V. **O Sol do Marmeleiro**, 1992.