



Ricardo Ferreira de Almeida

O REALISMO MÁGICO NO CINEMA - O CASO DE VEIT HELMER

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O REALISMO MÁGICO NO CINEMA – O CASO DE VEIT HELMER

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	O REALISMO MÁGICO NO CINEMA O CASO DE VEIT HELMER
Autor	Ricardo Ferreira de Almeida
Orientador	Sérgio Emanuel Dias Branco
Júri	Presidente: Doutor João Maria Bernardo Ascenso André Vogais: 1. Doutora Maria Irene Aparício (Arguente) 2. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco (Orientador)
Identificação do Curso	Mestrado em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	19-7-2018
Classificação	19 valores



RESUMO

Esta dissertação é um olhar sobre o cinema do alemão Veit Helmer (1968) através da perspectiva estilística do realismo mágico, proposto pelo próprio para classificar a sua obra. Primeiro, investiga-se a história do realismo mágico desde a origem no discurso da arte plástica, passando pela sua adaptação à literatura, até à aplicação na crítica de cinema, analisando a sua teorização e os problemas críticos que o acompanham desde sempre e fazem com que seja pouco usado, erradamente usado e, ainda assim, continue intrigante e no horizonte dum crescente interesse académico. Também se identifica um conjunto de conceitos e questões relacionadas com esse modo que ajudam a análise do cinema de Helmer sob a sua perspectiva. Em segundo, analisa-se os cinco filmes de ficção do cineasta e seu processo de produção para mostrar como e em que medida as características e questões do realismo mágico se articulam, efetivamente, no seu cinema. Em terceiro, propõe-se, com o realismo mágico e a sua versão cinemática, um enquadramento teórico renovado, mais claro e adequado à observação da sua arte que permita contextualizar, compreender, definir e chamar a atenção para o cinema curioso deste cineasta singular. Finalmente, reflete-se sobre a pertinência e os problemas do uso do realismo mágico como potencial género cinematográfico contemporâneo.

Palavras-chave: Realismo, Mágico, Veit, Helmer, Cinema

ABSTRACT

This dissertation is a look on the cinema of the German Veit Helmer (1968) through the stylistic perspective of magic realism, proposed by himself to classify his work. First, it investigates the history of magic realism from its inception in the visual art's discourse, passing through its adaptation into literature, to its application to film criticism, analysing its theorisation and the critical problems that accompany it since always and make it little used, wrongly used and, yet, still intriguing and on the horizon of a growing academic interest. It also identifies a group of concepts and questions somehow related to that mode that help the analysis of Helmer's cinema under its perspective. Secondly, it analyses the filmmaker's five feature films and their production process to show how and to what extent the characteristics and questions of magic realism effectively articulate themselves in his cinema. Thirdly, it proposes, with magic realism and its cinematic version, a renewed, clearer and suitable theoretical frame to the observation of his art which can allow to contextualize, understand, define and call attention to this unique filmmaker' curious cinema. Finally, it reflects about the pertinence and the problems of magic realism's use as a potential contemporary film genre.

Key words: Realism, Magic, Veit, Helmer, Cinema

ÍNDICE

RESUMO	página 1
ABSTRACT	2
Notas e agradecimentos	5
Introdução	6
Parte 1	10
1.1 – Realismo mágico – modo complexo, história complexa	10
1.2 – Realismos mágicos – a passagem ao cinema	17
Realismo mágico cinematográfico	28
1.3 – Algumas questões envolvidas	35
Trapaceiro; carnavalesco (Popovich, Bowers); infantil (Skrodzka, etc.)	35
Cinema Menor (Blankenship e Nagl)	36
Literatura e cinema de Terceiro Mundo (Gee)	37
Cinema com Sotaque (Naficy)	38
Cinema do Mundo (Elsaesser)	40
Artesanal vs. Industrial (Stoneman); Cinema Artesanal (Graça)	41
Cinema de autor; Autorenkino (Knight)	42
Pontos que atravessam	42
Parte 2 – O cinema de Veit Helmer	44
Tuvalu (1999)	44
Tor Zum Himmel (2003)	54
Absurdistan (2008)	59

Baikonur (2011)	68
Quatsch und die Nasenbärbande (2014)	75
Parte 3 – Olhar de novo, clarificar Veit Helmer	80
Mágico ou Maravilhoso?	80
Trapaceiro, subversivo, transgressivo, carnavalesco, infantil	82
Menor, Terceiro, do Mundo, com Sotaque, Artesanal	84
Atitudes semelhantes	90
Conclusão – o futuro	91
Anexos	99
Referências	113

Notas e agradecimentos

Imagem da capa: cortesia de Maria Helena Matias.

Todo o texto citado e os títulos das obras foram traduzidos para português por mim, salvo indicação em contrário. A ortografia original dos textos de André Rui Graça e Sérgio Dias Branco foi adaptada por mim à nova ortografia portuguesa, a que uso em todo o trabalho.

Agradeço ao professor Sérgio Dias Branco a confiança e o apoio ao longo dos meus anos de aprendizagem e a indicação da obra de Blankenship e Nagl, sem a qual não teria feito este trabalho. Agradeço à professora Marta Teixeira Anacleto as repetidas palavras de apoio.

Agradeço a Barbara Klonowska, Eddie Bertozzi, Ignacio López-Calvo, James Honiball, Janelle Blankenship, Tobias Nagl e Ljudmila Popovich a cortesia de me terem disponibilizado os seus textos e as palavras de incentivo.

Agradeço a Veit Helmer o interesse e a disponibilidade para responder às minhas questões e enriquecer este trabalho.

Introdução

Esta dissertação é um olhar sobre o cinema do alemão Veit Helmer, nascido a 24 de abril de 1968 em Hanôver. Realizou o primeiro filme aos catorze anos e com vinte mudou-se para a parte oriental de Berlim. Estudou na Escola de Artes Dramáticas “Ernst Busch” de Berlim (Hochschule für Schauspielkunst Berlin “Ernst Busch”) e depois estudou Realização na Universidade de Televisão e Filme (Hochschule für Fernsehen und Film) de Munique. Iniciou a sua carreira a realizar curtas metragens e anúncios publicitários, realizou a primeira longa metragem com dez anos de trabalho e, até à data, fez mais de trinta anúncios, treze curtas metragens, cinco filmes de ficção e três documentários. Desde a primeira longa metragem, ocupa-se principalmente com estes projetos maiores e, em paralelo, tem realizado algumas curtas no âmbito da carreira pedagógica que passou a desenvolver ligada à realização, participando em oficinas e seminários para estudantes de cinema.

Helmer é realizador e intervém em praticamente todas as fases de produção: concebe e desenvolve o projeto dos filmes, é produtor, escreve os argumentos em colaboração com argumentistas, procura e decide os atores e os locais de rodagem, está atrás da câmara, participa ativamente na promoção e na distribuição dos filmes e chega mesmo a ser agente de vendas. Helmer segue e assume uma ideia romântica de autor total: “se queres fazer um bom filme tens de ter, no mínimo, uma palavra na organização (...) coisas como onde filmas, quem é a tua equipa, mesmo que câmara estás a usar, que lentes...”(Almeida, 2018). Sobre a escrita, disse que escreve “só se tiver de escrever” (Helmer, 2008) e que “se pudesse evitar algo, gostaria de a evitar” mas, na verdade, participou em todos os argumentos que realizou até hoje porque, como lamenta, “eu não encontro argumentos na minha caixa de correio que goste de filmar” (Almeida, 2018). Contudo, o aparente desgosto pela escrita parece insuficiente para afastar Helmer da realização de filmes com argumento escrito por si - mesmo que seja só em parte – pois o investimento pessoal que coloca nas suas obras é total. Helmer trabalha de maneira radical, assumidamente lenta e muito comprometida, com uma paixão e um sentido de abnegação notáveis: já disse que os filmes são os seus “bebés” (Helmer, 2008), confessou que “o dinheiro não significa nada” para si (Dockhorn, 2000), que pode “trabalhar num projeto durante seis anos e não ganhar dinheiro” ou “sacrificar a vida inteira porque é muito especial”, e que já chegou a pagar do seu bolso para contratar o operador de câmara desejado antes de ter financiamento para um filme (Helmer, 2008). O seu contexto é a pequena escala de produção, com um custo médio de 1 420 000 € por longa metragem de ficção, muito abaixo dos 5 000 000 € que custa, em média, um filme alemão produzido na mesma altura (Katsarova, 2014 : 4).

Independência e perseverança são outras marcas suas, atestadas na criação da sua própria produtora Veit Helmer Filmproduktion para o autofinanciamento – variável entre 15% e 5% dos orçamentos de todas as suas longas metragens até à data. O seu método transpira audácia, contingência, risco, e o próprio Helmer tem um espírito desafiador, irreverente. No festival de Cannes, por exemplo, construiu a figura dum barco e lançou milhares de balões na Croisette para atrair gente à exibição de *Tuvalu* (Dockhorn, 2000); e anos depois, para *Baikonur*, encheu a cidade festivaleira de cartazes do filme, mesmo nas instalações da polícia, façanha que registou em vídeo e publicou no *Youtube*, visivelmente orgulhoso (baikonur2011-b). Para lá disto tudo, Helmer particulariza-se pelo uso (exceto no mais recente *Quatsch*, uma exceção na sua obra, e no próximo filme atualmente em produção) do sistema analógico, habitualmente no formato 35mm – a caixa do DVD de *Baikonur* oferecia mesmo um pedaço de película, um “objeto de memória anacrónico ou memorabilia da idade analógica”, como bem observam Blankenship e Nagl (Blankenship, Nagl, 2014 : 363).

Os seus filmes são exibidos primeiro e sobretudo em festivais de todo o mundo, que percorre habitualmente desde as primeiras curtas metragens e onde tem recebido vários prémios. Ao mesmo tempo, são distribuídos com dificuldade e nunca atingem grandes audiências. Falando do mais recente *Quatsch*, Helmer explica o périplo de distribuição e promoção do filme, globalmente semelhante ao dos anteriores: “[h]á muitos realizadores e produtores que mal terminam um projeto vão logo para o próximo mas eu tenho de defender este filme, tenho de promover o filme (...) vou de país em país e tento encontrar não só festivais mas também distribuidores e canais de TV que comprem o filme para que ele seja mostrado ao grande público” (gijonfilmfestival, 2014). Segundo dados do próprio ¹, cada um dos seus cinco principais filmes teve, nas salas alemãs, entre 50 000 e 100 000 espetadores – números que testemunham a pouca popularidade deste cineasta que é discutido essencialmente em breves notícias, entrevistas ou críticas. Na página que lhe é atribuída no *site IMDB*, a *Trivia* que consta é a seguinte: “[t]odos os filmes do realizador Veit Helmer foram fiascos nos cinemas alemães. O seu último filme *Quatsch und die Nasenbärbande* [2014] teve a pior média por exibição (PTA) de todos os filmes novos (No. 31) e rapidamente desapareceu dos cinemas. Até para Helmer este foi um falhanço inesperado porque contava com atores alemães conhecidos e usualmente os filmes para crianças fazem boa bilheteira na Alemanha” (Veit Helmer, imdb.com).

Mas Helmer não é propriamente ignorado – tem produzido com alguma estabilidade e em quantidade considerável, tem participado em festivais, tem sido premiado, foi alvo de retrospectivas e até dum olhar académico na obra *European Visions - Small Cinemas in Transition* [2015] de Janelle

¹ Para as duas entrevistas com Helmer que menciono ao longo do texto, conferir Anexos, pp. 110-112.

Blankenship e Tobias Nagl com o artigo de nove páginas *Veit Helmer's Tuvalu, Cinema Babel, and the (Dis-)location of Europe*, a única análise dedicada e profunda do cineasta que encontrei. Helmer ocupa e cultiva um lugar tendencialmente menor, de equilíbrio entre a cultura dominante e a cultura independente, um lugar no interstício.

Que cinema faz Helmer, o que mostram os seus filmes? Neste artigo, escrito quando Helmer tinha realizado quatro filmes (ficção), os autores falam dum cineasta “profundamente envolvido na história do cinema cuja fama assenta, em adição à sua frequentemente notada predileção por contar histórias visualmente, no facto de que na maioria dos seus filmes ele evita obsessivamente o uso da sua língua nativa alemã, e, mais importante, é um dos poucos realizadores contemporâneos que produziram filmes mudos dos dias modernos” (Blankenship, Nagl, 2014 : 353). Blankenship e Nagl fazem um balanço dos filmes de Helmer com ênfase no primeiro e identificam algumas marcas no seu cinema, que destaco em cinco pontos. Primeiro, lembram que “têm sido chamados ‘filmes multiculturais sem-diálogo surreais’, ‘contos de fadas poéticos mudos’, ou obras-primas de ‘realismo mágico’ que contém uma ‘fascinante, divertida interseção de engenharia e romance’” (Strozykowski, 2009, citado em Blankenship, Nagl, 2014: 353), e notam que é o próprio Helmer, em entrevista de jornal, que diz que o género com que trabalha pode ser descrito como “realismo mágico” (Ein Halbgott in *Absurdistan*, 2006, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 362), embora não tenham interesse em apurar tal classificação no seu artigo. Em segundo, observam a “predileção por cenários e tópicos leste-europeus” (357), a exploração recorrente da “arte exagerada do cinema mudo” e um “interesse distinto em mexer com máquinas, engenhando aparatos novos, muitas vezes inúteis” (359). Afirmam, em terceiro, que os filmes “em alguns respeitos confundem o que Randall Halle numa recente classificação de estratégias de produção chamou de abordagem ‘quasi-nacional’ com a estratégia mais antiga de ‘Europudding’”, por terem sempre elencos multinacionais e por serem filmes em que “o transnacional é disfarçado como um produto nacional” (Halle, 2010, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 356). Em quarto, consideram que “a sua linguagem cinemática em si aproxima-se do cinema menor ou imperfeito de Guattari” (356). Em quinto, os autores concluem que “a recusa de Helmer em criar um produto alemão identificável (...) e a sua celebração ou dum cinema babel de línguas transnacionais ou dos gestos exagerados duma estética de filme mudo, podem ser vistas como parte duma maior estratégia estética de deslocação que (...) facilita uma confusão de coordenadas temporais e espaciais, posicionando a Europa do leste como um espaço anacrónico e sítio utópico além ou aquém da racionalização capitalista onde sobreviveram jogos quotidianos de truques com burocracias estatais, caos romântico e valores comunais” (358). Afirmam os autores que “Helmer confunde registos espaciais e temporais e uma versão linear de História como

progresso”, que da “transição do socialismo para o capitalismo” faz “comédia burlesca”, e que a sua “estética nostálgica de filme mudo com a sua cartografia europeia disfuncional, deslocada, e desincorporada pode ser vista como carregando um impulso unicamente utópico, oferecendo ao público uma escapatória ‘menor’ ao código-mestre de valorização, privatização, e financeirização da UE” (360).

Julgo que este descritivo de Blankenship e Nagl dá um bom entendimento inicial do cinema de Helmer e é ele o ponto de partida da minha investigação. Aqui, questionarei os termos usados pelos autores, deixando-os suspensos, e farei a sua revisão e clarificação, seguindo a via do realismo mágico que o próprio cineasta sugere para iluminar o olhar crítico e genérico sobre o seu cinema. O meu objetivo é colocar-me perante Helmer para continuar o olhar lançado por Blankenship e Nagl e estabelecer um enquadramento teórico que permita contextualizar, compreender, definir e chamar a atenção para o cinema curioso deste cineasta singular.

Na Parte I, mais teórica, investigo o conceito de realismo mágico e resumo a sua história desde a origem no discurso da arte plástica, passando pela sua adaptação à literatura, até à passagem ao do cinema com a tentativa insistente de o fixar como género. Percorro a sua teorização e os problemas críticos que o acompanham desde sempre e fazem com que seja pouco usado, mal usado e, ainda assim e quase cem anos depois do seu frágil aparecimento, continue intrigante e no horizonte dum crescente interesse académico e popular. A seguir, e duma maneira algo dispersa e fragmentada, identifico e agrupo um conjunto de conceitos e questões relacionadas com o realismo mágico que ajudam a análise do cinema de Helmer sob a sua perspetiva.

Na Parte 2, mais analítica, atento em cada um dos cinco filmes de ficção de Helmer e no seu processo de produção, aclaro a marca estilística do autor, e mostro como e em que medida as características e questões do realismo mágico se articulam e manifestam, efetivamente, no seu cinema.

Na Parte 3, mais conclusiva, balanço e cruzo as duas Partes anteriores, retomo a classificação do cinema de Helmer de que parti para a rever e tornar mais rigorosa, e proponho um enquadramento teórico mais adequado à observação da sua arte. Finalmente, reflito sobre a pertinência e os problemas do uso do realismo mágico como género/estilo cinematográfico no discurso sobre cinema.

Parte I

1.1 – Realismo mágico – modo complexo, história complexa

Complexa e intrigante - assim é a trajetória do realismo mágico. O conceito tem sido cada vez mais trabalhado ² e salienta-se a maneira *idêntica* com que os dois mais recentes estudos de âmbito geral articulam a sua história. Em *Magic(al) Realism – The New Critical Idiom* [2004], Maggie Ann Bowers anuncia “uma história complicada (...) com três pontos de viragem principais e muitas personagens”: primeiro “na Alemanha nos anos 1920”, depois “na América Central nos anos 1940 e o terceiro período, começando em 1955 na América latina, continua internacionalmente até hoje” (Bowers, 2004 : 7). Em *A Companion to Magical Realism* [2005], obra editada por Stephen M. Hart e Wen-Chin Ouyang, adianta-se que “[d]um termo usado em 1925 por um crítico de arte alemão, Franz Roh, para indicar o abandono do Expressionismo, o realismo mágico cresceu para se tornar uma característica importante da literatura Boom dos anos 1960 na América latina (...) até que se tornou, nos anos 1990, nas palavras de Homi Bhabha ‘a linguagem literária do mundo pós-colonial emergente’” (Bhabha, 1995, citado em Hart, Ouyang, 2005 : 1). Não é preciso muito tempo para notar os contornos de instabilidade, contaminação artística e três momentos históricos relativamente consensuais que formam a marca do conceito.

Foi o crítico e artista alemão Franz Roh que o elaborou em *Pós-expressionismo, Realismo Mágico: Problemas da Mais Recente Pintura Europeia* ³ [1925] para “definir uma forma de pintura que difere grandemente da sua antecessora (arte expressionista) na sua atenção para o detalhe rigoroso, uma claridade de imagem suave similar à fotografia e a representação dos aspetos místicos não-materiais da realidade”, Bowers sintetiza (Bowers, 2004 : 8). Felicity Gee descreve a obra como “um manifesto de variedades” em que Roh “inclui 88 figuras a preto e branco de pinturas e litografias que representam o novo modo” e “ordena as principais diferenças entre os dois estilos numa tabela de 23 pares de traços” (Gee, 2013 : 38). Encontra-se estas palavras de Gee na sua dissertação de doutoramento *As Raízes Críticas do Realismo Mágico Cinemático: Franz Roh, Alejo Carpentier, Frederic Jameson* [2013], o mais atual dos grandes estudos sobre o modo, com foco particular na arte do cinema. Com um rigor ausente nos autores antes de si, Gee recupera e esclarece os pressupostos de Roh: “Roh escolhe ‘mágico’ para denotar a pintura que privilegia o descobrimento de elementos

² Para a cronologia das obras de teorização do realismo mágico, conferir Anexos, pp. 99-100 (Tabela 1).

³ Tradução minha a partir do título traduzido para inglês de Guenther (Guenther, 1995 : 34). Título original alemão *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*.

misteriosos em representações de vida moderna. Ele deixa claro que o mistério não se refere a uma espiritualidade religiosa ou uma paisagem fantástica: “[ele] não desce ao mundo representado, mas antes esconde-se e palpita por detrás dele” (Faris, 1995, citado em Gee, 2013 : 38)⁴. Ainda segundo Gee, “Roh enfatiza que a ‘ilustração realista’ deve reconhecer os factos imediatos concretos do quotidiano, evidentes na tecnologia e na natureza, em vez de os abstrair à distância. Através de representação detalhada e sóbria, argumenta ele, o mundo objeto é revelado não como reprodução mimética, mas completo com todas as suas qualidades misteriosas e estranhas: ‘não é, a “antiga ideia Aristotélica” de imitação como tendo uma qualidade espiritual’, diz ele, ‘mas de representar *o facto, a figura interior, do mundo exterior*. Isto importava muito pouco ao Expressionismo.’ (ênfase original)” (Faris, 1995, citado em Gee, 2013 : 40). Compreende-se ainda melhor o conceito pela explicação de Irene Guenther em *Magical Realism: Theory, History, Community* [1995], “a fonte chave sobre realismo mágico em língua inglesa” (15) como Gee bem descreve: “[o] mundo de objetos pintados que Roh descreve não ‘reproduz’ a natureza através do instinto, mas ‘recria-a’. A realidade é ‘reconstruída’ através de fenómenos ‘espirituais’. Esta orientação por uma ‘reconstrução espiritual’ procede *em tandem* com a convicção do artista do carácter problemático do universo objetivo, palpável, fenomenal. Às vezes, quando o empírico não basta mais, ele ‘entrega-se com estupefação perante a magia do Ser’. ‘Magia’ neste sentido, explica Roh, não sugere nem um retorno ‘ao espiritual’ num sentido ‘etnológico’ nem a um ‘irracionalismo demoníaco’ ou ‘vitalismo ingénuo’. Em vez disso, a ‘magia do Ser’ refere-se a ‘um racionalismo autêntico’ que ‘venera’ como ‘um milagre’ a ‘organização racional do mundo’ – ‘*ein Magischer Rationalismus*’, um racionalismo mágico” (Roh, 1925, citado em Guenther, 1995 : 35).

Uma vez entendido, percebe-se que “nunca atingiu o estatuto de ‘género’ ou movimento, existindo primeiramente enquanto uma abordagem analítica em vez dum estilo definitivo” e a “ausência de colaborações, grupos, salões, ou círculos de artistas a trabalhar juntos sob o título de realismo mágico, ou maravilhoso”, Gee atesta (Gee, 2013 : 15). Guenther aponta que foi “obscurecido” (Guenther, 1995 : 56) pelo conceito vizinho de Nova Objetividade⁵ e Bowers, seguindo Crockett,

⁴ Palavras de Roh citadas por Gee a partir do texto traduzido por Wendy B. Faris

⁵ O termo foi cunhado por Gustav Hartlaub com a exposição *Nova Objetividade: Pintura Alemã Desde o Expressionismo* – também de 1925 (título traduzido por mim do inglês de Kappelhoff). Em *The Politics and Poetics of Cinematic Realism* [2015], Hermann Kappelhoff escreve sobre a Nova Objetividade no cinema e explica que “este termo é usado para distinguir um período do cinema de Weimar (...) em contraste com a direção expressionista dos primeiros anos da república” (Kappelhoff, 2015 : 39). Como refere, “[n]a história do cinema, a Nova Objetividade tem sido classificada de várias maneiras” mas “[o] que todas estas têm em comum é que opõem a construção de movimento, espaço, ou objetividade fotográfica à atmosfera expressiva do cinema inicial de Weimar” (41). Por ser uma ramificação teórica demasiado densa para a extensão desta dissertação, não aprofundo a Nova Objetividade no cinema – o que seria proveitoso fazer.

indica que a Nova Objetividade “tinha durado mais e tinha mais uso entre a comunidade artística”, o que levou Roh ao abandono do termo que propôs (Crockett, 1999, parafraseado em Bowers, 2004 : 9). Porém, recorda Bowers, o realismo mágico teve “duas consequências particularmente notáveis” noutra campo – a literatura (Bowers, 2004 : 12). Primeiro, em 1927, foi usado na revista italiana *900. Novecento* por Massimo Bontempelli para se referir à escrita que ele e outros produziam e publicavam na revista, numa formulação que “por vezes coincidia com a de Roh” mas também com diferenças “tão numerosas quanto similaridades”, segundo Guenther (Guenther, 1995 : 60). Com esta revista também traduzida para francês, prossegue, “veio a ser amplamente conhecido pela Europa, porém com formulações variantes” (60). A segunda consequência, retomo Bowers, foi “o desenvolvimento mais amplamente reconhecido no realismo mágico; a influência do trabalho de Roh na América latina” com a tradução dos seus textos para castelhano, “amplamente circulados entre escritores na América latina” (Bowers, 2004 : 12). Para tal, foi decisiva a presença de dois diplomatas e escritores latino-americanos na Europa durante as décadas de 1920 e 30, o cubano Alejo Carpentier e o venezuelano Arturo Uslar-Pietri, cujos escritos operacionalizaram o conceito e geraram a segunda fase do realismo mágico.

Esta fase segunda gerou-se na América latina, onde o conceito foi “roubado pela crítica literária e foi, através de tradução e apropriação literária, transformado” (Guenther, 1995 : 61). O processo é geralmente creditado a Carpentier pelo prólogo do seu romance *El reino de este mundo* [1949], uma espécie de ensaio a que chamou *De lo real maravilloso americano*⁶ e em que “instigou uma forma de realismo mágico distintamente latino-americana, cunhando a expressão ‘lo realismo maravilloso’”; uma forma que, na escrita, “poderia representar para ele a mistura de sistemas culturais diferentes e a variedade de experiências que criam uma atmosfera extraordinária, uma atitude alternativa e uma apreciação da realidade diferentes na América latina”, explica Bowers (Bowers, 2004 : 13). Todavia, esta ressalva que “alguns críticos como Maria Elena Angulo realçam o papel de Uslar-Pietri (...) antes de Alejo Carpentier” e conta que a escrita daquele “ênfaticava o mistério da vida humana no meio da realidade da vida em vez de seguir as versões de realidade americana maravilhosa de Carpentier e recentemente em desenvolvimento” (14). Ljudmila Popovich diz ainda que “Uslar-Pietri caracterizou o conto venezuelano dos anos trinta e quarenta como magico-realista” (Popovich, 2011 : 6) na obra *Letras y hombres de Venezuela* [1948]. Depois, no ensaio *Magical Realism in Spanish American Fiction* [1955], o crítico literário porto-riquenho Angel Flores “batizou de ‘realismo mágico’ aquilo que Jorge Luis Borges [n.d.r. escritor argentino] tinha chamado

⁶ Texto publicado individualmente em 1967.

fantástico nos anos 1940. Para juntar à confusão, outros começaram a identificar Realismo Mágico com o ‘real maravilhoso’”, acrescenta Guenther (Guenther, 1995 : 61). Disto tudo, em combinação, surgiu a nova identidade do modo e os consequentes problemas.

Carpentier teorizou uma linguagem para expressar de maneira “autêntica” uma realidade maravilhosa, por oposição a uma magia “manufaturada” ou “dependente do acaso” que identificava, respetivamente, no realismo mágico europeu e no surrealismo, segundo Gee (Carpentier, 1949, citado em Gee, 2013 : 24). O problema é que os seus propósitos foram mal confundidos com os de Roh e deram carga política ao conceito original. Bowers lembra que, “como a crítica Amaryll Chanady aponta, (...) Carpentier constrói a noção ingénuo dum realismo mágico essencialista latino-americano” (Chanady, 1985, parafraseado em Bowers, 2004 : 35) e cita que Carpentier sentia, ligado ao *maravilhoso*, um espírito “barroco” na América latina, “[p]orque toda a simbiose, toda a *mestizaje*, gera o barroco. O barroco americano desenvolve-se a par com a cultura *criolla*, com o significado de *criollo*, com a autoconsciência do homem americano...; a consciência de ser Outro, de ser novo, de ser simbiótico, de ser um *criollo*” (Carpentier, 1975, 1995, citado em Bowers, 2004 : 34). Ainda segundo Bowers, para Carpentier “o barroco latino-americano é uma forma de arte que é vital e revolucionária porque quebra barreiras ao expandir-se sempre a partir de si mesmo” (Carpentier, 1975, 1995, citado em Bowers, 2004 : 35), pelo que “[a] adição do barroco (...) aprofunda o seu modo como um discurso geopolítico”, como bem assinala Gee (Gee, 2013 : 196). Aqui, portanto, deve pesarse o contexto do labor de Carpentier, como faz Echevarría citado por Bowers: “tornou-se uma busca por origens, a recuperação de história e tradição, a fundação duma consciência americana autónoma servindo como a base para uma literatura fiel ao Novo Mundo” (Echevarría, 1977, citado em Bowers, 2004 : 14).

O terceiro momento do modo resulta do aprofundamento literário e do prolongamento geográfico do segundo. De acordo com Bowers, houve “um interesse renovado” em Carpentier com o ensaio de Flores, que, com outras influências da literatura contemporânea, “levou à segunda onda de escrita realismo mágico” (16). Gee relata que o realismo mágico teve “particular aceitação na América latina durante os anos 1970 para descrever uma forma de literatura em que o realismo social é combinado com mitos indígenas, o contar de histórias folclórico, mundos imaginários e narradores sobrenaturais” (Gee, 2013 : 13). Houve, diz Bowers, “um ‘boom’ de escrita que procurou produzir ficção moderna e especificamente latino-americana” (Bowers, 2004 : 16) que, depois, logrou uma “fama” que “impulsionou a rápida absorção desta forma de escrita globalmente” (17), sobretudo em países anglófonos também em situação pós-colonial. Robert Stam lembra que “[c]omo o boom

coincidiu tanto com intervenções militares neoimperiais dos E.U.A. na América Latina (...) como com a revolução cubana de 1959 e as correntes ideológicas de terceiro mundismo e nacionalismo, o movimento tomou uma capa ideológica de anti-imperialismo pan-Latino” (Stam, 2005 : 315). O modo tornou-se, assim, “um fenómeno literário complexo e global” que, em 2005, dava “pouca indicação de que ficou sem força, apesar de pronunciamentos de que o termo não tem ‘nem a especificidade nem a fundação teórica para ser (...) útil’, que sublinham a fenda entre a academia e a praxis da escrita”, segundo Stephen Hart, seguindo Roberto Echevarría (Echevarría, 1977, citado em Hart, Ouyang, 2005 : 6). Surge, nesta fase, a necessidade de explicar essa *fenda* – o desencontro crescente entre os lados teórico e prático do conceito – e de perceber como este teve “tanto sucesso em migrar para várias costas culturais” (6), como procura Hart.

Para o autor, que cita Elleke Boehmer, uma razão é a “habilidade para expressar ‘um mundo fissurado, distorcido, e tornado incrível pela deslocação cultural’” (Boehmer, 1995, citado em Hart, Ouyang, 2005 : 6). Como lembra Wendy B. Faris, é Stephen Slemon que “providencia a base para considerar por que o realismo mágico tem sido um elemento tão central das literaturas pós-coloniais. Ele propõe que ‘na linguagem da narração num texto magico-realista, tem lugar uma batalha entre dois sistemas opostos (...)’ em que ‘(...) cada um permanece suspenso, preso numa dialética contínua com o ‘outro’, uma situação que cria disjunção dentro de cada sistema discursivo separado, produzindo-os com buracos, ausências, e silêncios” (Slemon, 1995, citado em Faris, 2002 : 102-103). Para Faris, isso “assemelha-se à suspensão dos sujeitos coloniais entre dois – ou mais – sistemas culturais” (103), pelo que tais buracos, segundo Bowers, “podem ser lidos ou como um buraco negativo que reflete a dificuldade de expressão cultural para o colonizado perante o poder colonialista, ou podem oferecer um buraco positivo que pode ser preenchido com a expressão duma perspectiva alternativa do ponto de vista colonizado” (Bowers, 2004 : 93). Com certeza, esta é uma leitura possível e aplicável a muitas obras – nas artes plásticas, na literatura, no cinema e noutras artes. O problema é que se confundiu, abusivamente, essa leitura com a linguagem estética histórica de realismo mágico. Guenther adverte que “a influência real de Roh no género literário contemporâneo (...) é debatível” (Guenther, 1995 : 61) e enumera os problemas que aumentam a *fenda*: “a ambivalência com que Roh primeiro introduziu o *Magischer Realismus*, o virtual eclipse do termo pela *Neue Sachlichkeit*⁷ de Hartlaub, (...) os vários, por vezes conflituosos, estilos atribuídos à rúbrica *Magischer Realismus/Neue Sachlichkeit* (...), o binómio Realismo Mágico e os significados expansivos e ambíguos alocados a cada uma das duas palavras” e ainda a “duvidosa possibilidade de

⁷ Termo original alemão de Nova Objetividade.

estabelecer paralelos claros entre as artes visuais e as artes literárias” (62). Basicamente, bem resume Guenther, “a comunidade literária adotou o termo de Roh, por vezes sublinhando afinidades mútuas, mas mais frequentemente apropriando o conceito para os seus próprios propósitos” (57). Em paralelo, adotou o termo de Carpentier sem rigor científico e aglutinou os dois num entendimento novo e único de realismo mágico. O conceito de Roh foi, assim, adaptado, globalizado, popularizado e vulgarizado.

Escrevendo sobre literatura magico-realista, Faris contextualiza: “o facto de que o realismo parece dar uma imagem precisa do mundo, baseada na fidelidade à evidência empírica, e de que é uma importação europeia, levou a que fosse experienciado (...) como a linguagem do colonizador”, o que faz do realismo mágico uma “poética libertadora” (Faris, 2002 : 103). Aqui, Faris fala “não de tema mas de modo”, e importa menos “o que acontece nestes textos” e mais o uso de “elementos ambos realistas e fantásticos” e “como essa estratégia é significativa no contexto da recente história literária e cultural” (103). Isto é, reconhecer o modo pelas suas “qualidades transgressivas e subversivas inerentes” (Bowers, 2004 : 63) – por um lado, “cruza as fronteiras entre o mágico e o real para criar uma outra categoria – o real mágico” (64); por outro, “alterna (...) usando a mesma voz narrativa” (63). Como expõe ainda Bowers, o modo dá “uma maneira para discutir abordagens à realidade alternativas às da filosofia ocidental, expressas em muitas obras de ficção contemporânea pós-coloniais e não-ocidentais” (1) e, logo, é tudo isto que explica que se tenha construído a “posição radical de que (...) ‘resiste às assunções básicas do racionalismo pós-iluminista e do realismo literário’” (Zamora, Faris, 1995, citados em Bowers, 2004 : 85); ou que tenha sido assumido como “a linguagem literária do mundo pós-colonial emergente” (Bhabha, 1995, citado em Hart, Ouyang, 2005 : 1).

É com este percurso complexo e intrigante que o realismo mágico chega ao presente, denso em problemas - segundo Bowers, “contestado principalmente porque a maioria dos críticos aumenta a confusão” ao ignorar “a complexidade total das suas origens” (Bowers, 2004 : 8). Como escreve, Echevarría percebeu que se tornou “difícil validar uma ‘história verdadeira’ do conceito” (Echevarría, 1977, parafraseado em Bowers, 2004 : 8), e Seymour Menton foi “um dos poucos que tentam desvendar o seu passado” (8) com *Historia verdadera del realismo magico* [1998]. Bowers também denuncia a sua adoção como “o termo principal para referir a toda a ficção narrativa que inclui acontecimentos mágicos numa narrativa realista verosímil” (2). De acordo com Stam, “[d]epois do boom, o ‘realismo mágico’ passou por mais pressões inflacionárias, às vezes degenerando num dispositivo de marketing para vender produtos culturais superficialmente ‘mágicos’” (Stam, 2005 : 315). Gee reforça a ênfase “na maior parte na sua variante literária” (Gee, 2013 : 15) que tem

promovido e arrastado essa concepção enviesada do modo, um problema especialmente grave porque o uso do conceito tem ocorrido, desde o início, sobretudo no âmbito acadêmico⁸. Assim, em 2002, Bainard Cowan registou uma “confusão necessária” (Cowan, 2002) – como que *inevitável* – e Gee crê que, “[c]omo uma abordagem crítica a aspetos instáveis, polivalentes, efêmeros, problemáticos e desconhecidos da realidade, (...) estava destinado a ser apropriado por um leque de artistas e escritores independentemente dos seus contextos individuais” (Gee, 2013 : 15). No entanto, acrescenta Gee, “permanece, como atesta Frederic Jameson, algo estranhamente sedutor sobre o realismo mágico como um potencial género” (15). Aqui, a autora reporta-se a *On Magic Realism in Film* [1986], o primeiro esforço para fixar o realismo mágico como género no cinema, escrito por Frederic Jameson. Para Gee, “[a] força desta ‘sedução’ (...) é reforçada por delimitações críticas que definem o realismo mágico por contraste com géneros vizinhos como a fantasia, o gótico, o *merveilleux* surrealista, a ficção científica, e o conto de fadas” (15-16). Além disso, refere a insistência na “categorização temática do modo” e dá o exemplo da tipologia de William Spindler (aprofundada adiante) que, a seu ver, “contribuiu para uma concepção mais permeável da sobreposição entre formas europeias e latino-americanas” (16). O meu interesse aqui é explorar essa sedução e a potência do modo, clarificando a *fenda* existente.

Hoje, o realismo mágico é ainda confuso e aplicado em contextos variadíssimos na academia e no discurso quotidiano. Na recente crítica de cinema em contexto jornalístico, encontrei-o invocado para discutir filmes que são esteticamente bastante diversos⁹, classificar o cinema de Lucile Hadzihalilovic (Nogueira, 2016) ou o cinema feito na Índia que, segundo Bhaskaran, é geralmente interessado na fantasia (Bhaskaran, 2012). A aplicação do termo chega a coisas tão distantes como a série televisiva *Six Feet Under* (Lavery, 2005), a obra do fotógrafo de moda Melvin Sokolsky (Melvin Sokolsky: *Magical Realism*, 2011), a música de Nicolas Jaar (Hitchcock, 2016) e de Jaz Karis (Bridgewater, 2017), um vídeo musical do artista *pop* inglês Baths (Fernandez, 2017), a aplicação digital *Second Life* (Dethridge, 2002), até uma casa de turismo rural em Portugal (Alberto, 2017), a ilha colombiana de Santa Cruz del Islote (Cordero, 2018) ou mesmo o país inteiro na campanha turística “Colombia es realismo mágico” de 2013, distinguida pela Organização Mundial do Turismo (Redacción el tiempo, 2015). María Claudia Lacouture, da agência ProColombia, descreveu esta campanha como “uma oportunidade para conhecer de perto o que faz a Colômbia o país do ‘Realismo Mágico’; a sua gente, a sua forma de ver a vida, a sua vontade de dançar, de cantar, a sua

⁸ Conferir Anexos, pp. 99-100 (Tabela 1)

⁹ Conferir Anexos, p. 107 (Tabela 7). É muito provável haver mais casos deste uso por todo o mundo, no jornalismo ou não, que simplesmente não fui capaz de identificar.

alegria e aquilo que reúne tudo isto com um sorriso; a nossa amabilidade” (Redacción El Tiempo, 2015). Ainda recentemente, o conceito surgiu na popular série televisiva *Narcos*, outra vez para falar sobre a Colômbia (Steffy, 2015), e foi agendada para 7 de julho de 2018, na Universidade John Moores de Liverpool, uma conferência com o objetivo de “explorar entendimentos de realismo mágico no século XXI” (Reality, Interrupted: New Perspectives on Magical Realism, 2018). Perante este cenário, é evidente que o conceito se mantém um “dispositivo de marketing” (Stam, 2005 : 315) e que persiste e se acentua a referida *fenda* – o problema dum conceito cada vez mais debatido e promovido pela academia e, contudo, confuso e disperso na prática artística e na cultura popular. A história desenvolveu o realismo mágico em três localidades, com três versões e três formas artísticas – pintura; depois literatura; depois todas as passíveis de ser assemelhadas, como o cinema. Mesmo assim, assiste-se a uma tentativa internacional sem precedentes de o compreender, promover e estabelecer na arte e no cinema. É essa tentativa, de muitos problemas críticos mas também de ideias interessantes, que resumo de seguida e que este trabalho em si continua.



Figura 1 – Cartazes de campanha turística da Colômbia. Imagem retirada de <https://seccolombia.travel/blog/>

1.2 – Realismos mágicos – a passagem ao cinema

Depois do percurso histórico revisto acima, é bastante elucidativa a ilação de Popovich de que “precisamos de falar de realismos mágicos” (Popovich, 2011 : 20). A autora recorda os três tipos de realismo mágico que sugeriu Spindler: o metafísico, o antropológico, e o ontológico, definidos segundo “a magia dum mágico, magia oculta, e o inexplicável”, respetivamente (13). A autora resume

e cita Spindler. O metafísico tem magia “no sentido de conjurar, produzir efeitos surpreendentes pelo ordenamento de objetos naturais por meio de truques, dispositivos ou ilusão ótica” (Spindler, 1993, citado em Popovich, 2011 : 12-13). O antropológico “invoca a superstição, o sistema de crença, a tradição ritualística, e o folclore duma certa comunidade ou grupo étnico”, e Spindler assume-o como “voz da periferia pós-colonial, para as quais ‘mitos coletivos adquirem maior importância na criação de novas identidades nacionais’” (Spindler, 1993, citado em Popovich, 2011 : 16). No tipo ontológico, o sobrenatural “é apresentado duma maneira verosímil e sem qualquer explicação”, num estilo “oposto ao dispositivo de desfamiliarização no realismo mágico metafísico” (Spindler, 1993, parafraseado em Popovich, 2011 : 19). Por seu turno, Bowers nota que também o crítico Roberto Echevarría, na sua análise de Carpentier, concebe “duas formas de realismo mágico: a ontológica e a epistemológica” (Bowers, 2004 : 86). A ontológica explora “crenças ou práticas do contexto cultural em que o texto é passado” (Echevarría, 1977, parafraseado em Bowers, 2004 : 86) e a epistemológica inspira-se em “fontes que não necessariamente coincidem com o contexto cultural da ficção, ou já agora, do escritor” (Echevarría, 1977, parafraseado em Bowers, 2004 : 87). Bowers acrescenta que Jeanne Delbaere-Garant também distinguiu “realismo mágico folclórico (similar ao ontológico) e realismo mágico académico (similar ao epistemológico)” (Delbaere-Garant, 1992, parafraseado em Bowers, 2004 : 87). Noto ainda que Delbaere-Garant nomeou, num nível mais específico, outras três “variações” na literatura em inglês – realismo psíquico, realismo mítico, realismo grotesco (Delbaere-Garant, 1995). O que pretendo assinalar é que não só se passou a definir o realismo mágico como método narrativo como também se foi construindo uma nova teoria de variedades a partir da sua conversão literária ¹⁰. Não é esta via multiplicadora que interessa seguir no meu trabalho mas antes observar que o modo se afigura com dois principais entendimentos: um mais próximo de Roh, mais formal, metafísico / epistemológico / académico / intelectual; outro mais Carpentieriano, mais conteudístico, antropológico / ontológico / folclórico / popular. Tal distinção importa porque é justamente esta pluralidade que se encontra a moldar os textos – em si já de variedade imensa – que têm procurado estabelecer e esclarecer o que é, afinal, o realismo mágico no cinema.

Felicity Gee convocou o tema para lhe dar uma luz inédita e a reflexão de fundo premente face à presença cada vez mais assídua, internacional e confusa do conceito no discurso crítico. O que encontrou foi “[u]ma relação com falta de clareza” entre o modo e os filmes ditos mágico-realistas suportada numa “definição frágil, insubstancial à qual eles eram atribuídos” – uma definição “[à]s

¹⁰ Bowers, escrevendo em inglês, faz ainda a distinção entre *magic realism*, *magical realism* e *magic(al) realism* (Bowers, 2004 : 19). Por considerar que esta distinção é completamente desadequada e apenas cria mais confusão, decidi ignorá-la.

vezes equiparada com um entendimento popular do surrealismo” que “parecia não acrescentar nada à sua análise” (Gee, 2013 : 17). Por isso, e por não haver ainda “nenhum estudo crítico alongado dum realismo mágico cinematográfico que aborde a indeterminação e a conceção multigenérica do modo, ou a sua aplicação como um estilo visual” (19), Gee lança a sua investigação. Na prática, faz para o cinema o que Marisa Bortolussi alertou, em 2003, ser preciso na literatura – “a formulação duma nova, mais rigorosa, e atualizada teoria do realismo mágico” (Bortolussi, 2003 : 281) – já que os erros da crítica são exatamente os mesmos. Bortolussi enumera-os: “a escolha aleatória e indiscriminada de fontes a seguir, (o que expõe um desconhecimento da importante pesquisa existente), a extração e citação imprecisas de partes de teorias à custa da imagem total, e um desinteresse em questionar criticamente assunções, afirmações, e modelos prévios de realismo mágico” (281). Também refere “o muito problemático método da parecença familiar”, que é demasiado flexível e explica por que “o problema de que características são importantes para o modo ou género permanece obscuro” (288). Por fim, resume que há “resignação” e denuncia que “os estudiosos continuam a procurar pedaços de pistas significantes no meio dos destroços de teorias e definições” (281). É, pois, para limpar os destroços e erguer o edifício teórico do modo no cinema que surge o notável trabalho de Gee.

A autora começa por “identificar exemplos chave de crítica” e enumera três tendências: “cinema nacional em que os filmes exibem um conteúdo folclórico altamente sublinhado; filmes em que um mundo imaginário (...) é justaposto com uma realidade contemporânea; e adaptações de romances magico-realistas” (Gee, 2013 : 20). Estes diferentes olhares críticos espelham os do estudo literário e, aqui, considero útil voltar a Bortolussi. Segundo esta, a crítica literária do realismo mágico tem “duas categorias principais”: uma “formal em natureza” interessada em “localizar as características do realismo mágico dentro dos textos” (Bortolussi, 2003 : 282) e outra mais recente, “pós-estrutural em natureza”, que articula a relação entre o modo e “a estética do pós-modernismo, ou contextos pós-coloniais” ¹¹ (285). Estas duas perspetivas críticas aplicadas à literatura e as suas motivações vão sendo compreendidas, na área paralela do cinema, com a leitura dos textos que elenco a seguir e a análise dos contextos de onde eles surgem ¹².

¹¹ A interpretação pós-colonial já foi explicada aqui. A ligação do modo ao pós-modernismo é justificada pela semelhança dos métodos expressivos de ambos. Como resume Adam Bingham, “[a] autorreflexividade é tipicamente entendida como uma característica chave da arte pós-moderna, sendo a chamada de atenção dum texto para o seu próprio artifício um meio de frustrar a transparência e a estrutura diegéticas e, assim, potencialmente perturbar a ideologia dominante e o empirismo implícito das suas prerrogativas” (Bingham, 2015 : 120).

¹² Para a lista de textos sobre realismo mágico no cinema e os filmes mencionados, conferir Anexos, pp. 101-106 (Tabelas 2, 3, 4, 5, 6).

Os estudos concentrados sobretudo em adaptações de romances magico-realistas são os de Bowers, Robert Stam, Fabien S. Gerard e Georgiana Colville. Bowers aponta adaptações ou filmes que, Gee bem observa, “poderiam tão bem facilmente ser arquivados num género vizinho”, com uma análise “demasiado geral e demasiado ahistórica” (Gee, 2013 : 20-21). Em *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation* [2005], Stam elenca alguns filmes brasileiros que adaptam obras ou ideias literárias latino-americanas classificadas como magico-realistas, embora esclareça que o modo no cinema não se esgota em adaptações. Os cineastas que aponta mostram características comuns: têm “simpatias com as massas marginalizadas”; são “nacionalistas (...) no sentido maior de anti-imperialismo diaspórico pan-Latino Americano”; criam “uma nova síntese simultaneamente popular e erudita, nativa e Europeia”; são “afiliados com o que variadamente chamámos a Menipeia e o carnavalesco”; e são “culturalmente imersos nas heterogeneidades raciais” (Stam, 2005 : 317). Afirma ainda, algo abusivamente, que o realismo mágico “foi ligado ao cinema muito antes de ser adaptado em filmes” porque alguns escritores do “boom” latino-americano trabalharam, mais ou menos diretamente, na área do cinema (340). Gee não nomeia quase nenhuns autores ou filmes mas resume que, de adaptações, há “uma lista exaustiva (...) perseguida por transferências simplificadas, ao estilo de Hollywood, dos textos originais” (Gee, 2013 : 22). De facto, as elaborações de Bowers e Stam dependem duma conceção narrativa do modo e centram-se no conteúdo narrativo/literário dos filmes. A ligação que Stam valoriza entre alguns escritores latino-americanos e a produção de cinema é, no entanto e apesar de abusiva, interessante para o meu trabalho. Como se verá no ponto 1.3, o que essa ligação revela não são consequências estéticas muito relevantes mas sobretudo uma consciência partilhada do lugar político e artístico do realismo mágico na literatura e no cinema, com impacto nas obras.

Gerard e Colville escreveram sobre o cineasta belga André Delvaux, que adaptou alguns romances do compatriota Johan Daisne – pseudónimo de Herman Thiery – classificado como magico-realista. Importa frisar que, bem lembra Gee, “[n]ão há nenhum cânone, ou linhagem de cineastas que tenham rotulado o seu trabalho de magico-realista”, e que Delvaux é “[u]ma rara exceção” (22). De acordo com a autora, em *Le Réalisme Magique: Roman, Peinture, Cinéma* [1983], “uma coleção de ensaios que abraçam a intermedialidade do realismo mágico” (22), Gerard “pergunta se o realismo mágico cinematográfico sinaliza um regresso à ‘l’humilité’: ‘Inextricavelmente ligado a um questionamento de certezas desenvolvidas numa sociedade no auge duma crise ideológica, não será o realismo mágico o reflexo dum regresso essencial a uma maior humildade?’” (Gerard, 1983, citado em Gee, 2013 : 23). Gee sugere que “[t]alvez esta noção de ‘humildade’ se ligue à ilustração mais ‘calma’, mais contemplativa da realidade que Roh exalta na sua descrição de pintura

alemã nova em 1925”, e afirma que “certamente pode ser encontrada” nos filmes de Delvaux (23). Por sua vez, Colville analisa quatro filmes do realizador pelas perspectivas cruzadas do surrealismo e do realismo mágico e afirma que o seu realismo mágico era “autoproclamado” (Colville, 2006 : 128) e “poderia ser designado ‘*réalisation magique*’ (*mise en scène* mágica), sendo baseado na estrutura e na técnica” (119). Gerard e Colville preocupam-se muito mais com a dimensão visual dos filmes do que Bowers e Stam mas, mesmo assim, a amostra de realismo mágico cinematográfico que oferecem é ainda insuficiente. No caso de Colville, como corretamente nota Gee, o balanço da análise pende mais até para “uma leitura dos filmes como surrealistas” (Gee, 2013 : 24).

Em 2011, Ljudmila Popovich escreveu a dissertação *Cinemagic: Magic realism in international cinema*, um “projeto ambicioso” para tentar definir o realismo mágico cinematográfico que, corretamente lamenta Gee, ignora “a herança crítica do modo a favor duma análise textual dos filmes” e conclui com “um desenho vago para um potencial género de realismo mágico de Hollywood” (19). Há, depois, o caso de Jameson – o primeiro proponente do realismo mágico enquanto género cinematográfico, investigado profundamente por Gee. Por enquanto e por motivo de organização, mantenho Jameson em suspenso para retomar mais adiante.

Gee refere também os textos das polacas Mazierska [2000] e Klonowska [2010], orientados pelo conteúdo folclórico no cinema nacional feito por um ou vários cineastas. As autoras, bem descreve Gee, “notam uma ‘magia exuberante’ num corpo de filmes feitos na Polónia dos anos 1980 e 1990” (Mazierska, 2000, citado em Ge, 2013 : 21) em que o realismo mágico “funciona a um nível narrativo” (22). Os outros filmes de que fala Gee – os que conjugam o imaginário com o real contemporâneo – são encontrados um pouco em todos estes autores, particularmente em Bowers. Incomodada com esta pobreza crítica transversal, Gee faz a sua investigação mas, ainda antes de a aprofundar, noto que há outros textos semelhantes escritos antes e já depois do seu, que não só são indispensáveis a um *estado da arte* completo como também são importantes para o estudo de Helmer. Além disso, alguns desses textos surgem numa camada autoral não especializada paralela à academia, que julgo merecer análise pela real influência que têm na esfera do cinema, junto dos espetadores. São, pois, esses estudos que aqui identifico.

Em 2006, Garret Rowlan questionou-se sobre a reprodução fotográfica do realismo mágico e revelou-se incapaz de identificar esse modo no cinema, embora se tenha declarado “aberto à possibilidade (...) de ser transportado ao equivalente filmico de um qualquer Macondo¹³ literário”

¹³ Macondo é o lugar ficcional da narrativa do mais popular romance do realismo mágico literário – *Cem Anos de Solidão* [1967], de Gabriel García Márquez

(Rowlan, 2006). Em 2007 na página web *Serendipity* dedicada ao realismo mágico, David Isaak disse acreditar que “o elemento chave no realismo mágico no cinema é uma aceitação de ambiguidade que é rara no cinema. Isto pode ir desde um poderoso mas inexplicado fundo de significado por detrás de eventos realistas, até a interseções ou intrusões de outra ordem de realidade” (Isaak, 2007). Isaak lista onze filmes que considera magico-realistas e defende que “[n]enhum realizador parece ter uma afinidade particular com o realismo mágico como o defino, exceto Terry Gilliam” (Isaak, 2007) pelos três filmes que inclui¹⁴. Fica claro que Rowlan e Isaak são altamente subjetivos e alicerçados na interpretação literária/narrativa do modo e é notória a incapacidade que revelam para validar tal género no cinema. Em 2013, Ankie Petersen esboçou a reflexão necessária e perguntou: “[e]stá o realismo mágico a ser mal usado e mal entendido? Estão os críticos e produtores de cinema demasiado dispostos para rotular os filmes como magico-realistas?” (Petersen, 2013 : 14). Petersen faz uma brevíssima retrospectiva dos estudos semelhantes, dos quais vale a pena atentar na discussão de Tom Shone e Phil Hoad (Hoad, 2012) sobre o eventual surgimento dum género no cinema independente dos E.U.A. que Shone batiza de “exótico americano” (Shone, 2012) e seria uma versão de realismo mágico¹⁵. Rapidamente Petersen conclui que “se nos perguntarmos (...) quem está a dizer que há tal coisa como realismo mágico no cinema, podemos afirmar que há uma vasta maioria que não conhece o fenómeno de todo” (16), e considera que “[o] seu uso deve então ser restringido e as pessoas devem chegar a um acordo sobre as características estilísticas” (18). Ora, como se confirma até ao momento, esta é a conclusão possível a uma investigação breve – mas fundamental – como a que faz. Em 2014, James Honiball escreveu para demonstrar como alguns filmes podem ser magico-realistas pelo uso que fazem do elemento da perspectiva. A sua conclusão é a de que “[p]ode ser impossível considerar definitivamente qualquer um destes filmes como sendo essencialmente magico-realistas, mas estaríamos numa perda se negássemos a presença de elementos magico-realistas” (Honiball, 2014: 53). Assim, todos estes autores procuraram pensar o realismo mágico como género de cinema e todos tiveram o mesmo insucesso, o que reforça uma aparente ânsia em reconhecer um género que parece ser mas não existe.

Outros autores tentam reconhecer o realismo mágico em casos isolados. Em 2013, Thomas Storr procurou-o nos filmes de Wes Anderson e concluiu que eles têm fins distintos, embora revelem influências do modo (Storr, 2013). Em 2016, Doyel Dutta apontou elementos magico-realistas em filmes do francês Albert Lamorisse e tentou mostrar a sua “significância (...) no contexto social” (Dutta, 2016 : 64). Dutta atribui a origem do modo à literatura e a Carpentier e, logo, o seu

¹⁴ Conferir Anexos, p. 106 (Tabela 6)

¹⁵ A discussão parte do filme *Beasts of the Southern Wild* [2012]

entendimento é necessariamente parcial, essencialmente narrativo/temático. Contudo, destaco que Dutta observa, em Lamorisse, um “estilo visual poético” e narrativas com “inocência infantil” (65) para fazer uma crítica social e política ao contexto contemporâneo (68), pois este é um ponto útil para o meu estudo de Helmer. Mais adiante, voltarei a olhá-lo. Em 2017, Manoj Vidyalankar e Aibhi Biswas procuraram mostrar como encontram realismo mágico em *Beasts of the southern wild* [2012] (já estudado sob este tema, como indiquei), num texto com erros científicos e conclusões infundadas quanto à concepção do modo no cinema. Afirmam, por exemplo, que “[o]s críticos pararam de tentar definir uma barreira e uma definição específicas para o realismo mágico” e que “[n]ão é suposto funcionar de acordo com as técnicas, percepções e terminologia da academia” (Biswas, Vidyalankar, 2017 : 403). Como fica claro com este trabalho, essa não é, de todo, a realidade.

Depois, há casos que identificam realismo mágico em filmes ou cineastas de certos países ou culturas, dos quais identifico três origens: Espanha e América latina, Ásia, e Europa do centro-leste. À medida que se vai lendo os textos que já referi e os que enumero a seguir, fica inequívoco que há um fio condutor comum a todos, ao que se deve ser sensível. Toda a crítica revela o uso do conceito flexível e banalizado e a prevalência do entendimento do realismo mágico na sua terceira versão. Todos estes textos seguem as tendências de identificar o realismo mágico em filmes com “um conteúdo folclórico altamente sublinhado” ou com uma mistura do imaginário com o real contemporâneo que aponta Gee (Gee, 2013 : 20), e todos se envolvem fundamentalmente na abordagem pós-estrutural designada por Bortolussi, mesmo que pareçam ser olhares formalistas. É notável que, por um lado, os autores deixam de identificar realismo mágico apenas em adaptações de literatura considerada magico-realista e passam a defini-lo mais pelo conteúdo; por outro lado, contudo, eles reiteram a concepção politizada e mais narrativa do modo fixada com Carpentier e com a terceira versão do realismo mágico, isto é, com um realismo mágico definido mais pela forma. O que se concluirá com estes textos e com todo o meu trabalho é que, em geral e no cinema, a complexidade do realismo mágico está na relação intrincada entre forma e conteúdo, isto é, entre imagem e enredo.

Em 2006, Juan Becerra investigou, em nove filmes espanhóis e latino-americanos, a “especial relação entre o cinema ibero-americano, a História e Intra-história da Ibero-América e o Realismo Mágico” (Becerra, 2006 : 113). Para o autor, há “três elementos definidores deste cinema: a sua vinculação com a literatura, a sua relação com as culturas índias e o tratamento que recebem as personagens femininas, geralmente protagonistas” (122). Argumenta ainda que, naqueles filmes, “difunde-se a literatura e a Intra-história através dum cinema convertido em excepcional

instrumento de investigação e didático, em fonte e objeto de análise” (126), muito útil para um historiador – como é o próprio Becerra. Em 2014, Ignacio López-Calvo olhou três filmes do espanhol José Luis Cuerda que considerou terem, por um lado, “influência do realismo mágico literário espanhol e latino-americano no humor absurdista com toques de ‘surruralismo’ sarcástico”; por outro, “humor absurdista, incoerente” (López-Calvo, 2014 : 227). Segundo escreve, os filmes “flutuam entre o realismo mágico mais convencional (...) e uma versão única de realismo mágico (...), que recorre a contrastes absurdistas, entre o maravilhoso e o real para causar riso” (238-239). Assim se percebe, pois, que Becerra e López-Calvo, no mesmo contexto cultural, têm um entendimento do modo essencialmente literário/narrativo.

Em 2012, Eddie Bertozzi apontou alguns filmes chineses que “podem ser interpretados com referência ao realismo mágico” (Bertozzi, 2012 : 153) por exibirem “[t]ons desorientadores, atmosferas enigmáticas, elementos visuais inusuais, e a evidência fundamental através da qual a magia brota” (154). De acordo com o autor, o modo pode mostrar “a condição contraditória da China contemporânea, já que é afetada por um impulso implacável em direção ao futuro, reapropriação nostálgica do passado desacreditado, desigualdades social e económica, e mudanças culturais em geral” (154). Bertozzi conclui que os filmes “reafirmam as fundações teóricas do realismo mágico e sucedem em transcendê-las, rearranjando os seus padrões em novas soluções poéticas para mostrar uma apropriação mais fluida desta estética” (161). Em 2013, Edmund Haeng analisou filmes realizados ou produzidos por si que seguem o modo para “ou ilustrar história ou cultura, ou ilustrar os estados mentais das personagens” (Haeng, 2013 : 6). Haeng recorda bem que o modo “para o cinema não deve ser considerado como género, mas mais um estilo ou dispositivo” (II), e requer uma abordagem diferente daquela aplicada na literatura. Porém, reitera a conclusão doutra investigação semelhante que tinha feito antes desta – “[é] a história, a mensagem, e a maneira como é contada que são chave para o conceito de realismo mágico no cinema” (13). O autor escreve que as obras magico-realistas “habitualmente vêm de países na América latina, Itália, Índia, Japão ou do Sudeste Asiático porque os países são ricos em tradição, folclore e mitos” (14), o que se liga ao seu entendimento de cinema “como um meio para preservar certas culturas, tradições, e história marginalizadas perante a globalização e a modernização” (20). Em 2015, Adam Bingham viu, em vários filmes japoneses, uma “transfertilização” de realismo mágico e pós-modernismo que “resultou numa forma cinematográfica distinta e discreta (...) que incorporou facetas de vários géneros diferentes num todo heterogéneo cujas partes ou elementos constituintes são regularmente colocados em oposição ou tensão a fim de problematizar a representação e encorajar uma visualização ativa para questionar e interrogar o texto” (Bingham, 2015 : 120). Segundo escreve, tais filmes “narrativizam uma série de antinomias

estruturais (mais abertamente urbano contra rural)” (124), usando a autorreflexividade característica do pós-modernismo referida acima. Apoiado em Miyoshi Masao, o autor lembra que o pós-modernismo é adequável à cultura do Japão e considera-o também “uma característica definidora do cinema japonês contemporâneo” (124). Apesar de reconhecer os desafios da complexidade teórica do realismo mágico e do pós-modernismo, Bingham acha útil usá-los “como termos críticos a descrever o envolvimento de filmes específicos com os seus contextos culturais e sociopolíticos” (142) – o que, em rigor, é o que fazem todos os autores aqui indicados. Portanto, em países diferentes mas todos no contexto da Ásia – China, Japão/Malásia, Japão – estes três autores descrevem o realismo mágico essencialmente duma mesma maneira, com exemplos muito idênticos que apontam sempre uma suposta especial vocação do modo para revelar questões culturais/nacionais contraditórias, sempre em contextos de pós-colonialismo ou pós-modernidade.

Em 2004 e 2012, Milana Vujkov e Esmá Kartal analisaram o cinema do sérvio Emir Kusturica sob a perspetiva do realismo mágico – em geral, um cinema descrito como uma “realidade mágica” (Vujkov, 2004) ou, em particular, o filme *Time of the Gypsies* [1988] descrito como magico-realista (Kartal, 2012). Em 2012, Aga Skrodzka publicou um estudo alongado sobre um conjunto de filmes da Europa do centro-leste feitos desde 1989, na senda de Mazierska, Klonowska, Vujkov e Kartal. A sua abordagem é a mais abrangente e mais consistente destas quatro e as questões que identifica têm especial pertinência para o meu estudo da obra de Helmer, pelo que lhes dou especial atenção aqui. Skrodzka aponta um cinema que “confronta, mas também preserva” (Skrodzka, 2012, 2014 : 1) o chamado “estereótipo da Europa do centro-leste como provinciana, insular e desatualizada, senão completamente fora de tempo” (4). Os filmes trabalham-no “ludicamente” (4), aplicando “ironia” e “as categorias de camp e o grotesco” (52) para apresentar essa mundividência “marginal e inferior à Europa ‘decente’” e, ao fazê-lo, sinalizam um “ceticismo generalizado em relação à nova macro-perspetiva do mundo em globalização” (52). Neles, os cineastas criam “um microcosmos cinemático, onde a fonte do preenchimento espiritual, económico e cultural é encontrada no campo rural, na cidade provinciana, geralmente a *terra incognita* da infância, ou nas margens habitadas por uma comunidade étnica” (2). Como se percebe, a autora aplica uma perspetiva pós-colonial e traça um paralelismo entre a região e a América latina, esse “misto transcultural de religiões, etnias e temporalidades, onde a experiência de domínio estrangeiro e abuso de poder criou ambições messiânicas que alternam com um profundo sentido de martirização” (55). Com efeito, este cinema permite “o sujeito (pós)colonial da Europa do centro-leste reclamar a lembrança de coisas e maneiras de vida que foram, e ainda são, cuidadosamente censuradas pelos discursos dominantes dos

numerosos ‘grandes poderes’ que insistem em controlar o grupo de pequenas nações aninhadas no cúspide das grandes civilizações do Oriente e do Ocidente” (14-15).

Nos filmes de cineastas de vários países¹⁶, Skrodzka identifica um padrão temático com sete características. Em primeiro, são filmes “vernaculares na sua devoção às circunstâncias mais próximas e mais imediatas da vida”, nos quais os cineastas “carregam a aldeia, o campo, o lugar provincial – o locus da pré-modernidade – com um pronunciado sentido de maravilha” (48). Em segundo, mostram uma “carregada natureza de localidade” (22), uma “preocupação intensa com a espiritualidade do local centrada na terra, a ideia de estar enraizado” (23) – alguns dão “uma visão compensatória da localidade”, outros a “privação da localidade forçada” (23-24). Em terceiro, este cinema manifesta o ‘não-sincronismo’ (conceito de Ernst Bloch) ligado ao “fora de tempo” da população rural e “complica a temporalidade” com a sua visão “tanto presente como ausente (...) sublinhando o processo de negociação que está ainda em andamento na região” (32-32). Em quarto, Skrodzka realça que este cinema “ri-se de todas as divisões sociais estritas” (37) e que o realismo mágico “não levanta exatamente o estigma de subdesenvolvimento, mas ilustra as vantagens intangíveis de abrandar” (79). Isto é operado com recurso ao miserabilismo, “um traço bem reconhecido da arte produzida na região” que, na descrição de Dan Lungu citada por aquela, “explora a miséria quotidiana, mundos sociais marginais, a periferia e as províncias, lugares sem horizontes, vidas insignificantes, e a existência larval, foca-se em detalhes grotescos e repulsivos” (Lungu, 2010, citado em Skrodzka, 2012, 2014 : 90). Segundo Skrodzka, esta estética é um meio de crítica ao capitalismo mas, não obstante, os cineastas são “profundamente preocupados com as porções de realidade que não são narradas pela linguagem oficial da autoridade dominante” (91). Uma quinta marca deste cinema é o conflito entre o antigo e o moderno explorado nas coisas materiais, operado com um “elemento de ironia e/ou grotesco centro-leste europeu” (108) com que os filmes descobrem a “agência (‘a alma’)” (116) em banais objetos quotidianos. Aqui, o objetivo não é uma “rejeição ludita da ideia de tecnologia”, mas “uma crítica inspirada das maneiras como a tecnologia tem avançado na economia do mundo moderno, seja capitalista ou comunista” (116). Em sexto, Skrodzka observa a estudada “afinidade entre o mundo do carnavalesco e o mundo do realismo mágico” (128) e, em sétimo, nota uma tendência importante de “filmes sobre crianças que usam a perspetiva duma criança para focar o ato de representação de acordo com o encantamento e animismo comumente prescrito à perceção do mundo da criança” (143). Para a autora, a naturalmente infantil “reação ao mundo dividida – uma mistura de maravilhamento e estoicismo

¹⁶ Para os filmes associados ao realismo mágico no cinema da Europa do centro-leste, conferir Anexos, pp. 104-105 (Tabela 5).

– representa um mecanismo de perseverança do sujeito marginalizado, uma criança, uma mulher, um povo colonizado, perante a agressão discursiva e física. Desta maneira, os filmes providenciam uma plataforma para interrogar interesses patriarcais e imperiais” (143-144). Skrodzka lembra bem que a semelhança entre o método do realismo mágico (sobretudo literário) e a maneira de ver o mundo infantil foi observada por vários outros autores (Bowers, 2004; Danow, 1995; Faris, 2004; Hegerfeldt, 2005), como observarei mais adiante.

O problema evidente da obra de Skrodzka é que, como bem resumiu Justyna Stępień, “não permite a teoria desempenhar o papel dominante” e explora sobretudo “os materiais visuais e motivos simbólicos na obra de realizadores de cinema artisticamente variados” (Stępień, 2014 : 126). A sua análise é, em geral, e como se percebe pela centralidade da questão regional, narrativa, e os filmes que identifica são, de facto, bastante diversos visualmente. Desta maneira, parece muito pouco consistente quando assume a existência dum realismo mágico no cinema e duma versão deste naquela região. Não obstante, a autora avança uma base teórica para a sua obra e propõe “a existência da visão magico-realista cinematográfica” que “abraça os melhoramentos da visão tecnológica” ao mesmo tempo que é “totalmente devota à visão humana”, e que “gosta de se aproximar a objetos, em vez de os capturar e explicar logo. Nisto, documenta a maravilha e o respeito pelo mundo dos objetos do sujeito pré-moderno, que de alguma maneira permanecem externos e mesmo ameaçadores ao domínio de conhecimento imediato do sujeito” (Skrodzka, 2012, 2014 : 105). Segundo explica, essa visão “frequentemente opera através do que a académica de artes de imagem e tecnologias de performance, Barbara Maria Stafford, chama o ‘olhar consciente lento’ e o crítico de cinema Matthew Flanagan designa ‘uma estética do lento’. Pelo seu ritmo metodicamente lento e abordagem contemplativa, esta visão observa e representa a realidade em maior detalhe e com foco sustentado no rico tecido da existência material” (Stafford, 2009; Flanagan, 2008, citados em Skrodzka, 2012, 2014 : 105) – note-se, aqui, a proximidade destas noções de cinema com a humildade de que escreveu Gerard, observada por Gee. Na prática, explica Skrodzka, esta visão evita “cortes frenéticos e técnica de montagem áspera” e “preserva o continuum do mundo objeto Baziniano, respeitando e ‘mumificando’ os objetos na sua duração e coexistência interconectada num tempo, espaço e lugar específicos” (105). Ainda segundo Skrodzka, ela “abre espaço no enquadramento para os objetos mundanos menos importantes, o velho e o desgastado que persistem”, que são “espantosos porque são familiares ao ponto de parecer banais, contudo aparecem na sua estranheza objetiva à olhante e conhecedora consciência do sujeito” (105).

É possível, sem dúvida, encontrar manifestações desta visão nos filmes identificados por Skrodzka mas, ainda assim, o género de cinema proposto é demasiado dependente da dimensão narrativa/temática e os filmes são esteticamente demasiado diversos. A autora indica bem a proposta original de Jameson e lembra a capacidade que este atribui ao realismo mágico cinematográfico de mostrar o “material histórico cru” através da imagem - “figurações visuais que expõem materialidades conflituosas encontradas em contextos de Segundo Mundo” (Jameson, 1986, citado em Skrodzka, 2012, 2014 : 106) – que considera, com alguma razão, verificar-se também no cinema daquela região. Todavia, o que a sua proposta oferece não é tanto um género de cinema com uma clara e consistente identidade visual mas sobretudo uma abordagem “textual” a um conjunto de filmes à luz duma noção temática/narrativa (que acima identifiquei como a terceira) de realismo mágico – uma análise só parcialmente envolvida com a origem teórica desse género nos textos de Jameson. Não obstante, essa sua análise temática é interessante e identifica questões importantíssimas para o estudo de Helmer, como se comprovará na análise da Parte 2.

Depois desta análise, conclui-se que a crítica, desde a apontada por Gee à que acrescentei a seguir, reforça sempre a “relação com falta de clareza” entre o realismo mágico e o cinema referida pela autora (Gee, 2013 : 17) e apenas aumenta a *fenda* avistada por Hart. A confusão crítica é especialmente grave porque quase todos os textos – do texto amador e do jornalismo à academia, e mesmo os feitos já depois da obra de Gee – continuam a ignorar a teoria e os esforços no sentido do esclarecimento, como também sucede nos estudos literários. Manifesta-se a repetida associação do realismo mágico a contextos pós-coloniais e/ou pós-modernos – seja em Espanha e na América latina, na Ásia ou na Europa do centro-leste – e a assunção duma particular capacidade do modo para a representação fílmica da história ou, melhor, duma história geopolítica em específico. O desafio, pois, é questionar o que partilham os filmes – esteticamente tão diversos – incluídos nos vários textos e elucidar o que é, afinal, o realismo mágico cinematográfico. Retomo, então, o trabalho de Gee.

Realismo mágico cinematográfico

Gee percebe que o modo no cinema “não mostra sinais de desaparecer da imaginação popular” (Gee, 2013 : 34) e crê que tem “atualidade como um género fílmico contemporâneo” (4). Tal género consubstancia-se na elaboração do crítico e teórico estadunidense Frederic Jameson em dois textos de 1986 e 1992 – *On magic realism in film* e *On soviet magic realism*, um artigo da revista

Critical Inquiry e um capítulo da sua obra crítica/teórica *The geopolitical aesthetic – cinema and space in the world system*. Gee concebe o realismo mágico como modo, sustentada na definição de Jameson em *Magical Narratives: Romance as Genre* [1975]: um modo “não está preso às convenções duma dada época, nem indissolivelmente ligado a um dado tipo de artefacto verbal, mas antes persiste como uma tentação e um modo de expressão ao longo de toda uma extensão de períodos históricos, parecendo oferecer-se, mesmo apenas intermitentemente, como uma possibilidade formal, que pode ser revivificada e renovada” (Jameson, 1975, citado em Gee, 2013: 16-17). Pelo que já se analisou e pelo que se verá adiante ainda, é esta efetivamente a maneira mais acertada para tratar o realismo mágico, pelo que é também a que aplico neste trabalho.

Gee lamenta bem que as reações aos textos de Jameson têm sido “largamente dentro dos estudos literários (...), e têm tendido a evitar relacionamento com os filmes que Jameson discute” (25). A autora deixa claro: os ensaios fundacionais de Jameson são, por um lado, “duas análises altamente subjetivas duma estreita seleção de filmes” mas, por outro, “as análises mais detalhadas do modo cinematográfico até à data” (25). Assim, parte na busca dum “entendimento mais compreensivo” (26), examinando “como a abordagem combinada de três homens (Roh, Carpentier, Jameson), e a sua articulação duma abordagem modernista à história social, resulta num modo crítico, da história da arte” (33). Com tal metodologia, Gee supera as “abordagens ao modo que falharam em clarificar a sua aplicabilidade ‘sem-limites’ e ‘indistinção’” (33) vistas nos autores percorridos acima.

Em primeiro, Gee atenta em Roh e em ideias do contexto modernista em que o conceito nasceu para mostrar que “[a] sua teorização particular de realismo mágico foi parte dum debate dentro do modernismo sobre objetividade e mercantilização, e considera a transformação duma realidade ordinária através de reprodução artística” (27). A autora lembra bem que Roh escreveu sobre fotografia de maneira semelhante à sua crítica de pintura e considera que o autor materializou o seu realismo mágico na fotografia que produziu com recurso intenso à técnica de fotomontagem. Gee encontra o interesse em representar a dimensão desconhecida ou mágica da realidade também na fotografia e no cinema modernistas de vanguarda, dadaístas e expressionistas, cujas obras procuraram atrair atenção ao meio e, assim, gerar uma alteração na perceção do espetador conducente à revelação do *mágico* – como escreve, “a relevância de desenvolvimentos na produção cultural e no aparato cinematográfico é central para uma categorização do realismo mágico como um modo visual em vez de literário” (26). Aqui, dá o exemplo do cineasta alemão F. W. Murnau, que relaciona com Roh pela “preocupação em registar a natureza mutante da realidade no mundo moderno de maneiras que confundem géneros convencionais e fronteiras, abrangem modos de

expressão pictóricos e técnicos, e enfatizam o tema da metamorfose” (109). Segundo Gee, Murnau pode ser pensado como magico-realista e *Sunrise* é o seu filme mais demonstrativo. Depois, a autora investiga a influência do conceito de *inquietante*¹⁷ de Freud – o que “surge quando a barreira entre a Fantasia e a realidade é obscurecida” (Freud, 1919, 2003, citado em Gee, 2013 : 61). Como explica convincentemente, o *inquietante* esteve ligado ao *maravilhoso* do surrealismo e os dois deixaram marca significativa no realismo mágico.

Em segundo, investiga Carpentier e descobre a herança do surrealismo na sua obra, mesmo que o autor se tenha demarcado desse movimento com que conviveu em Paris. De acordo com Gee, o *maravilhoso* de Roh é idêntico ao do surrealismo: “[o] *merveilleux* surrealista ‘é a erupção de contradição dentro do real’”, nas palavras de Aragon, “e o ‘fenómeno luminoso’ que resulta da justaposição de duas realidades díspares” (Aragon, 1994; Breton, 2010, citado em Gee, 2013 : 129) segundo Breton, ambos citados pela autora. A autora recorda ainda a crítica de cinema escrita por Carpentier entre 1925 e 1928 e afirma que é nesses textos que faz “a primeira teorização” (153) do seu *maravilhoso*. Aqui, Gee cita o crítico Jason Borge, que “nota como Carpentier descreve o cinema como um ‘mundo de maravilhas’, a câmara como ‘um olho de vidro de virtudes mágicas’” (Borge, 2008, citado em Gee, 2013 : 144). Para Gee, “o maravilhoso de Carpentier (...) é fortemente influenciado pela estética cinematográfica”, particularmente pelo cineasta surrealista francês Jean Cocteau que, cita, acreditava que o cinema pode gerar um “realismo irreal, algo mais verdadeiro do que a verdade”, um “algo mais” (Cocteau, 1994, citado em Gee, 2013 : 142-143). Para Cocteau, indica Gee, “a sua poesia cinematográfica abstrata ‘não deve dar forma a um pensamento mas ao pensamento em si, essa força desconhecida’; e (...) ‘quando se resume a isso [...] “algo mais” é a melhor definição de poesia’” (Cocteau, 1994, citado em Gee, 2013 : 143). Desta maneira, Gee conclui que “Carpentier e os surrealistas estavam, de facto, unidos” (143) e, logo, há reais semelhanças entre o realismo mágico, o surrealismo e um certo entendimento visual de *magia*. Como refere, “[a] poesia cinematográfica para Carpentier também significava representação do intangível, não-material, e transiente”, e a sua “visão (...) do cinema de vanguarda é paralela à de Roh, e isto não deve ser esquecido ou rejeitado em nenhuma ânsia por separar as versões europeia e latina do maravilhoso” (145). Gee recorre ainda a Ado Kyrrou para sintetizar este *maravilhoso*. Segundo conta, Kyrrou analisou-o no cinema com o filme *Miracolo a Milano* [1951] de Vittorio de Sica e escreveu o que a autora considera “uma definição muito sucinta do maravilhoso cinematográfico. Ele explica como no filme (...) sobre a transformação ‘mágica’ dum bairro de lata de Milão, ‘[d]esde os primeiros momentos somos agarrados pela

¹⁷ O termo *inquietante*, aqui traduzido por mim, foi o melhor que encontrei para corresponder ao alemão original *Unheimliche*, traduzido para inglês como *uncanny*.

liberdade caprichosa das imagens; a mais requintada poesia cai pelos véus da realidade um por um para nos introduzir à mais pura espécie de maravilhoso” (Kyrrou, 1963, 2000, citado em Gee, 2013 : 136). Como se verá na minha análise de Helmer na Parte 2, esse filme e a esta dita poesia têm uma reminiscência de relevo no seu cinema.

Em terceiro, Gee investiga Jameson e percorre o seu pensamento desde a arte em geral até à proposta para o cinema. Segundo explica, “[a] magia como Jameson a define (...) não é nem religiosa nem espiritual”, “não escapa às amarras da realidade social ou histórica, mas ilumina as fraturas no interior”, pelo que é “fútil tentar encaixar ‘On magic realism’ num corpo de discurso crítico pré-existente do realismo mágico literário em que a magia corresponde aos rituais indígenas e às histórias folclóricas da América latina e outra literatura pós-colonial ou marginal” (203). Ora, é essa futilidade que todos os críticos já analisados acabam por reforçar, porém com um fator explicativo relevante por detrás da volumosa confusão. Como Gee bem aponta, o problema em Jameson é que “descobrir o seu modo esteticamente definido prova-se difícil se não relido através de ensaios anteriores que cobrem temas paralelos com uma metodologia similar” (204). Além disso, nem os ensaios nem os filmes vistos por Jameson tiveram grande visibilidade, nem na teoria da academia nem na cultura popular. É, pois, essa releitura necessária que Gee desenvolve como nunca tinha acontecido. Como bem descreve, a magia sentida por Jameson naqueles filmes – um polaco, um venezuelano, um colombiano e um soviético – “envolve a ‘radicalização’ da narrativa (a síntese de forma e enredo) e da história (uma história com buracos) mediada por imagética visual que destaca o misterioso e estranho, e que significa o confuso e de-outro-mundo ‘espaço-além’ da mente humana” (Jameson, 1986, parafraseado em Gee, 2013 : 204). Depois de os ver, explica Gee, Jameson declara-se “atingido pelas suas ‘características partilhadas’: o fundo histórico-político, uma manipulação particular da cor e a função narrativa da violência” (Jameson, 1986, parafraseado em Gee, 2013 : 206), bem como a capacidade de produzir um afeto que é “criado através duma manipulação da paleta de cores e da erupção de episódios ‘vitais’ e imagens ‘condensadas’” (Jameson, 1986, parafraseado em Gee, 2013 : 207). Por isto, o autor coloca o realismo mágico “em oposição ao filme de nostalgia” por acreditar que o primeiro “politiza o passado em vez de o tornar simulacro pós-moderno” (Jameson, 1986, parafraseado em Gee, 2013 : 221) e oferece “uma versão da história mais interativa, subjetiva, que requer uma maior intensidade de reação no espetador” (Jameson, 1986, parafraseado em Gee, 2013 : 224), sumariza Gee. Para Jameson, continua, o realismo mágico tem uma “qualidade persistente, ‘sedutora’” (Jameson, 1986, citado em Gee, 2013 : 245) e é uma alternativa ao pós-modernismo porque tem a “distância crítica” que encontra na arte modernista e considera faltar à pós-moderna (237). Como explica e cita Gee, Jameson defende que “[o] realismo mágico cinematográfico acende a sensação

fugaz de irrealidade no coração duma cultura capitalista violenta” e os filmes analisados “persistem no ‘prazer peculiar’ do capitalismo avançado do qual o fetichismo por mercadoria, o apagamento do humano da produção, os confrontos violentos entre grupos dominantes e minoritários e o desejo utópico de mudança todos são parte” (Jameson, 1986, citado em Gee, 2013 : 226-227).

Como bem adverte Gee, não se entende a importância que Jameson dá a tais filmes sem conhecer a sua extensa “análise das políticas culturais do capitalismo global” (202), na qual “distingue entre modernismo e pós-modernismo ao medir o afeto gerado por objetos culturais” (229) – em suma, “[a] visão do pós-modernismo de Jameson é principalmente direcionada ao ‘desvanecimento de afeto’ nas últimas fases do capitalismo avançado” (Jameson, 1984, 1986, 1991, parafraseado em Gee, 2013 : 233). É neste sentido, acrescenta, que propõe o realismo mágico cinematográfico “como uma alternativa às superfícies ‘lustrosas’ do filme pós-moderno de nostalgia”, definindo-o “de acordo com a quantidade de afeto que produz” (229). Para Jameson, a arte moderna produz afeto através de “eventos” nas obras e, naqueles filmes, sucede algo semelhante. Como conta Gee, Jameson “determina que (...) o evento cinematográfico mágico-realista não deve ser confundido com o evento tradicional literário ou cinematográfico clássico enquanto um ‘acontecimento’ ou episódio narrado que desenvolve um enredo ou história numa direção linear”, porque é “um desdobramento de ideias” e “significa movimento, especificamente uma expansão visual do processo de pensamento dialético” (Jameson, 1986, citado em Gee, 2013 : 255). A autora refere ainda que “Jameson define os eventos cinematográficos como ‘sequências-imagem’ que são inseridas ‘verticalmente’ na narrativa, mas não correspondem a um simbolismo narrativo” (Jameson, 1986, citado em Gee, 2013 : 259). Nas palavras de Gee, “os eventos formam parte dum fluxo interminável, e no realismo mágico cinematográfico estes podem ir desde uma investigação duma cena de crime de cinco minutos, a um flash momentâneo de avaria violento”¹⁸ (255).

Em conclusão, a falha que Gee encontra em Jameson é que “a sua definição de afeto é inconfiável e altamente subjetiva” (237) e o autor não tem “uma elaboração do que constitui o estranho e não-normativo” (207). Com razão, afirma que o primeiro texto de Jameson é insatisfatório porque “depende demasiadamente da escolha pessoal de filmes de Jameson e das suas reações a eles” (263) e, no segundo, há uma aplicação “algo arbitrária” do conceito principalmente para “a atribuição dum género a um filme que não encaixa arrumadamente nas categorias de cinema nacional, ficção científica, ou vanguarda” (264). A proposta de Jameson, acrescenta, não é “um enquadramento teórico completo (...) porque em última análise as conexões entre os cineastas e os

¹⁸ Aqui fala-se dum avaria que se vê num dos filmes analisados por Jameson.

seus ancestrais modernistas não são explicitadas” (301). De facto, depois de ler os textos de Jameson e ver os filmes mencionados, corroboro a observação de Gee e noto que a sua proposta teórica é, como as outras, mais influenciada pela conceção politizada do modo de Carpentier do que pelo entendimento visual do alemão Roh. Mesmo assim, Gee acha que a proposta do autor é “um ponto de partida, e marca um movimento em direção a um reimaginar global, multimedial e sinestésico do realismo mágico” (264). Segundo indica, “[o] realismo mágico cinematográfico, Jameson argumenta, é tanto um cancelamento como uma preservação da estética modernista; resiste ao desaparecimento do afeto pós-moderno e contudo emprega as técnicas de pastiche, justaposição kitsch e a reciclagem de objetos de arte; recusa coerência narrativa e todavia não dissolve o enredo completamente; e finalmente, apresenta múltiplos quadros temporais e múltiplas trocas entre o animado e inanimado sem nunca chamar a atenção para alguma perda de realidade” (301). Logo, e “[a] pesar do ponto de entrada de Jameson para a sua teorização ter sido a literatura de ‘Terceiro Mundo’” (307), Gee crê que fica claro que “a magia é conjurada através da prática artística, através da câmara-olho e de efeitos especiais de pós-produção” (301). Com efeito, “é o objeto cultural, o contexto geopolítico, a produção de afeto, e o efeito autorreflexivo *combinados* que constituem o que ele define como realismo mágico cinematográfico” (307).

Gee termina a sua obra com o que se deve, justamente, entender como uma definição refinada do realismo mágico cinematográfico, que “não é baseada simplesmente numa justaposição de realidade e mundos de fantasia” mas “deve ser entendida como um pós-modernismo alternativo” (308). A autora oferece um diagrama¹⁹ ilustrativo do modo no cinema, com “três registos: geográfico, estético, e fenomenológico” (310). Nele, há duas vertentes: por um lado, a “estética europeia de Roh, influenciada pelos movimentos concorrentes do surrealismo (indicado pelo *le merveilleux*) e do expressionismo, e a conceção do ‘inquietante’ de Freud”; por outro, “o modo americano-europeu de Carpentier, influenciado pelas culturas indígenas e étnicas do continente e um realismo social derivado da sua posição política” (310). Entre as partes há uma interação, com um “eixo central” do “registo fenomenológico que ilustra a tensão dinâmica característica” das duas vertentes – no topo está o “real irracional, que indica o mundo objeto ontológico, a manifestação visual do irracional, inexplicável, traumático ou imaginário”; na base está “o equivalente subjetivo deste registo visual, o afeto” (311), e este eixo representa a “metamorfose na perceção, na teorização de Jameson”, descreve a autora. A autora nota que “os estilos europeu e americano partilham componentes nucleares: irracionalidade, afeto, o maravilhoso – em adição à sua especificidade geográfica e política” (311) e dá

¹⁹ Conferir Anexos, p. 99 (Figura 4)

alguns exemplos práticos. O modo europeu, influenciado pelos “elementos metafísicos” de Roh e pela “estética Gótica e Expressionista encontrada no cinema primitivo alemão” é “mais claramente reciclado nos filmes de Guy Maddin²⁰ (que também apropriam uma estética fortemente surrealista)” (312). O modo americano-europeu, influenciado pelo *real maravilhoso* de Carpentier, “poderia ser aplicado a Buñuel, Parajanov, e Sokurov” – ele explora “o ‘primitivismo’ e o realismo social, produzindo um modelo com que filmes similares aos ‘mágico-documentários’ de Buñuel e Sokurov podem ser analisados, filmes que realçam a irracionalidade de estruturas de poder hegemônicas e levantam questões filosóficas sobre a existência humana” (311-312). Como bem nota Gee, este “encaixa no modelo de Jameson mas tem menos recurso ao misticismo e à magia Rohianas” (312). Assim, ao cabo da demorada investigação, Gee chega a esta conclusão que é, na verdade, “uma partida”, a ferramenta finalmente disponível para “reconsiderar o modo do realismo mágico cinematográfico, com raízes firmemente no passado”, mas na ambição de “mover-se para a frente” (312).

É importante cuidar que, como sublinha a autora, “[a] pesar do potencial político”, os patronos do realismo mágico – como Roh, Carpentier e Jameson – formam “uma mão cheia de homens abastados, maioritariamente Caucásicos” (305). Gee propõe-se continuar o estudo do realismo mágico no cinema e “expandir (...) ao incluir críticas femininas, mulheres cineastas, e personagens femininas”, bem como “identidades femininas e *queer*” (305). Também se propõe aprofundar “os filmes de Buñuel, (particularmente aqueles da era ‘Mexicana’), os filmes folk-Surrealistas do realizador Ucrainiano Sergei Parajanov, o documentário-etnográfico exemplificado no cinema e na teoria de Jean Rouch, e os filmes do Chileno Raúl Ruiz e do Canadiano Guy Maddin” (306); mostrar como outros filmes de Sokurov “extrapolam os objetos dos seus contextos e reenquadram-nos para criar uma versão nova e alternativa daquela realidade”; e investigar “eventos mágico-realistas nos filmes *Stalker* [1979], *Mirror* [1975] e *Nostalgia* [1983] de Tarkovsky” (303). Porque “escreveram extensivamente sobre as suas práticas artísticas e finalidades estéticas” em textos que Gee considera, por vezes, “manifestos críticos” (306), a autora dará especial atenção a cineastas como Cocteau, Buñuel, Dalí, Richter, Murnau, Raoul Ruiz e Guy Maddin. Serão, portanto, estes os cineastas mágico-realistas ou, pelo menos, potencialmente admissíveis sob tal classificação, no entendimento de Gee. Fica a faltar a promissora análise e a indicação do caminho a seguir.

²⁰ Noto que é curioso verificar os termos aproximados com que Sérgio Dias Branco também descreve a obra deste cineasta – um “cinema do artifício” (Branco, 2015: 105). Segundo explica, no cinema de Guy Maddin “as relações dialéticas entre o artifício e o reconhecimento, e o cinema e a memória” são “aspectos chave” (106).

Gee chega, inevitavelmente, à ilação que confirma o que se foi percebendo com a revista da crítica sobre o modo no cinema: “há filmes magico-realistas e filmes que seguem uma metodologia magico-realista” – por um lado, “são, na maior parte, adaptações de romances magico-realistas, versões popularizadas que muitas vezes não mostram relação com o realismo mágico ou maravilhoso dos ‘manifestos’”; os segundos “seguem as vertentes estética e geopolítica da metodologia sublinhada acima” (306). Portanto, em rigor, só uma escassa minoria dos filmes ditos magico-realistas o serão verdadeiramente. Eles são, quanto muito, devedores da literatura magico-realista, e mesmo nesse caso há que averiguar se mais próximos do modo europeu de Roh ou do *real maravilhoso* latino-americano de Carpentier – os dois muito diferentes, como se viu. Conclui-se assim, nesta secção, que o realismo mágico no cinema está num momento de “partida”, embora complexo e longe de compreendido pelos académicos e, muito menos, pelas pessoas em geral. Como Gee refere, não há cineastas nem artistas a assumir-se magico-realistas, sendo André Delvaux a única exceção. Ora, Veit Helmer também o é e, por isso, investigo-o nesta dissertação. Na secção que se segue, aprofundo as questões associadas ao modo que creio pertinentes e úteis para entender o seu cinema.

1.3 – Algumas questões envolvidas

A discussão teórica do realismo mágico envolve algumas questões que se tornam ferramentas úteis para a análise do cinema de Veit Helmer e para o seu melhor enquadramento. De maneira sucinta, algo fragmentada e dispersa, são essas questões que indico aqui para tentar demonstrar o que as une e torna pertinentes para este trabalho.

Trapaceiro; carnavalesco (Popovich, Bowers); infantil (Skrodzka, etc.)

Popovich concebe “o realismo mágico como a arena da arte do trapaceiro” (Popovich, 2011: 38), invocando essa figura mitológica ²¹ e, em particular, o estudo de Lewis Hyde para fazer corresponder o modo com “o que Hyde chama de lado disruptivo e brincalhão da imaginação

²¹ O termo *trapaceiro*, aqui traduzido por mim, foi o melhor que encontrei para corresponder ao inglês *trickster* – aquele que faz truques (tricks)

humana – a manifestação da consciência trapaceira” (36). A autora observa “a arte travessa do trapaceiro de irreverentemente cruzar fronteiras, mudar de formas e alianças, e subverter binários” (3) e afirma que “[o] modo esforça-se por preservar a sua marginalidade perante o poder que tudo consome do capitalismo avançado, muito como os trapaceiros que sempre conseguem escapar, porque se alguma vez chegassem ao poder deixariam de ser trapaceiros” (42). Depois, aponta a dimensão carnavalesca do realismo mágico identificada por David Danow, contudo defende que é mais correta a leitura do trapaceiro, pois estes “mantém sempre os binários em tensão” e o espírito carnavalesco verifica-se só “às vezes” (43). Também Bowers aborda o tema e indica a “relação próxima” do modo com o conceito de carnavalesco de Mikhail Bakhtin que, resume, “estudou os efeitos revolucionários da forma tradicional de carnaval em que aqueles privados de poder representavam os papéis daqueles no poder” com “a falta de controlo e exuberância numa atmosfera festiva” (Bowers, 2004 : 67).

Em paralelo, identifica-se uma atitude infantil no método expressivo do realismo mágico. Skrodzka recupera os pontos de contacto entre o ser infantil e o modo que vários autores já apontaram (Bowers, 2004; Danow, 1995; Faris, 2004; Hegerfeldt, 2005) e acrescenta “características que aproximam a mundividência mágica da criança e o modo de figuração especificamente cinematográfico” (Skrodzka, 2012, 2014 : 144): “uma correlação entre o narcisismo intenso numa criança e um sentido de onipotência (...) e a qualidade magnificadora do cinema – o reflexo maior-do-que-a-vida, compensatório do eu do espectador no ecrã”; a “fluidez que caracteriza o entendimento do mundo da criança (...) que é mimetizada na valência cinética do cinema”; a percepção que “nega a morte e reside no presente imortal e constante”; a tentativa compulsiva de “ressuscitar o que foi declarado morto, muito como o cinema reanima, em perpetuação, figuras há muito idas” (144-145). Segundo afirma, esta “forte correlação (...) é explorada e utilizada pelos cineastas que trabalham dentro do modo magico-realista” (145).

Cinema Menor (Blankenship e Nagl)

Blankenship e Nagl aproximam a “linguagem cinematográfica” de Helmer ao “cinema menor ou imperfeito de Guattari” (Blankenship, Nagl, 2014 : 356). Na mesma obra com o texto daqueles encontra-se também o artigo *Félix Guattari and Minor Cinema* de Gary Genosko, que importa aprofundar para o estudo de Helmer. Genosko explica que, para Guattari, o cinema é “um meio

privilegiado” para minorias com “uma orientação específica em direção aos objetivos progressistas de práticas sociais e políticas antipsiquiátricas” (Genosko, 2014 : 337) e “[u]ma arte maior está ao serviço do poder... [u]m cinema menor para minorias” (Guattari, 1996, citado em Genosko, 2014 : 341). Segundo o autor, esta visão de Guattari é “geralmente consistente com a aplicação de Deleuze do Terceiro Cinema anticolonialista, revolucionário”, mas adverte que “Guattari não adotou esta aproximação totalmente. Ele partilhava com o Terceiro Cinema objetivos políticos progressistas e experimentação artística; ele não aceitou a tipologia no Terceiro Cinema entre o modelo industrial de Hollywood, cinema de autor (uma versão miniatura de indústria) e um cinema radical valorizado que é fundado em lutas anticoloniais nas aspirações de cinemas nacionais emergentes” (337). A diferença, resume Genosko, é que “Guattari não confunde menor e marginal” por entender que uma minoria “recusa a sua marginalidade” (337). Logo, é preciso “cuidado” ao aproximar o cinema Menor e o Terceiro Cinema, até porque “Guattari não elaborou uma teoria compreensiva do cinema e discute poucos filmes em profundidade” (338). Entre Guattari e Deleuze, Genosko vê “alguma continuidade ao nível da praxis fílmica com uma *câmara sem chefes*, isto é, de ‘cineastas totais’, como Solanas insistiu, não realizadores, estrelas, mandarins de estúdio e longas linhas de especialistas, mas revolucionários preparados para atacar todas as dimensões da produção fílmica” (338). Como refere Genosko, parafraseando o crítico Deleuziano Dudley Andrew, estes são “‘movimentos’ em que o cinema nómada participa, não em termos de representação, mas ao longo de linhas políticas de formação. Isto tem lugar dentro de situações coloniais, trabalhando contra o domínio, em direção à imperfeição” (Andrew, 2000, citado em Genosko, 2014 : 338). Tudo isto se percebe melhor com a contextualização histórica que Gee faz destes conceitos.

Literatura e cinema de Terceiro Mundo (Gee)

Gee também mobiliza o Terceiro Cinema e, nele, vê influência do *maravilhoso* e do barroco de Carpentier. A autora recua até à origem do conceito quando, “[n]a Argentina em 1969, os cineastas documentais Fernando Solanas e Octavio Getino propuseram uma abordagem radical à arte para e pelo povo no seu influente manifesto ‘Para um Terceiro Cinema’” (Gee, 2013: 213). Segundo resume, procurou-se “virar a perceção dum cinema subdesenvolvido ou imperfeito de volta para as audiências”, com filmes de aspeto deliberadamente “imperfeito” para “ênfatisar a sua resistência intransigente à cultura fílmica dominante” (213). Aqui, esclarece, o conceito de “cinema ou literatura

de Terceiro Mundo foi reapropriado (...) como ‘Terceiro cinema’ (ou literatura) – com a palavra ‘mundo’ adicionada apenas para se referir a eles como vistos pelo colonizador”, servindo “o termo ‘terceiro’ para descrever uma fase na história do cinema, mais do que uma descrição negativa referindo-se ao seu estatuto económico” (212-213).

Ora, o aspeto dos três filmes que Jameson analisa fazem-no lembrar precisamente este Terceiro Cinema. Porém, Gee alerta que “não é a sua obra ou a sua luta que forma a base da sua investigação. A sua análise mapeia o alastramento desnivelado de capital, e o seu interesse no marginal e no oprimido é derivado da ‘autenticidade’ da produção que ele vê nestas sociedades” (214-215). Como distingue, os filmes discutidos por Jameson não são o “Terceiro Cinema politizado, mas o cinema Terceiro *Mundo* geográfico” (217); eles “podem partilhar as ideologias do Cinema Novo ou do Terceiro Cinema” mas “operam muito diferentemente esteticamente” (206). A autora lembra bem que Jameson reconhece que “o conceito de Terceiro Mundo é redutor (...) mas acha-o difícil de substituir” (215), e que “Jameson defende a sua escolha de Terceiro Mundo como ‘descritiva’, argumentando que melhor articula as ‘diferenças fundamentais’ entre países capitalistas, socialistas, coloniais, pós-coloniais e imperiais (Jameson, 1986, citado em Gee, 2013 : 214). Procurarei, com a análise da Parte 2, esclarecer o quão próximo destes conceitos é o trabalho de Veit Helmer.

Cinema com Sotaque (Naficy)

Em 2001, Hamid Naficy identificou um “estilo de grupo” (Naficy, 2001 : 20) em cineastas pós-coloniais e do Terceiro Mundo exilados ou deslocados no Ocidente desde 1960 – um cinema com Sotaque, pois “[s]e o cinema dominante é considerado universal e sem sotaque, os filmes que os sujeitos diaspóricos e exilados fazem têm sotaque” (4). Como entende, “todos os cinemas alternativos têm sotaque” mas o deste advém do seu modo de produção intersticial, artesanal e coletivo, bem como das “localizações de-territorializadas dos cineastas e da audiência” (23). Naficy cuida bem que “nem todos os filmes com sotaque são exílicos e diaspóricos, mas todos os filmes exílicos e diaspóricos têm sotaque” (23).

Os cineastas com Sotaque, “na maioria, operam independentemente, fora do sistema de estúdio das indústrias fílmicas mainstream” (10), o que faz do seu modo de produção “não só alternativo e crítico mas também ‘menor’” (45). Trata-se, pois, dum “cinema da minoridade” e

“menor” na concepção de Deleuze e Guattari mas não “oposicionista” (26), e é “um dos ramos do Terceiro Cinema” (30) porque partilha o seu desejo de “definir e criar uma cultura prévia autêntica, nostálgica, mesmo fetichista” e porque ambos são “historicamente conscientes, politicamente envolvidos, criticamente atentos, geralmente hibridizados, e artesanalmente produzidos” (31). De acordo com Naficy, este cinema tem um estilo “guiado pelas suas próprias limitações, isto é, pela sua pequenez, imperfeição, o seu amorismo e a falta de lustro cinematográfico” (45). Os componentes deste estilo são enumerados: “um estilo visual de forma-aberta e forma-fechada; estrutura narrativa fragmentada, multilingual, epistolar, autorreflexiva, e criticamente justaposta; personagens anfílicas, duplicadas, cruzadas, e perdidas; matéria e temas que envolvem viagem, historicidade, identidade, e deslocação; estruturas de sentimento disfóricas, eufóricas, nostálgicas, sinestésicas, liminares, e politizadas; modos de produção intersticiais e coletivos; e inscrição da (des)locação biográfica, social, e cinematográfica dos cineastas” (4). Ainda segundo o autor, os filmes “ênfatizam a territorialidade, o enraizamento e a geografia” com “representações espaço-tempo (cronotópicas) abertas e fechadas” – por um lado, o “ilimitado e a atemporalidade” da terra natal, por outro, a “claustrofobia e temporalidade” do exílio e da diáspora (5).

Naficy detalha cinco características da produção intersticial. Em primeiro, “as provisões financeiras sob as quais opera. Os cineastas muitas vezes têm ou de investir nos seus próprios filmes ou trabalhar em competências técnicas ou de rotina nas indústrias de entretenimento e nos media étnicos para angariar fundos” (47). Em segundo, “a multiplicação ou acumulação de trabalho” para “controlar o projeto, manter os custos baixos, ou servir para uma falta de atores apropriados, bilingues” (48), o que permite também ao realizador “moldar a visão e estética dum filme e tornar-se verdadeiramente o seu autor” (49). Em terceiro, aponta “[a] multilingualidade (...) movida pelas muitas línguas dos cineastas e da sua equipa, as histórias que mostram, e as audiências situadas a que se dirigem” (49-50). Nos filmes em questão, a linguagem “é muitas vezes um tema e o agente autorreflexivo de narração e identidade” (50). Em quarto, Naficy refere o processo de produção “convulso: fontes de financiamento, linguagens usadas na rodagem e na tela, nacionalidades de equipa e elenco, e as funções que os cineastas desempenham são todas múltiplas. Esta complexidade inclui as condições artesanais e os constrangimentos políticos sob os quais os filmes são rodados” (51). Por fim, em quinto, menciona a demora “para distribuir e exhibir os filmes”, a “distribuição e exibição limitada” dos cineastas e a necessidade de “esforço extra para obter até esse nível de exposição” (51). Assim, o trabalho neste cinema é “multifuncional porque os cineastas são envolvidos em todos os aspetos dos seus filmes horizontalmente” e “integrado porque eles são envolvidos em todas as fases dos seus filmes verticalmente, desde o financiamento de pré-produção até à exibição”

(46). Este paradigma leva, aponta Naficy, à “produção muito escassa de muitos dos cineastas” (52), com uma média de 3 filmes em toda a carreira, e ao tempo prolongado entre a execução das obras.

Cinema do Mundo (Elsaesser)

Estes entendimentos de cinema conduziram-me à obra *European Cinema: Face to Face With Hollywood* [2005] em que Thomas Elsaesser aprofunda o conceito de cinema do mundo e explica que, em rigor, este é “uma reelaboração do Terceiro cinema” (Elsaesser, 2005 : 496). Segundo conta, “[o] Terceiro cinema deixou cair a sua agenda ‘política’ (como a sua base regional), e tornou-se ‘cinema do mundo’: um termo modelado na música (música do mundo) ou na cozinha (cozinha de fusão) para indicar fusão e hibridez de características nacionais e internacionais, etnicamente específicas e globalmente universais” (496). Agora, escreve Elsaesser, o conceito “pode referir-se a cinemas indígenas e culturas fílmicas emergentes em todo o mundo” e corre o “perigo de ser considerado apenas ‘o resto’” (497). No entanto, o autor prefere valorizar o conceito e indica algumas “implicações mais amplas” (497).

Elsaesser concebe os filmes do mundo como “parte da política de identidade que permeou tanto nações desenvolvidas como em desenvolvimento” (508). Eles não representam “manifestos políticos” mas “histórias e descobertas, de vidas quotidianas em condições naturais severas ou sob circunstâncias políticas difíceis” (508). Assim, em termos temáticos “é regularmente orientado por uma perspectiva essencialmente etnográfica”, pelo que “alguns dos impulsos do Terceiro cinema regressam – questões de subdesenvolvimento, exclusão, racismo, genocídio, pobreza, e do confronto entre modos de vida tradicionais e o impacto da globalização, modernidade, e hábitos e modos de vida Ocidentais” (509). Ainda segundo o autor, também explora o “pós-colonialismo e expressões de identidade nacional”, com personagens principais “geralmente derivadas da tipologia de anti-heróis da literatura folclórica e do romance (picaresco): pessoas normais, crianças, órfãos, camponeses, e mulheres suprimidas” (509).

Perante isto, Elsaesser adverte para a “assunção injustificada” de que o cinema do mundo são todos os filmes fora de Hollywood e do circuito dominante, ou de que os cineastas têm noção de que existe e fazem tal cinema, admitindo que “provavelmente não é uma categoria de produção de todo, e não pode ser definido pelo seu modo de produção. Ou então, é uma categoria concebida a partir e

a circular desde o ponto de uso da distribuição e exibição, que por sua vez determina o perfil de produção” (504).

Artesanal vs. Industrial (Stoneman); Cinema Artesanal (Graça)

Em 1999, Rod Stoneman refletiu brevemente sobre modelos de produção de cinema menores que estão “sob a sombra de Hollywood” (Stoneman, 1999 : 96) e considera que “são também abordagens ‘industriais’ em certa medida – mas são culturalmente e economicamente limitados e têm total falta de poder exportador” (97). O autor designa-os de “artesanais em contraste com o modo industrial” (98) da Hollywood clássica e descreve que, neles, “em vez duma confiança na repetição há um desejo por diversidade”, bem como “uma tendência para acentuar o grau mais alto de diferença através do realce no *auteur*” (100).

André Rui Graça refletiu sobre a especificidade da indústria cinematográfica em Portugal e indica que “esta produção caracterizada por uma crónica escassez de recursos é normalmente apelidada de ‘artesanal’, encontrando no termo ‘industrial’ o seu antónimo” (Graça, 2016 : 97). Neste contexto, com o tempo, “as limitações deixaram de ser determinantes para se converterem em fetiches estéticos” (99). De acordo com o autor, “a ausência de ruído industrial serve de garantia de liberdade total ao realizador” (99) e isso conduz à ideia de que “quanto mais leve é o aparato, o peso da tecnologia, supostamente mais ‘humano’ o trabalho se torna”, na medida em que “o artesanal acentua a figura do seu protagonista, o artesão” (99-100). Seguindo Gregory Zinman e a sua investigação *Handmade: The Moving Image in the Artisanal Mode* [2012], Graça aponta que o termo artesanal “remete imediatamente para uma circunstância pré-industrial — logo anti-industrial depois do advento da própria era fabril — e que esta noção está intimamente ligada com ‘ofício’ e ‘manufatura’. Por seu turno, este ofício prende-se com a ‘forma’ de fazer as coisas, conotando uma valência qualitativa, uma grau de mestria com respeito pelos materiais e recursos, bem como pelo ‘saber fazer bem’ um objeto” (Zinman, 2012, citado em Graça, 2016 : 101). Para Graça, o que sucede no caso português é que “[n]ão só o artesanal justifica e camufla os poucos recursos, como resgata a ideia de ‘tradição’ (esse *know-how* imprescindível), de continuidade e de aspetos que se mantiveram intactos ao passar do tempo (...) porque o nicho ganha uma relevância central num economia que foi perdendo terreno” (102). Suscita-se também, aqui, “a autenticidade que é suposto que acompanhe (e não que corrompa) o artesanal”, recorda (102).

Cinema de autor; Autorenkino (Knight)

A visão romântica de autor no cinema foi estimada particularmente pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* – uma designação atribuída ao cinema novo, de Nova Vaga que, entre as décadas de 1940 e 1960, entenderam como uma manifestação artística mais pessoal e individual dos realizadores, ao invés do habitual no cinema clássico dominante. Menos conhecida, porém talvez mais empenhada, é a aplicação dessa ideia no contexto do Cinema Novo alemão de que escreve Julia Knight. Como esta explica, foi Alexander Kluge que “desenvolveu e promoveu a noção dum *Autorenkino*, que traduzida grosseiramente significa ‘cinema de *auteurs*’” (Knight, 2007 : 11). Em 1962, Kluge foi um dos signatários do Manifesto Oberhausen, que “insistiam na liberdade de interesses económicos e engajados, (...) basicamente a opor-se a modos de produção industriais e a exigir a liberdade de expressão normalmente associada à produção ‘artística’” (12). Kluge e Edgar Reitz, continua Knight, lecionaram “um curso que oferecia aos cineastas uma educação filmica completa, familiarizando-os com todas as áreas de produção” para se tornarem “*Filmautoren* – isto é, realizadores que exerciam um nível de controlo autoral muito maior do que os métodos de produção industriais normalmente permitiam e que podiam consequentemente usar o filme como um meio para expressão pessoal” (12).

Pontos que atravessam

Selecionei e percorri este conjunto de conceitos e questões porque há uma ligação fundamental entre a teorização do realismo mágico e as ideias exploradas por estes autores – uma ligação que se torna visível à luz da perspectiva pós-estruturalista e pós-colonial de que fala Bortolussi, isto é, a partir de Carpentier e das implicações culturais e geopolíticas do modo. Todas as questões percorridas mobilizam uma atitude (ou *technê*) e uma atuação (ou *praxis*) idênticas que as atravessa: cinema Menor, Terceiro Cinema, cinema com Sotaque, do Mundo, artesanal, intersticial, de autor, todas reveladoras do método trapaceiro, carnavalesco e infantil.

Há uma grande correspondência entre o cinema dito magico-realista e estas noções de cinema, se se entender o cinema pelo eixo Carpenteriano, americano-europeu, do *real maravilhoso* do diagrama de Gee. Como se viu, o *mágico* original de Roh tem mais que ver com o expressionismo e

o surrealismo, enquanto o *maravilhoso* de Carpentier se liga mais ao realismo social, ao primitivismo e ao realismo indígena. Ora, os filmes que observam Stam, López-Calvo, Becerra, Bertozzi, Bingham, Haeng, Vujkov, Kartal, Mazierska, Klonowska, Skrodzka são todos mais próximos de Carpentier. O que os autores identificam é a capacidade dos filmes para retratar questões culturais em tensão, dar expressão a identidades em conflito, menores, intersticiais, quase sempre ligadas a uma suposta autenticidade cultural, ou a um sentido de maravilha que lhes é inerente e que é valorizado, num gesto sempre lido politicamente. É justamente isto, mais a complicação teórica do realismo mágico, que motiva a classificação de cada vez mais filmes como magico-realistas. Porém, como fica inequívoco com o trabalho de Gee, é preciso distinguir entre *mágico* e *maravilhoso*, pois o que eles mostram, em geral, não é a *magia* de Roh ou Jameson mas a *maravilha* de certas realidades. É indispensável ter em conta a implicação cultural e geopolítica do realismo mágico na arte: a sua posição e a sua importância, por um lado, entre o modernismo e o pós-modernismo; por outro, em contextos pós-coloniais e num mundo socialmente tripartido. As questões que aqui selecionei testemunham essa implicação e ajudam a entender melhor a versão cinematográfica dum realismo mágico e das suas ramificações artísticas e teóricas, bem como o cinema de Veit Helmer. Como mostrarei a seguir, Helmer é mais um caso do uso problemático da mobilização do realismo mágico na volumosa e confusa discussão crítica de cinema que, mesmo com problemas, beneficia do modo para poder ser melhor entendido.

Parte 2 – O cinema de Veit Helmer

Esta parte do trabalho serve para mostrar como, na prática, o cinema de Veit Helmer (considerando só as longas metragens de ficção) operacionaliza as características atribuídas ao realismo mágico pelos vários autores e os conceitos entroncados na sua teorização indicados acima. A análise é apoiada por imagens dos filmes capturadas por mim, inseridas depois de cada texto e numeradas, para as quais faço referência entre parêntesis retos.

Tuvalu (1999)

A primeira longa metragem de Helmer, *Tuvalu* levou dez anos a concretizar. Para os atores, as audições foram feitas em oito países e a escolha do local de rodagem desejado - uma piscina em ruínas na Bulgária - consumiu um ano em cinco países. O orçamento do filme foi de 900 000 euros; a rodagem ocupou setenta dias e o material usado (iluminação, câmaras, lentes, película) foi, deliberadamente, desafiador - uma “metodologia de filme mudo” nos termos da revista da Kodak *incamera*, como bem citam Blankenship e Nagl (Will a Dream come true in Tuvalu, 2000, citado em Blankenship, Nagl, 2015 : 358-359). Os atores principais são um francês e uma russa; dois dos atores secundários vêm da *stand-up comedy*; ao todo, há autores de seis nações. O formato usado foi película 35 mm e a filmagem foi feita a preto e branco para, em pós-produção, as imagens serem coloridas num rico jogo fotográfico.

O filme começa a mostrar o que parece um barco, com alguém que parece o navegador. Só depois se percebe que o aparente barco é, afinal, o terraço no topo do edifício arruinado duma piscina pública gerida por uma família intrigante: o pai cego, a mãe encarregue da bilheteira e o filho Anton, o pseudonavegador protagonista. Trata-se dum evidente lugar sem coordenadas e o edifício é uma prisão, às vezes labiríntica, onde Anton está claramente preso - especialmente ele que deseja e faz de conta ser marinheiro, à revelia do pai. No topo do edifício, vê-se que Anton olha o mundo pelos binóculos, o que aumenta a ideia de distância representada pelo edifício em si [imagens 5; 6]. Helmer explora o edifício como um símbolo de *terra* e do enraizamento da família, de Anton e das pessoas que ali vão, o que é reforçado pelo tom sépia com que pinta as cenas interiores. As cenas no exterior são coloridas em tons de azul, claramente numa dialética entre a claustrofobia, o marasmo e a

miséria da piscina, por um lado, e a potência libertadora, de movimento e fluidez do mundo para lá da piscina, onde está a água que Anton deseja, por outro. Vê-se que a vida de todos, especialmente de Anton, está confinada ao edifício da piscina, e é no telhado a céu aberto que este encontra alguma liberdade e felicidade. Também vão pontuando o filme imagens de barcos encalhados rodeados de água, tal como do deserto em redor dos edifícios, a confirmar sem dúvida a intersticialidade daquele lugar [3; 18].

A história de *Tuvalu* desenvolve-se quando chegam à piscina um senhor e a sua filha, também com o aspeto de marinheiros visto em Anton, e este fica apaixonado pela rapariga. Surge, depois, Gregor, o irmão de Anton que é caracterizado com uma marcada avareza capitalista para anunciar o plano de demolição do edifício da família para construir o seu projeto urbanístico megalómano, a cidade com o nome paródico Gregorgrad. Entretanto, na rua, Helmer mostra um conjunto de protestantes contra a iminente demolição dos edifícios antigos, supostamente as suas habitações queridas. No grupo está o pai de Eva, que heroicamente se acorrenta à porta dum edifício [3; 4]. Também se mostra o grupo de políticos que anuncia a obra num discurso completamente desconstruído, como se verá melhor adiante [2]. Instala-se, assumidamente, um conflito entre a piscina da urbe decrépita e o projeto de Gregor, isto é, entre o antigo e o novo, o passado e o futuro. Como bem analisam os autores, é um conflito que lembra a situação dos países do centro-leste europeu depois do fim da União Soviética, postos numa situação forçada entre um sistema comunista antigo e um novo capitalismo avançado ameaçador (Blankenship, Nagl, 2015) – note-se aqui, o contributo da linguagem para este conflito, com a combinação de palavras ocidentais e eslavas.

Naquela piscina, as pessoas usam botões na vez de moedas para obter o bilhete de entrada, e a mãe gerente parece viver bem com isso, como se vê quando aceita os dois novos clientes e os manda entrar apressadamente. Nesta cena, percebe-se que o que importa ali é haver gente para conviver e manter a vida daquele espaço, jamais o dinheiro. Quem frequenta a piscina é apenas gente velha, pessoas com aspetos degradados e sujos. Quem gere a piscina é o pai, claramente chefe de família que, mesmo sendo cego, não é incrivelmente substituído e continua a desempenhar a sua função, sentado impávido e sereno no seu banco alto como um árbitro de ténis. O que mantém teimosamente a piscina a funcionar é a preciosa máquina/motor Imperial instalada numa divisão inferior do edifício. Só o velho cego sabe calibrar plenamente tal máquina; só há peças de substituição para ela numa absurda farmácia/oficina de mecânica especialista que há ali perto [14]; e até o inspetor, que parece vir duma civilização mais desenvolvida do que aquela, fica boquiaberto quando a vê [11]. A máquina

é uma extensão do pai cego e, como ele, funciona duma maneira cómica e absurda, sendo ruidosa e calibrada à pancada.

Gregor mostra-se determinado em concretizar o projeto capitalista e acaba por entrar em conflito com Anton, a sua maneira de ver a vida e a piscina. Resolvido, faz com que caia um bocado do teto da piscina em cima do pai de Eva e a responsabilidade do acidente é imputada a Anton, também responsável pela manutenção do espaço – veja-se a ridícula cena do crime que Helmer encena [10]. Então, Eva chateia-se com Anton e vai embora com o pai, juntamente com Gregor, aceitando a pronta ajuda que este lhes ofereceu. Depois, a piscina é visitada por um inspetor que vem avaliar as condições de segurança e, é claro, colocar o problema em evidência à família que parece viver resignada com a miséria de tudo aquilo: se não forem corrigidas em breve todas as falhas, o edifício será encerrado e, com ele, acabará aquela maneira de vida antiga para dar lugar a Gregorgrad.

Além da localidade geral em que está aquele edifício e os demais, a piscina é, em si, uma identidade intersticial, onde a miséria é amplificada desde o próprio edifício, que vai caindo aos bocados, às pessoas e aos pobres chinelos de Anton – percebe-se, a certa altura, que o pai cego só não deixa Anton sair do edifício porque ele não tem sapatos, como tem o irmão, e só calça chinelos. O dinheiro em botões é também um elemento deste miserabilismo que Helmer decalca no filme. Ao mesmo tempo, há uma visão retrograda, patriarcal e atrasada da vida naquele lugar – vê-se uma mulher a ser puxada por um homem, um relógio torto, um calendário desenhado à mão. O pai cego que continua a vigiar quem nada na piscina materializa a figura patriarcal intocável, o que é tão mais criticado pelo ridículo da situação e pela maneira prepotente e violenta com que se relaciona com o resto da família, sobretudo com Anton que parece uma criança que faz sempre tudo mal. Também se percebe-se que, ali, ou o tempo está parado ou é um tempo diferente do da vida presente, como se vê no interior e em redor do edifício. Mas a piscina (e aquela localidade) é complexa e, apesar de miserável, ela não é exclusivamente má – os habitantes e os clientes parecem ser genuinamente felizes e satisfeitos, chegando mesmo a assumir que aquilo é uma praia solarenga [9]. Explora-se igualmente o desencontro de gerações – a incompatibilidade de Anton com o pai; os protagonistas Anton e Eva têm aspetos e comportamentos marcadamente infantis; Anton brinca com um barco e ainda vive com o pai e a mãe, ao contrário do independente e urbanizado Gregor. Afinal, o filme foca-se em Anton e Eva, personagens infantilizadas e, conseqüentemente, menores – tanto em relação aos velhos que os rodeiam como ao estatuto social na vida [16; 26]. É neste contexto que se compreende a ingenuidade carregada de Anton e o seu desejo mais íntimo de poder ser marinheiro, pois isso

permitir-lhe-ia navegar dali para fora, conhecer a fluidez da água e escapar daquela sua única realidade.

Como bem notam Blankenship e Nagl, tal como a piscina, “a linguagem em si também se deteriorou numa assemblagem de grunhidos convulsos, murmúrios e pantomimas, pedaços minimalistas de fala que são guiados tanto por eficiência como por crise” (354). O filme é mudo, na maior parte do tempo, mas Helmer constrói o que, para os autores, é uma espécie de linguagem “babel”. Com as poucas mas determinantes palavras das personagens, usa-se “uma linguagem-máquina universal artificial ou *kauderwelsch* composta de termos burocráticos que poderiam ser apropriados em russo ou alemão mas soam parecidos em quase qualquer linguagem”, o que os autores veem como “uma estratégia tradutora de linguagem que tanto satiriza uma lingua franca económica abstrata de eficiência Europeia, mas também permite aos atores falar nas suas línguas nativas leste-europeias sem legendas ou tradução” (354). Com o uso engenhoso que Helmer faz da linguagem, “[a] linguagem ou código maior do aparato do Estado – o que Gilles Deleuze e Felix Guattari (...) descrevem como a linguagem imperial da tecno-burocracia – é jogada num tom menor” (Deleuze, Guattari, 1986, citados em Blankenship, Nagl, 2014 : 354). Isto vê-se e ouve-se no discurso dos políticos [2], no sarcástico sinal afixado à porta da piscina depois da suposta obra [20], ou quando surge a máquina da bilheteira [19].

A visão que o filme pretende dar da realidade da piscina é, no fundo, positiva. Por isso, Helmer mostra os velhos que frequentam a piscina a unir-se num ato de solidariedade e camaradagem, mesmo de classe, para conseguir que a piscina passe no teste da avaliação do inspetor – como sempre, a rir [21]. Antes disso, no entanto, sinaliza o lado triste da realidade representada no filme – o pai de Eva acaba por morrer com os ferimentos do acidente da piscina, e Helmer dedica uma cena ao seu funeral. Aqui, dá-se o primeiro dos dois momentos mais *autênticos* do filme, ou mais documentais, na medida em que surgem pessoas e ações que são, de facto, daquele lugar onde o filme foi feito: o padre [12] que canta a partida do pai de Eva que, aparentemente, era uma pessoa da terra e se acorrentou à porta dum edifício naquela manifestação em defesa do seu lar. Quando o pai morre, Eva decide tomar o seu lugar e torna-se “marinheira” também, no seu barco – este de verdade [13]. Num dos mapas do pai, descobre uma ilha chamada Tuvalu, e é para lá que decide que quer ir. No barco de Eva há uma máquina Imperial igual à da piscina mas falta-lhe uma peça para poder funcionar. Então, Eva decide roubar a peça de Anton e regressa à piscina, rouba a peça e trá-la para o seu barco. Neste momento, Anton evade-se pela primeira vez da piscina, e a imagem que se tem da sua cara é absolutamente perturbadora [17], bem demonstrativa do terror e do êxtase que a

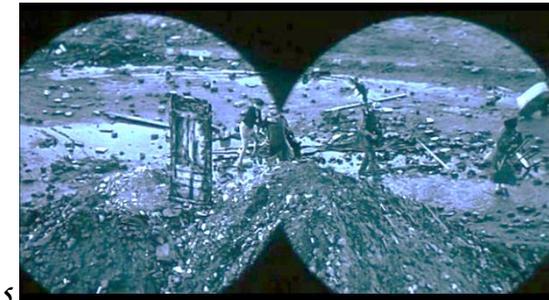
personagem tem ao pisar o mundo exterior pela primeira vez. Anton consegue recuperar a peça e salvar a piscina mas, entretanto, chegam os novos desafios – Gregor e o inspetor. Gregor oferece aos pais uma máquina moderníssima para vender os bilhetes da piscina e, finalmente, passar a usar dinheiro em vez de botões [19]. A máquina é completamente ridicularizada e, através dela, a ideia de eficiência capitalista, como também observam Blankenship e Nagl. Também há uma idêntica desconstrução crítica dos objetos materiais com os chuveiros, o secador de cabelo e o rádio que há na piscina – tudo a funcionar de maneiras absurdas e risíveis – ou com a maneira como Anton e os pais comunicam através dos canos em que batem em código Morse [1]. Como explicam aqueles autores, o tratamento dado aos objetos materiais por Helmer faz lembrar “o fascínio pelo falhanço tecnológico que é chave para o que Tom Gunning num ensaio sobre Buster Keaton chamou a ‘estética operacional’ do slapstick mudo que numa maneira quase Deleuziana constrói assemblagens homem-máquina que assentam no princípio de malfuncionamento e disjunção” (Gunning, 2003, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 353). De facto, Anton é uma personagem *slapstick* muda – a expressão carregadíssima através do físico, o corpo sempre irrequieto, algumas cenas que Helmer chega a mostrar com imagem acelerada, emulando aquele cinema. Para Blankenship e Nagl, “este distinto interesse em mexer com máquinas, engenhando aparatos novos, muitas vezes inúteis, é uma rubrica estética distintiva que desafia modelos estritos de eficiência da UE ou ‘produtividade’ capitalista ou mesmo valores de produção fílmica” (359).

O desenlace do filme mostra como se consegue salvar a piscina na inspeção, de maneira inesperada – Gregor toma de assalto o polícia local e rouba-lhe a identidade; o polícia, por sua vez, toma de assalto o inspetor verdadeiro e rouba-lhe a identidade. Assim, há uma subversão e transgressão de identidades, igualmente reveladora dum espírito carnavalesco que também é visível na maneira como Anton e Eva fazem de conta e acreditam que são marinheiros. Nesta parte, como um pouco por todo o filme, Helmer mistura vários registos estéticos – o *slapstick* do cinema mudo, o camp, a imagem em negativo [15] ou, como bem lembram Blankenship e Nagl, “expressionismo alemão [8], montagem soviética ou a comédia física e acústica de Jacques Tati” (353). Ademais, nota-se que o jogo bipolar que Helmer faz entre o castanho de *terra* e o azul de *água* é mais sofisticado do que parece no início, com algumas cenas pintadas num tom ligeiramente diferente – as cenas esverdeadas relativas ao Gregor capitalista [19] ou a cena debaixo de água na piscina (no edifício) que é uma exceção à cor de interior [7]. Nesta assemblagem de registos estéticos materializa-se o espírito trapaceiro de Helmer, também manifestado produção do filme. No fim, Anton e os clientes da piscina conseguem que a piscina passe na avaliação do falso inspetor, todavia Gregor consegue fazer com que o pai morra e demolir o edifício da piscina – confirmando que a máquina

era uma extensão do pai cego, uma força do passado que ia resistindo apesar de absurda. No funeral do pai, o segundo momento mais *autêntico* do filme, vê-se e ouve-se um coro de carpideiras vestidas com trajes locais, a sinalizar o desaparecimento da figura tutelar daquele espaço e daquela maneira de vida [22]. Estes momentos – em certa medida estranhos pela introdução de elementos fora do drama – que Helmer insere podem ser entendidos, proponho, como *eventos maravilhosos*. Estes momentos funcionam como os *eventos* de que Jameson fala nos filmes que diz mágico-realistas, com a função de suspender verticalmente a narrativa e gerar uma alteração na percepção do espectador, tornando perceptível o que está além do real. No caso de Helmer, neste e nos demais filmes como demonstrarei, o que se mobiliza não é *magia*, mas a *maravilha* das histórias retratadas.

Anton e os outros conseguem escapar e salvar-se juntamente com a máquina Imperial. Depois, Gregor e o seu projeto são derrotados, e Anton e Eva ficam juntos com o barco que era do pai daquela, podendo finalmente navegar e ir para qualquer lado – é ilustrativa de todo o filme essa cena final, com a navegação sob um pôr do sol manchado pelo fumo negro que sai do barco dos heróis [29]. O desfecho do filme mostra ainda que a felicidade encontrada pelo casal protagonista não é bem a mesma que a comunidade local também mostra, e que há um misto de sensações naquelas gentes. Por um lado, vê-se a mãe de Anton perante a incerteza quanto ao rumo a seguir. Ela, a única sobrevivente do mundo passado da piscina, segura o rádio antigo que servia para tocar os sons de pessoas gravados que iludiam o cego de que havia gente e vida na piscina, olha o espaço vazio que ficou da piscina e faz-se à estrada, sozinha com o rádio, em direção ao desconhecido [23; 24]. Por outro lado, vê-se uma senhora idosa que, normalmente, quer ir à piscina mas se depara com o seu desaparecimento, para sua estupefação [25]; e vê-se a comunidade a desejar boa sorte aos heróis que partem, deixando aquelas pessoas para trás, isoladas numa clara ilha. Percebe-se que, ali, há vontades cruzadas – querer ficar como sempre, querer partir, querer mudar a vida ali. Aliás, é bom reparar que o vilão do filme – Gregor o capitalista que, pela sua escalada demente, acaba por ser preso por um grupo de médicos como o louco do filme expressionista alemão *Das Cabinet des Dr. Caligari* [1920, real. Robert Wiene] – não é tanto uma ameaça exterior, mas parte exatamente daquela realidade onde nasceu mas não aceita viver mais [27,28]. Nos termos de Blankenship e Nagl, “o filme celebra o ‘intelecto geral’ (Marx) dos desapaosados” e “esta comunidade alternativa talvez evoca a “visão duma contra-Europa de Jameson (‘uma Europa dos lumpens e marginais federados, que é chamada a destrunfar e cancelar a imagem oficial da Europa de Mercado Livre” (Jameson, 1992, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 356).

Tuvalu é uma ilha real, uma porção de terra em vias de desaparecer, e serviu de modelo para Helmer explorar o interstício encontrado no centro-leste europeu depois de 1989, condensado na piscina de Sofia, na Bulgária, onde Helmer filmou esta *Tuvalu*.





I2



I3



I4



I5



I6



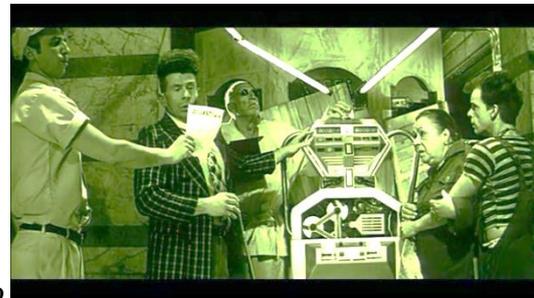
I7



I8



I9



I10



I11



21



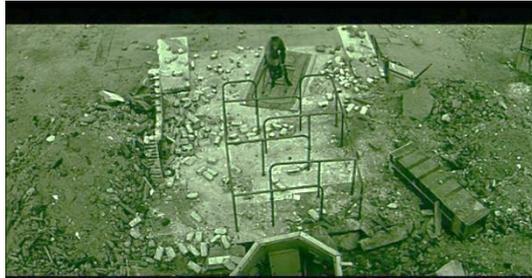
22



23



24



25



26



27



28



29

Tor Zum Himmel (2003)

Para o segundo filme, também feito em formato 35 mm, Helmer percorreu doze países para fazer as audições e escolheu atores de dez nacionalidades para interpretar uma história sobre a vida de imigrantes no aeroporto de Frankfurt – onde o filme é filmado – que esperam conseguir asilo e entrar num país melhor. Os imigrantes narrados estão no aeroporto tanto tempo que, na verdade, vivem nele e, novamente, Helmer encena um espaço intersticial que é também de enraizamento forçado para as personagens, ao contrário do que seria normal num aeroporto.

Como o título logo anuncia, o aeroporto é o “portão para o céu” que aqueles imigrantes esperam ver abrir mas torna-se a prisão a que ficam amarrados pela sua condição, para viver debaixo do chão e a andar pelo escuro e claustrofóbico sistema de ventilação [2]. A história começa com o protagonista Alexej, um imigrante ilegal russo que, ao fugir da polícia, é ajudado por um trabalhador do aeroporto que, na verdade, é um traficante que mantém vários imigrantes a viver nas divisões do subsolo do aeroporto para os usar como mão de obra – curiosamente, o ator é o sérvio Predrag ‘Miki’ Manojlovic, já antes com uma personagem idêntica em *Underground* [1995] de Kusturica. Para manter Alexej fora do perigo das autoridades, o traficante exige um pagamento e, em troca, dá ao russo documentos de identificação falsos que pertenciam a alguém de aspeto semelhante – aqui, uma certa troca de identidade. Os imigrantes representados no filme são todos de culturas em desenvolvimento – há africanos, um chinês, mulheres do leste europeu e uma indiana. A indiana é Nisha, a coprotagonista que trabalha na limpeza do aeroporto. Há ainda uma personagem superior, aquele que parece o administrador do aeroporto que não só sabe da presença daqueles migrantes como também exerce algum poder de decisão sobre o rumo daqueles. É esta personagem – um homem branco, louro, claramente um local – que torna evidente o grande conflito a operar no filme, o da distância entre Primeiro Mundo e o Terceiro Mundo. O filme vai mostrando que este administrador exerce uma certa relação de prepotência e propriedade com Nisha, bem como com as outras mulheres da limpeza, fazendo dele a figura patriarcal criticada já vista em *Tuvalu* e reforçando a menoridade feminina. A solidez inicial desta figura vai sendo claramente ridicularizada e subvertida pela ação conjunta das mulheres, sempre através do cómico que Helmer emprega.

Há uma leitura pós-colonial do filme evidente e assumida. Afinal, a narrativa é contada pela perspectiva de Alexej e Nisha e é através deles que se vê os trabalhos inferiores, a existência forçada por debaixo do chão, a mercantilização das suas vidas e as suas aspirações pessoais e coletivas – os quartos

improvisados que estabelecem no subsolo do aeroporto, ou a corrida que fazem com as caixas destinadas à bagagem dos passageiros, como se soubessem da sua condição de mercadoria humana. Há, por um lado, uma certa miséria neste submundo escuro, sombrio e claustrofóbico – um mundo inteiro escondido debaixo do mundo de vidro do aeroporto – que Helmer procura tornar visível. Por outro, percebe-se que aqueles imigrantes formam uma espécie de diáspora de exilados que vive em permanência no aeroporto e, por isso, desenvolveram um espírito de união – é uma realidade paralela em que todos se conhecem e têm uma função específica, onde trabalham e vivem, onde há já uma hierarquia social, onde chegam ao ponto de organizar festas multiculturais para essa comunidade.

Longe de coincidência, Alexej tem o sonho de ser piloto de avião e Nisha sonha ser hospedeira de bordo. Os dois, quando o aeroporto está calmo e ninguém os vê, entram nos aviões estacionados como se isso os realizasse. Nisha faz de conta que é hospedeira e Alexej que é piloto, como num carnaval de fé íntima. Numa ocasião destas, os dois acabam por se encontrar e, aí, apaixonam-se. O filme desenvolve-se, então, com a tentativa de Alexej se aproximar de Nisha, que coincide com a chegada do filho desta ao aeroporto. Nisha espera a vinda do filho até si, mas ela é impedida pela situação em que se encontra. Assim, Alexej decide ajudá-la, colocando a sua proteção, a sua aspiração pessoal e a vida em risco. Helmer não pretende deixar a narrativa esgotar-se no casal e, por isso, abre espaço para mostrar a morte dum dos imigrantes, abatido na tentativa de se evadir do aeroporto, rumo à vida melhor e livre desejada.

Nisha acaba por ver o filho e fica desesperada por não poder estar com ele. Por estar ilegal, o filho é impedido de estar ali e, conseqüentemente, de estar com a mãe. Então, Alexej desafia as autoridades e decide salvar o filho de Nisha para lho entregar definitivamente. Nisha recebe a ajuda das colegas da limpeza e consegue sair do aeroporto, e Alexej consegue também resgatar-lhe o filho, transportando-o escondido numa cesta como se fosse o Moisés de 2003, voando para fora do aeroporto numa pequena avioneta, cumprindo finalmente – e ridiculamente – o sonho de pilotar. No meio de tudo, há a personagem de Togo, o africano que esculpe madeira em forma de cabras, que guarda mesmo uma cabra de estimação que a polícia nunca consegue apanhar, e faz rituais místicos que parecem dar-lhe poderes maravilhosos. É precisamente Togo e o seu misticismo, em todo o filme, que aparentam estar na origem dos acontecimentos inesperados e ansiados, como se fosse um amuleto. Em particular, é o ritual místico de Togo, filmado num ângulo picado como que por uma visão divina, que funciona aqui como *evento maravilhoso* – uma espécie de culto indígena num espaço escuro onde se rodeia de fogo para abençoar as esculturas de madeira que, mais tarde, vende a um grupo de turistas asiáticos que ficaram encantados com elas para conseguir o dinheiro que

possibilitou sair do aeroporto [1]. Isto não só remete para a valorização dum fazer artesanal como também para clara diferença entre sociedades de Primeiro e Terceiro Mundo. Também se nota um espírito trapaceiro e carnavalesco em Togo, quando este se aproveita dum turista que dorme embriagado no aeroporto para lhe roubar a roupa e a identidade, de maneira a poder enganar as autoridades e conseguir escapar.

No fim, Togo, Alexej, Nisha e o filho conseguem sair do aeroporto prisão, e têm à espera um carro no qual seguem rumo à cidade – neste desenlace, é a cabra de Togo que espantosamente os espera com a chave na boca, como se se assumisse enfim como o amuleto que protegeu os migrantes em todo o filme [4; 5]. É também curioso notar que é através do esgoto e por debaixo do chão que todos, menos Alexej, se conseguem evadir do aeroporto, num gesto tão cómico e absurdo quanto politicamente crítico [3]. Na cena final, exatamente como em *Tuvalu*, fica ilustrado todo o trabalho do filme – apesar das circunstâncias e da sua inadaptabilidade, os heróis emancipam-se e atingem os seus sonhos, mesmo que numa maneira cómica. Aqui, é Togo que incrivelmente conduz, no BMW que estava à sua espera, a sua cabra, Alexej, Nisha e o filho rumo à nova vida que procuram [9], e as palavras finais de Togo (além de reminiscentes do filme *Good Morning, Vietnam* [1987, real. Barry Levinson]) mostram bem a subversão e a crítica social e política subjacente ao filme: *Hey, wow! Hello Germany! Good morning, how are you? (risos)*.

Neste filme, torna a verificar-se os mesmos recursos e técnicas expressivas encontrados em *Tuvalu*. Verifica-se a perspectiva infantil, presente sobretudo nos dois protagonistas ingénuos na fé que têm nos seus sonhos, algo irrealistas face à situação em que estão [8]. Há também uma dimensão cultural pré-moderna, antiga, autêntica, carregada pela personagem de Togo e pelo poder inexplicável dos seus rituais que conseguem sempre contornar os impedimentos modernos e avançados do aeroporto e das autoridades. Igualmente, há o uso expressivo da linguagem – como lembram Blankenship e Nagl, o filme “foi filmado em inglês mais tradicional, embora outras dez linguagens sejam também usadas no filme sem legendas” (355), e também se realça a “mistura poliglota da banda sonora de pop global e música tribal” ouvida no filme (Harvey, 2004). Mais uma vez, Helmer promove o conflito pós-colonial com a linguagem e a música, tal como promove o multiculturalismo com as danças tradicionais que Alexej e Nisha dançam um para o outro quando querem dar-se a conhecer um ao outro. Também apresenta sequências musicais filmadas de maneira completamente diferente do resto do filme. Isto acontece quando Nisha sonha acordada que é hospedeira de bordo – ela canta e dança, olha para a câmara, há bailarinos figurantes, a edição é mais acelerada, a câmara move-se de maneira diferente, enfim, é como se Helmer inserisse um vídeo

musical no meio do filme [6]. Noutro momento, há um vídeo musical que é projetado numa tela e as personagens vêm e imitam, como se fossem os cantores e bailarinos que neles aparecem felizes [7] – como num carnaval, portanto. Apesar da intenção de apelar à questão social bem dramática, o filme está coberto de espírito subversivo, transgressivo, carnavalesco, infantil e trapaceiro, com muitos momentos cómicos e caricaturais – por exemplo, o interrogatório que a polícia faz ao filho de Nisha, como se este fosse um terrorista a querer entrar no país. Ainda se encontra, como em *Tuvalu*, um uso crítico dos objetos materiais – Alexej põe um rádio a funcionar com uma chave de parafusos a servir de antena, e a precária avioneta com que voa a fuga triunfal é, no mínimo, caricatural da posição de classe do próprio Alexej naquela situação [5].

Creio que é bastante proveitoso confrontar este filme a outro feito pouco tempo depois, *The Terminal* [2004] de Steven Spielberg, já que são muito parecidos e, ao mesmo tempo, mostram divergência em opções centrais para o seu projeto. Ambos narram histórias de imigrantes em trânsito que, por motivo burocrático, ficam presos no aeroporto que se vai tornando habitação. A maneira como o fazem é que é relevante. Helmer trabalha com atores de nacionalidades diferentes para a autenticidade das respetivas personagens; Spielberg centra-se numa estrela de Hollywood ocidental para representar, com um sotaque produzido e quase anedótico, a personagem do imigrante russo em solo estadunidense. Ambos conjugam um registo cómico com um lado mais sério e assentam numa história de amor entre o(s) protagonista(s), mas o filme de Helmer consegue mostrar muito melhor a deslocação e a desigualdade social do imigrante que está preso – porque abrange uma perspetiva coletiva (multinacional e multigeracional) e não privilegia a psicologia do herói protagonista como faz *The Terminal*; e porque filma o aeroporto numa maneira mais claustrofóbica, labiríntica e só visível a quem experiencia esse espaço numa maneira anormal e fugitiva. Em suma, o filme de Helmer é mais *autêntico* do que o de Spielberg.



Absurdistan (2008)

A ideia deste filme partiu duma notícia de jornal que Helmer leu sobre uma aldeia em que as mulheres fizeram um boicote de sexo para coagir os homens a reparar a canalização estragada que impedia o abastecimento de água, ali indispensável para o banho obrigatório antes do sexo. O filme foi também feito em 35 mm, levou sete anos a ser elaborado, precisou da visita a dez países para a escolha de local de rodagem e a vinte e oito países para a audição de atores, e tem atores selecionados de dezasseis países. Houve mesmo atores conhecidos na produção do filme que se acabaram por se casar.

Helmer quis fazer também este filme no local e com gente locais. No lugar escolhido para a rodagem (Lahic, no Azerbaijão) não havia pessoal técnico disponível e, por isso, Helmer decidiu dar aulas de cinema a estudantes dois anos antes de iniciar a rodagem, adaptando o projeto às contingências e à sua vontade basilar. A rodagem levou cinquenta e oito dias, a edição cerca de sete meses, o trabalho de som cerca de cinco meses. O argumento levou quatro anos a ser elaborado, foi mudado três vezes, teve três autores além de Helmer e, curiosamente, trata-se dum argumento para um filme quase sem diálogo. Com esta demora já vista nos filmes anteriores percebe-se o quão único é o trabalho de Helmer. O ator protagonista, numa entrevista, adjectiva o trabalho com Helmer de “difícil” (SundanceTV, 2008); e o próprio realizador reconhece que, neste filme, era preciso “uma maneira de representar diferente” e que “nem todo o bom ator consegue representar” num filme seu (Helmer, 2008 : 3). É que, neste filme e nos anteriores, Helmer exige a polivalência física dos atores para uma representação variada, às vezes à maneira do *slapstick*, outras vezes expressionista, pantomímica ou burlesca. As personagens de Helmer não falam muito e, logo, exprimem-se e comunicam por via gestual e visual. Assim, compreende-se por que insiste numa seleção minuciosa dos atores que pretende, fazendo audições durante imenso tempo e esgotando o máximo de hipóteses na busca das caras e figuras que tem bem idealizadas. Em paralelo, também usa atores não profissionais, num sinal de garantia da autenticidade que parece sempre cultivar.

O título do filme volta, uma vez mais, a anunciar uma identidade topográfica intersticial. O início mostra um casal de jovens a preparar o lançamento dum foguetão improvisado, que é interrompido para dar o contexto geográfico daquele lugar [1]. Aquele espaço que o espetador conhece por Absurdistão mas nunca é nomeado no filme é, como diz o narrador, uma terra que foi dada por Deus quando este atribuiu as terras às pessoas, que esteve na mão de vários povos e foi

esquecida por todos desde a queda do império soviético. Fica-se, desde logo, com uma coordenada real daquele espaço deliberadamente ficcional, bem como com uma leitura pós-colonial subliminar. Blankenship e Nagl recordam e citam o crítico Hanns-Georg Rodek, que notou que os filmes de Helmer se jogam “num lugar que não pode ser localizado, nem geograficamente nem temporalmente” (Rodek, 2008, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 354). A partir desta ideia, apontam que Helmer usa “a categoria de Deleuze dum não-lugar para representar a Europa decrepita, deslocada ou esquecida” – segundo explicam, Deleuze “atribui a ideia de ‘espaço qualquer’ ou ao antropólogo Marc Augé ou ao seu estudante Pascal Auger que originalmente articulou o não-espaço despersonalizado (...) como espaços a-históricos, anónimos, de sobremodernidade urbana, que começam numa perda de identidade num labirinto infundável de transição e passagem” (Deleuze, parafraseado em Blankenship, Nagl, 2014 : 354). De facto, nos filmes já analisados e nos que analisarei ainda, é esse não-lugar, as suas gentes e as suas particularidades que interessam a Helmer – por um lado, politicamente, para explorar a crítica geopolítica; por outro, artisticamente, para, como assume, “ciar o meu próprio universo, que é algo que realmente amo no cinema” (Helmer, 2008 : 1).

O Absurdistão que o filme retrata tem uma história simples: segundo a lenda, é uma terra famosa pela beleza das suas mulheres e pela virilidade dos homens, mas a relação entre os dois géneros foi-se afastando devido ao estado degradado a que os homens deixaram chegar o lugar. Sempre num registo cómico e absurdo, vê-se como os homens são preguiçosos e trocam os seus deveres profissionais pelo convívio em grupo no salão local. Nisto, são as mulheres que se veem obrigadas a fazer tudo, da maneira mais ou menos ajeitada que conseguem, também através do cómico e do absurdo. Há um claro patriarcado nesta terra e os homens estão claramente em falha para com a sua reputação histórica. Em paralelo, há a história dos protagonistas Temelko e Aya, o casal jovem que é uma extensão dos respetivos géneros, ambos nascidos exatamente ao mesmo tempo na mesma sala de hospital, maravilhosamente destinados a ficar juntos, como conta – com fé – o narrador Temelko.

Vê-se, no início do filme, que aquela terra está literalmente parada, com relógios parados e a marcar horas diferentes [2], cujos ponteiros são rodados pelos homens como e quando lhes apetece, pois são eles que decidem o seu horário. Também o sistema de canalização está estragado e a água mal chega à fonte que abastece o povo – aqui, a falta de água sinaliza a paralisia árida e a falta de fluidez temporal. O movimento que ocorre vem só do exterior, como se percebe com o autocarro que vem buscar os jovens à aldeia para os levar para a cidade, onde deverão formar-se e ganhar o conhecimento necessário à resolução dos problemas da terra natal [4]. Trata-se, portanto, duma nova insistência de Helmer numa situação de inferioridade e subdesenvolvimento, suscitando a mesma

leitura pós-colonial dos filmes anteriores. Se os homens – e nem os animais o fizeram [3] – se resignaram àquela vida de salão, parada e seca, a situação é catastrófica para as mulheres e estas decidem iniciar uma greve de sexo, como na notícia de jornal e na *Lisístrata* de Aristófanes. As mulheres unem-se em classe e afirmam-se perante os homens, numa decisão levada até às últimas consequências – pintam uma linha no chão para marcar o território deles e delas [8]. Instala-se, assim, uma autêntica guerrilha entre homens e mulheres que Helmer mostra de maneira cômica, às vezes com uma estética que lembra o *western*: a paisagem longínqua no meio do deserto; as mulheres vestem-se como *cowgirls*; pegam em espingardas para controlar os homens; são filmadas em planos que recuperam o imaginário *western*, montadas em cavalos, mostradas em *travelling* alinhadas frente a frente com os homens junto ao salão de convívio masculino como num duelo que aproveita esse elemento típico daquele género; o momento em que se ouve o som dum pássaro e a música dum qualquer instrumento de sopro que traz à memória as composições em características de Ennio Morricone [6; 7; 13]. Também há o roubo de identidade como nos filmes anteriores – aqui, os homens sequestram uma mulher, roubam-lhe as roupas e enviam um homem travestido de mulher como espião infiltrado no inimigo [9]. Quando este é descoberto pelas mulheres, os homens castigam-no pelo insucesso na missão quase militar e, de certa maneira, pela traição à causa comum, pendurando-o com uma corda na árvore no centro da praça [12].

A perspectiva de menoridade e inferioridade passa também pelos jovens Temelko e Aya, com um aspeto e um comportamento demasiado infantis para os corpos que têm. Aya vive com a avó porque não tem os pais, Temelko é sempre o único rapaz no meio dos homens todos, como Aya entre as mulheres. A caracterização das personagens reforça a sua infantilidade, desde a roupa ao corte de cabelo, passando pela mudez que trazem quase em todo o filme. São, assim, dois elementos oprimidos, sobretudo Temelko na aparente diferença que tem em relação aos homens e aos seus comportamentos – quando vem da cidade com um plano para resolver a canalização, os homens rejeitam-no e ridicularizam-no; e quando em guerrilha com as mulheres, Temelko só participa porque os homens o arrastam à força para a sua luta. O mesmo se pode dizer das mulheres que, apesar de Helmer mostrar capazes de pegar em armas e de controlar sempre os homens, mostram uma consciência de posição social diferente da masculina. Por um lado, os dois jovens têm uma psicologia individual, com o seu desejo de ser felizes e estar juntos sem cuidar dos problemas da aldeia; mas, por outro, eles carregam em si o respetivo coletivo. A rapariga assume a sua função primeiro e é, desde cedo, incomodada com o desleixo reiterado masculino, enquanto o rapaz demora a assumir uma atitude diferente, começando por ser egoísta e querer apenas namorar para se ir tornando no único homem disposto a resolver o problema, sempre por pressão de Aya. Os dois tornam-se elementos

internos de crítica – Aya quer estar com o namorado mas, ao contrário das mulheres, é a única que primeiro consegue insurgir-se contra o estado de coisas e exigir a posição de força feminina; Temelko, apesar do seu desejo, é o único do lado masculino que se incomoda com o estado das coisas, como é o único que rejeita a procura de mulheres substitutas como fazem os homens depois de privados das esposas. Desta maneira, indicam a crítica à sociedade patriarcal e o desencontro entre pais e filhos ou o passado e o futuro.

Entre a história da aldeia em guerrilha entre homens e mulheres, desenvolve-se a narrativa do amor de Temelko e Aya. A avó da rapariga tem o poder sobrenatural de ler as estrelas e é nelas que vê que os jovens estão destinados a juntar-se numa determinada data, quando a constelação de Virgem se alinhar com a de Sagitário dali por algum tempo. Ao saber disto, Temelko fica ansiosamente à espera que chegue tal dia e, quando a data está próxima, a sua relação com Aya é apanhada pelo conflito que tomou a aldeia. Para demonstrar o seu grande amor à rapariga, Temelko arranja maneira de lhe levar água só a si – constrói, sozinho, um engenhoso teleférico movido pelos braços dele com uma gôndola presa para transportar Aya pelo ar, sobrevoando a aldeia como um lago imaginário mais do que desejado, desde a casa dela até um tanque cheio de água e flores. Contudo, a rapariga rejeita-o e censura-o pelo egoísmo de trazer água só para ela com a aldeia em seca. A partir daqui, Aya une-se às mulheres e torna-se a líder feminina, convencida pelo apelo à bravura que a avó lançou a todas numa reunião coletiva; Temelko é deixado aos homens que não parece admirar muito e que também não o têm em grande conta. Castigado pela amada, num gesto que não é só egoísta porque também revela vontade de mudança masculina, o rapaz finalmente decide resolver o problema de falta de água [5]. Helmer foca a menoridade das mulheres e realça a força feminina, o que é ainda mais relevante num filme sobre uma sociedade muçulmana. O que se vê não é apenas a sua rebelião e determinação perante os homens falhados, mas as coisas que os homens fazem depois de privados – insistem em ter sexo em casa e as mulheres têm de se defender com armas; tentam obter mulheres através duma revista de sexo e as esposas cortam a linha telefónica; tentam fugir da aldeia para ir para outra e as mulheres capturam-nos; e chegam ao cúmulo de se organizar como numa guerra, reunindo as armas disponíveis para o combate e enviando um apelo de socorro para o exterior. Tudo isto, como se percebe, é mostrado de maneira absurda, absolutamente caricatural e cómica. O apelo de socorro dos homens foi, no entanto, espantosamente recebido pelo dono duma caravana de entretenimento itinerante com um jogo de tiro ao alvo cujo prémio é uma rapariga [14], que decide ir à aldeia. Há uma caricaturização dos homens que, basicamente, só pensam em sexo – desde o início do filme, no local de trabalho ou em casa, com ou sem água, com as esposas ou não. Nisto, são também infantilizados, como se vê nos seus comportamentos sempre mais carnais do que racionais,

quando tentam fugir da aldeia no autocarro e cantam e celebram em conjunto, ou na maneira como ficam hipnotizados com a dança sensual que as mulheres fazem como armadilha [10]. Também se deve atentar no risco divisório da aldeia que as mulheres marcam no chão, que faz refletir sobre o salão que se vê só frequentado por homens e na igreja onde só vemos as mulheres a rezar. As mulheres, sobretudo Aya e a avó mas em conjunto de classe também, emancipam-se e desconstroem a sua própria injustiça social.

É a caravana que chega à aldeia que faz a narrativa desenrolar. Nela está a rapariga-prémio Leonora, que se exhibe aos homens como mercadoria. Estes atiram ao alvo para tentar obter o prémio mas não têm pontaria, pelo que forçam Temelko a atirar. Este dispara, de propósito, para longe do alvo mas a bala bate em vários obstáculos e acaba incrivelmente por acertar. Então, Temelko ganha o direito a estar com Leonora, mesmo evidentemente contrariado. Como se percebe, Leonora tem um poder qualquer sobrenatural e é ela que faz um ritual de alquimia que acaba por dar a Temelko a solução para o problema do abastecimento de água na aldeia – uma pequena peça de metal que ajudará a resolver tudo, mesmo que Temelko não perceba como [15]. Sobressai, aqui, a valorização da artesanidade – a resolução dum problema tão grande a partir das mãos do herói e dum objeto banal feito amuleto, e também se vê, noutra altura, os homens a fazer piada do sistema moderno de chuveiros que Temelko traz da cidade, desacreditando a modernidade e o avanço tecnológico. Antes daquele amuleto especial, Temelko já tinha sido guiado pelo vestido de Aya que maravilhosamente levantou voo e o levou até à escola da aldeia [11], onde conseguiu perceber o que podia estar a acontecer com a canalização através da maquete da aldeia ali guardada. Então, Temelko sai da aldeia para resolver a situação e as mulheres tentam impedi-lo, julgando tratar-se de mais uma tentativa de deserção. Porém, desta vez, a avó de Aya intervém e faz as mulheres baixar as armas para o deixar ir até à montanha de onde vem a água, onde o problema terá de ser resolvido. Entretanto, e perante o arrastamento da situação de seca, as mulheres fartas decidem abandonar a aldeia, ficando apenas Aya e a avó para trás. Todavia, na gruta onde a água nasce, Temelko consegue resolver o problema com a peça feita e dada por Leonora, e a água finalmente regressa à aldeia numa explosão subterrânea que rebenta o chão e faz um repuxo natural que levanta o casal de jovens como se os abençoasse e aliviasse da aflição individual e coletiva. Noto que este momento é uma clara citação do filme *Miracolo a Milano* [1951, real. Vittorio de Sica] [19; 20]. A aldeia recupera a água, as mulheres regressam e fazem as pazes com os homens, os homens acabam por instalar chuveiros modernos como Temelko trouxe e ficam todos felizes e juntos em casais [17]. Por fim, pode ser retomado o lançamento do foguetão de Temelko para Aya que foi interrompido no início do filme – finalmente, a rapariga voa até às estrelas e experimenta a sensação de não ter peso. Todavia, só quando volta ao

chão de paraquedas é que diz que vai ensinar a Temelko o que é, verdadeiramente, voar – como se vê, poder amar o seu amado e ser feliz na sua terra. Mesmo com o tom cómico que domina o filme e este desenlace catártico e harmonioso, Helmer torna a mostrar a força das sensações divergentes presentes num espaço conflitual – há vontade de ficar e de partir, o peso do passado e a ânsia pelo futuro, o antigo e o novo.

Como nos filmes anteriores, os elementos marcantes de Helmer repetem-se. Há um espaço intersticial, isolado (aqui, só se vê estradas e automóveis quando as personagens saem da aldeia ou voltam da cidade), de enclausuramento para as personagens individuais e coletivas, enraizamento, paralisia, com uma certa pré-modernidade, retrogradação, valores patriarcais, e uma dimensão espiritual e sobrenatural (neste caso, alocados na avó de Aya, a única mulher mais velha na aldeia, aquela que lidera as mulheres na luta contra a miséria e os homens, que consegue ler as estrelas, que sempre soube da capacidade de Temelko e que aparece sempre vestida de preto, diferente de todas as mulheres [16]). Novamente, e como diz explicitamente a narradora Aya, há a ideia do desejo de voar e não ter peso, que é vontade de sair do espaço a que se pertence para um outro espaço melhor – veja-se a cena em que Aya, despida, imagina que voa; o foguetão geringonça que Temelko faz para Aya; a gôndola incrível com luzes e fonógrafo acoplado em que Aya sobrevoa a aldeia [18], e mesmo o repuxo de água final que faz voar, por momentos, o casal. Outro elemento repetido é a perspetiva infantil, que carrega a ingenuidade e maravilhamento dos heróis naquela terra onde os adultos claramente não se comportam como pessoas normais. Regressa também o discurso verbal escasso e desconstruído – como referem Blankenship e Nagl, o filme foi “filmado em russo e contém uma voz over poética, contudo aqui também Helmer evita o diálogo e em vez disso faz uso excessivo de discurso emocional fragmentado, ou uma linguagem escassa de ganho económico ou lucro (um sinal onde se lê ‘Special! Aktion!’ por exemplo, é usado para anunciar uma massagem aos pés)” (Blankenship, Nagl, 2014 : 355). Além disto, mistura-se novamente línguas várias, como se ouve no “Monsieur, gentlemen: Miss Universe” que anuncia a rapariga-prémio do tiro ao alvo. Há, por outro lado, o espírito carnavalesco e trapaceiro das cenas de guerrilha entre homens e mulheres (os homens travestem-se para se infiltrar nas mulheres) e o uso cómico dos objetos para ironizar e caricaturar o atraso tecnológico e material daquela realidade (a canalização velha da aldeia, o único automóvel da aldeia que é o autocarro guardado na garagem como num museu, a gôndola desajeitada, os chuveiros).

Julgo, por fim, que se deve aprofundar a semelhança deste filme com *Miracolo a Milano*, já incluído por outros autores na discussão do realismo mágico. Stam lembra que Gabriel García Márquez, o mais famoso magico-realista, “louvou o filme em termos antecipatórios do seu próprio

realismo mágico: ‘a história de *Miracolo a Milano* é um conto de fadas, mas um pensado num mundo surpreendente, misturando duma maneira brilhante o real e o fantástico, ao ponto de que, em muitos casos, é impossível saber onde um acaba e o outro começa’” (Stam, 2005 : 341). Como já referi, também Gee lembra a “definição muito sucinta do maravilhoso cinematográfico” nas palavras de Kyrou sobre o filme, no qual este sente que “a mais requintada poesia cai pelos véus da realidade um por um para nos introduzir à mais pura espécie de maravilhoso” (Kyrou, 1963, 2000, citado em Gee, 2013 : 136). A proximidade entre o filme de de Sica, envolvido no neorealismo italiano, e o filme de Helmer não é certamente casual, pois ambos partilham atitude e finalidade: mostrar realidades específicas e descobrir, através da dialética entre o *real* e o *mágico*, o que têm de *maravilhoso*.



I



2



3



4



5



6



7



8



9



IO



I2



I2



I3



I4



I5



I6



I7



I8



I9



I20

Baikonur (2011)

Baikonur, também baseado em acontecimentos reais e filmado no local (o cosmódromo russo em Baikonur, no Cazaquistão), narra a história dum rapaz que sonha ser astronauta e, um dia, encontra uma rapariga que cai do céu num regresso de viagem espacial que correr mal. De novo, Helmer fez audições em vários países e usa atores improváveis: um jovem estudante de teatro russo com dezanove anos, uma modelo francesa que é filha dum antigo primeiro-ministro, uma estrela da música *pop* do Uzbequistão, os habitantes do sítio onde filma e a filha do presidente do Cazaquistão, por imposição deste. Este foi o primeiro filme a ser rodado no cosmódromo e Helmer conta que só teve permissão para o fazer três semanas antes de filmar, quando já estava a trabalhar noutras localizações do filme (Schöning, 2011). Também este filme foi filmado em 35 mm.

O início do filme é uma mistura entrecortada de imagens de arquivo do famoso cosmonauta soviético Iuri Gagarin, imagens duma rapariga que desenha foguetões na areia com os dedos, e imagens dum jovem maravilhado que escuta, via rádio, alguma coisa aparentemente relacionada com o lançamento do foguetão para o espaço. O cenário é mais um espaço intersticial – um povoado nos arredores do cosmódromo onde habitam grupos aparentemente rivais, que sobrevivem da recolha dos detritos dos foguetões lançados para o espaço, usados como mercadoria para trocar por dinheiro ou para construir as suas curiosas casas [1; 9]. Numa cena cheia de imagética *western*, Helmer mostra dois grupos a perseguir o sítio onde caíram os bocados de metal, tanto em motas e tratores como montados em cavalos a galope, para reclamar a posse daqueles lixo. É esta cena que instala o tom cómico e absurdo do filme, presente em todos os filmes anteriores – a maneira como estão vestidas as personagens, como são loucos para chegar primeiro ao lugar, ou como se ameaçam mutuamente para ficar com o direito sobre aquilo [11]. A aldeia parece um mundo à parte e é notável a dedicação de Helmer à encenação do espaço, como se vê num vídeo em que surge ao lado duma maquete daquela aldeia, muito como uma criança trata uma construção *Lego* [7]. Segundo creem aquelas pessoas, as coisas que caem do céu são presentes de Deus mas, no entanto, elas sabem que são detritos dos foguetões, e é o jovem Gagarin (este, o rapaz herói que vive naquela aldeia) que consegue prever o local onde os detritos hão de cair. Gagarin tem um evidente gosto pelo cosmódromo e todo um aparato técnico montado em casa que lhe permite ouvir as comunicações dos serviços de Baikonur. Assim, usa o seu conhecimento técnico para ajudar os aldeões a saber de antemão o lugar onde recolher os detritos, a única fonte de rendimento dos aldeões mostrada no filme. A dada altura,

na televisão, Gagarin vê a francesa Julie que pagou vários milhões para fazer turismo no espaço e apaixonou-se por ela. O desejo de Gagarin pelo espaço torna-se, por extensão, num desejo por Julie.

Os aldeões apanham o ferro-velho que cai dos foguetões e vendem-no a uns compradores que vêm doutro lugar numa carrinha e, em vez de dinheiro, o pagamento é feito em latas de comida para cão – uma tonelada e meia de metal vale apenas dezasseis latas. Gagarin recusa alimentar-se daquilo porque consegue, através do amigo que trabalha no cosmódromo, obter a comida dada aos idolatrados cosmonautas. Cedo se percebe que o horizonte de Gagarin está para lá da sua aldeia, pelo encanto com que ouve na rádio e vê na Televisão as comunicações espaciais onde vai estando Julie. Como algumas personagens dos filmes anteriores, Gagarin não tem os pais e vive com o avô, num desencontro geracional que fica bem claro quando o avô se questiona, ao ver Julie na televisão, por que haveria alguém de precisar do cosmos quando há tanto belo na terra. Depois, há a personagem de Nazira, a rapariga da mesma aldeia de Gagarin que é o seu correspondente feminino – como se vê, os únicos jovens que vivem na aldeia, outra vez à maneira dos filmes anteriores. Nazira representa a ligação à terra e às raízes culturais – é ela que desenha no chão quando o filme começa e se vê Gagarin a olhar para cima, imaginando o espaço; ela tem um aspeto sujíssimo e roupa cheia de pó; é ela que se vê a prestar lembrança aos seus falecidos pais no cemitério. Helmer mostra um espaço estranho que é o cemitério onde estão os pais de Nazira e também de Gagarin, controlado por um segurança e vedado por um arame farpado que Nazira tem de saltar para poder visitar a sepultura dos pais mortos pelos detritos caídos dum foguetão [3]. Com o avanço do filme, sente-se que a aldeia é um espaço sem grande vida, enquanto o cosmódromo representa a única prosperidade naquele lugar nos estepes, ou um lugar entre o céu do progresso e a terra dura onde não é possível cultivar nada.

Um dia, a turista espacial Julie abandona o foguetão onde está e regressa à terra, caindo perto da aldeia. O cão de Gagarin descobre-a e avisa o rapaz, que vai ao encontro da cápsula vinda do céu e leva Julie para sua casa, depois de perceber que ela dorme profundamente e não acorda por nada. Agora, a rapariga do espaço e da televisão está mesmo ali em sua casa e Gagarin, abismado, deixa de cumprir a tarefa diária de calcular o sítio onde caem os detritos dos foguetões lançados para ajudar a comunidade. Nisto, conta a Nazira o que encontrou e esta brinca e diz-lhe para acordar Julie com um beijo – há uma clara faísca entre Gagarin e Nazira, sempre algo agressivos e evasivos na maneira como conversam, e nota-se que formam uma relação de amor-ódio. A rapariga acha que Gagarin não sabe beijar e beija-o para o ensinar e, assim, saber como acordar Julie. Então, Gagarin tenta acordar Julie com um beijo mas não acontece nada. A certa altura, há uma perigosa chuva de restos de foguetão sobre a aldeia que apanha todos de surpresa, já que Gagarin não tinha feito os cálculos

de previsão por andar só concentrado em Julie. Com esta chuva, Gagarin fica extasiado e tenta acordar Julie com um segundo beijo que, incrivelmente, a acorda. A chuva, entretanto, passa e quando a bela adormecida acorda (e são mesmo as personagens que mencionam esse conto de fadas para se referir à sua própria situação), percebe-se que Julie não reconhece quem é nem o que lhe aconteceu.

Gagarin dá todo o cuidado à sua amada vinda do céu. A dada altura, usa o rádio para contactar os compradores de ferro-velho que costumam ir à aldeia e lhes encomendar uma banheira para que Julie possa tomar banho – note-se a incredulidade e o riso do atendedor quando Gagarin pede uma banheira, dando sinal da estranheza de tal coisa para as pessoas daquela aldeia. A banheira chega à aldeia vinda dum qualquer exterior transportada num automóvel e, quando um dos estafetas vê Julie, julga que ela é a esposa de Gagarin e trata-a como tal. Então, Julie assume que é a esposa de Gagarin e Helmer aproveita a sua presença para tornar visível o lado patriarcal de tal sociedade – vê-se a disputa entre os homens para comprar Julie a Gagarin, de maneira a ser mais uma entre as suas possíveis esposas; vê-se os aldeões em conjunto a espreitar Nazira a tomar banho na banheira que Julie nunca chega a usar; ouve-se o avô de Gagarin dizer que encontrar uma boa mulher é mais difícil do que encontrar um bom melão. Repare-se, aqui, o uso de gente local e não profissional como atores [8]. Gagarin revela a presença de Julie à aldeia e, então, foge com ela para as montanhas porque recusa entregá-la às autoridades que a procuram, pois isso seria perder a sua amada vinda do céu. Nas montanhas, os dois acabam por ter sexo e, nesse momento transcendental, Julie recupera espantosamente a memória – como se precisasse de descer à terra para se redescobrir. Então, condena Gagarin por tê-la feito sua esposa e regressa à aldeia, onde esperam jornalistas e o gerente do cosmódromo. Para evitar que a perda de Julie se torne um escândalo, o responsável pelo cosmódromo inventa uma história e transforma Gagarin no herói local que encontrou e salvou Julie. Diante esta inesperada manha do oficial, Gagarin aproveita para também tirar partido pessoal e exige àquele um trabalho em Baikonur, sob a ameaça de revelar aos jornalistas a verdadeira história de Julie. Desta maneira trapaceira – num imbróglie institucional que revela astúcia de quem tem poder e quem não tem – Gagarin consegue o tão desejado trabalho no cosmódromo.

Quando Gagarin está prestes a deixar a aldeia, Nazira vai ter com ele e diz-lhe que toda a gente se torna uma estrela quando morre, e que voar para o espaço é como profanar uma sepultura. O confronto fundamental entre a aldeia e o cosmódromo fica confirmado com o abandono de Gagarin – o plano da sua partida, que considero um *evento maravilhoso*, mostra Gagarin em segundo plano e, em grande destaque, uma senhora vestida com um traje local a tocar música no meio da

paisagem deserta, musicando o abandono lamentável dum aldeão para outra vida [5]. O apelo que Nazira faz a Gagarin não é só individual, da rapariga ciumenta que vê o rapaz escolher a turista do espaço; é também e sobretudo coletivo, da voz da terra natal, das pessoas e das coisas simples da vida na sua aldeia que ficam à sombra do sonho cosmonauta. Chegado ao cosmódromo, Gagarin é posto a trabalhar na limpeza e fica revoltado com o oficial, pelo que insiste em abordá-lo novamente para exigir o acesso àquilo que sempre desejou – treinar para ser cosmonauta. O rapaz revela-se bastante matreiro e o seu pedido acaba por ser acedido. Então, é levado para o centro de treinos de cosmonautas, onde se fica a saber que o treino sonhado por Gagarin é, afinal, duro – de tal maneira, que parece ter sido imposto a alguém como punição por processo disciplinar. Mas Gagarin, com esse nome de herói que Helmer lhe deu, consegue facilmente cumprir o treino e apresenta a mesma resposta física que o verdadeiro Gagarin, para espanto dos técnicos. Assim, o rapaz da aldeia cumpre o sonho, e vê-se a felicidade na sua cara ao longo da sua estadia ali. Entretanto, Nazira vai a Baikonur em busca de Gagarin para lhe pedir que ensine a operar o rádio que prevê o local de queda dos detritos, pois só ele o sabe fazer e tal é indispensável à sobrevivência da comunidade. O rapaz faz um simples desenho e dá-o a Nazira, que volta à aldeia destroçada e sem saber operar a máquina. De volta à aldeia, Nazira tem um momento de introspeção e emancipa-se – na casa de Gagarin, vê a banheira comprada para Julie e decide, como se experimentasse aquilo pela primeira vez, tomar um banho quente que lhe tira o manto de sujidade que carrega desde o início do filme e que mostra, a ela própria e ao espetador, toda a beleza que tinha ocultada.

No percurso de Nazira até ao cosmódromo, Helmer dá uma atenção especial à cidade fantasma de Baikonur e parece que o filme suspende e se torna documentário por breves planos, no que considero ser o segundo *evento maravilhoso* do filme. Ali, com Nazira montada no cavalo que sempre a acompanha, Helmer mostra vários ângulos da abandonada cidade soviética em redor do cosmódromo, outrora o lugar vivo do sonho e da corrida ao espaço [2]. Nestas imagens, com uma atitude de contemplação serena, percebe-se que, como a aldeia, aquele espaço está também quase esquecido e não se vê lá ninguém a não ser algumas crianças que brincam. É, como a aldeia, um espaço que estagnou no passado e está quase morto, contudo Helmer mostra sempre tais espaços na sua complexidade, com uma atitude positiva que aponta sempre o fundo de vida que eles têm.

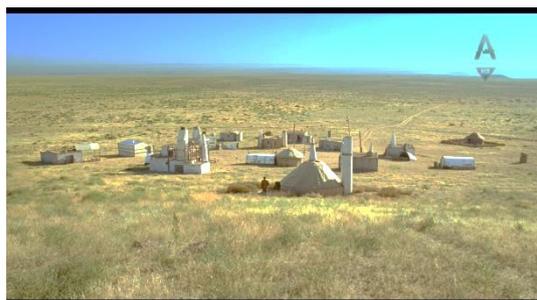
No cosmódromo, prepara-se a próxima viagem ao espaço de Julie e Gagarin fica aflito por voltar a estar com ela, mas Julie não tem tempo para estar com o rapaz e está apenas interessada na vida cosmonáutica. Em desespero, no dia marcado para a descolagem de Julie, Gagarin impede o lançamento do foguetão só para poder estar com Julie e a maneira como o faz é absolutamente

cômica – com um bocado de bosta de camelo, que depois de seca se torna uma cola potente, impede que o interruptor principal se mexa e ordene o lançamento do foguetão. Este é, aliás, um método caricatural de concertar coisas materiais visto antes noutras partes do filme [4]. Com isto, o lançamento é impedido e adiado, e Gagarin consegue um encontro final com Julie. Num piquenique improvisado – uma cena romântica mostrada duma maneira precária e bruta, como é sempre visível em Helmer – os dois encontram-se e Gagarin pergunta a Julie se quer ser sua esposa, desta vez conscientemente, oferecendo-lhe o vestido tradicional que era da sua mãe. Julie explica que pertence ao espaço e parece sentir-se mais realizada no céu do que na terra, e Gagarin percebe, afinal, que os dois têm interesses distantes, que o lugar dele é a terra e que o abandono da terra não o deixa tão feliz quanto julgava. Assim, despede-se em definitivo de Julie e da ilusão cosmonauta, e desimpede o interruptor que tinha colado para manter o foguetão em terra.

Como Nazira tinha feito, Gagarin tem uma reflexão introspectiva e decide deixar Baikonur para regressar à aldeia, para espanto do amigo que lá trabalha. Antes disto, já se tinha ouvido o avô dizer a Gagarin que os velhos são um fardo para os jovens, o que reforçou ainda mais a sua estima pela aldeia e a necessidade de a preservar. No caminho de volta para casa, encontra um pastor com a sua neta e, sem nenhuma explicação para o espetador, compra um casal de cabras. Agora com as cabras e vestido com o traje tradicional que pertencera aos pais, o rapaz volta à aldeia onde já o espera Nazira, também vestida com um traje e muito diferente daquela figura barrenta e suja que foi durante muito tempo. Neste desenlace, a união final de Gagarin e Nazira num casal é algo inesperada, já que Helmer os mostra sempre em desencontro um com o outro, mas ela não surpreende porque, na verdade, ela representa uma decisão maior do que a escolha individual de cada um deles. Julie parte para o espaço e Gagarin fica com a sua terra, com Nazira e com o seu povo e a vida básica que, afinal, não troca – veja-se a semelhança do plano final com o de *Tuvalu* e *Tor Zum Himmel* [6]. Nos seus filmes que, em rigor, são localidades, estas imagens finais com as personagens a encarar o horizonte realçam bem o debate que interessa mais ao cineasta: a relação de certos grupos sociais com o mundo opressor em que vivem. Mais uma vez se apresenta as vontades várias nas pessoas daquele espaço – há os que querem ficar, preferindo mais o passado, e os que escolhem outra vida como o amigo que trabalha em Baikonur e não tenciona voltar à aldeia. Através duma narrativa inquestionavelmente ficcional, Helmer consegue decalcar o espírito *autêntico* e *maravilhoso* que procura salvaguardar em todos os filmes. Como se lê numa crítica, “a filmagem dos trabalhos internos da gigante estação espacial, e os foguetões gigantes a serem entregues em comboios para a descolagem, acrescenta uma autenticidade a este conto de fadas do século XXI tal como também

apela a uma contemplação irónica das realidades do Cazaquistão e da Rússia pós-soviéticos” (Johnson, 2013).

Em resumo, é evidente a repetição de elementos vistos nos filmes anteriores: o lugar isolado e subdesenvolvido com uma conotação de terra; o miserabilismo, a retrogradação e a pré-modernidade da cultura representada; o patriarcalismo; a perspetiva infantil, o desencontro de gerações e a menoridade dos jovens perante os velhos (a maneira cómica como se vê a incapacidade do velho em trabalhar com o rádio); o discurso usado como ferramenta de expressão cómica (quando o homem chama Julie de *kuketaj*, *esposa* na língua local, e ela assume ingenuamente que é esse o seu nome, e todas as peripécias geradas pelo desencontro linguístico de Julie na aldeia); o espírito carnavalesco e trapaceiro (a produção do próprio filme, a disputa pelos detritos caídos do céu, o amigo que desvia comida do cosmódromo, o oficial que contorna o problema político de ter perdido Julie, o próprio Gagarin); a crítica aos objetos tecnológicos e a sua encenação paródica (o domínio da bosta sobre a tecnologia, as palavras inscritas no rádio a alertar que o inimigo está a par das coisas [10]); a mistura de registos estéticos (imagens de arquivo, imagens mais documentais sobre o real funcionamento do cosmódromo, imagens do espaço, a cena remanescente do *western* de disputa pelos detritos caídos) e a autorreflexividade (quando a personagem menciona que o seu próprio enredo parece *A Bela Adormecida*); a multiculturalidade (casting multinacional).



1



2



3



4



Quatsch und die Nasenbärbande (2014)

O mais recente filme de Helmer é um marco na sua carreira: é o primeiro feito no sistema digital, o primeiro a usar material criado no computador, o primeiro falado em alemão, com atores alemães, com uma produção mais estável e habitual, e um *filme para crianças*. No seu estilo provocador, Helmer diz que o fez porque, quando quis ir ao cinema com o filho, os filmes para crianças eram todos de animação e, como se entende, a sua preferência é o filme com pessoas reais (Veit Helmer hat keine Angst vor Kinderchaos, 2014). Porém, mesmo mais convencional, este filme evidencia as vontades audazes de Helmer – desejava que as crianças-atores tivessem menos de seis anos para captar a irracionalidade desejada e exclusiva dessa idade, o que complicou a produção devido às leis laborais alemãs e sinaliza a busca, como sempre, de algo *autêntico*.

Como dizem as crianças narradoras, a narrativa passa-se em Bollersdorf, a “sua” cidade, o que estabelece, desde logo, a perspetiva infantil do filme. Esta é uma cidade normal, com as mesmas coisas normais das cidades normais (uma escola, uma piscina, uma igreja), porém com a particularidade de se situar exatamente no centro da Alemanha, e exatamente no centro da Europa, como se vê bem visível no mapa mostrado [8]. Além disso, as pessoas de Bollersdorf são as mais normais da Alemanha, dado que está cientificamente provado por um índice de normalidade e que enche de orgulho o autarca local, acrescentam e mostram os narradores. Por isso, é lá que se instala a GKF, uma equipa de técnicos que vestem fatos cinzentos brilhantes metalizados com a missão de introduzir novos produtos no mercado para testar a sua aceitação nas pessoas consumidoras. Por mais absurdo que pareça, esta Bollersdorf filmada em Buckow (Alemanha) é somente a versão ficcional de cidades reais como Hassloch (Alemanha) ou Angers (França). O filme começa por mostrar as crianças, o que elas gostam de fazer, e os seus avós, que admiram muito. Vê-se que as crianças são muito traquinas e fazem desatinos na escola e em casa, e andam praticamente sempre em grupo, em unidade de classe – são, portanto, o “bando” do título do filme. Depois, Helmer mostra os pais das crianças, muito corretos e normais, de acordo com a cidade, sempre esforçados por ter uma certa “etiqueta” que garanta a sua adequação ou aceitação social, em evidente contraste com os filhos e os avós. É precisamente aos pais normais que a GKF se dirige, como se vê de seguida. Numa sequência musical, com uma estética típica de vídeo musical – câmara em rápido movimento, edição veloz, cantores e bailarinos a olhar a câmara – vê-se os técnicos capitalistas a introduzir sorrateiramente novos produtos no mercado, praticamente iguais aos que já estão disponíveis [1]. Percebe-se, entretanto, que é esta sequência que é transmitida para os habitantes de Bollersdorf através da

televisão – nas casas, vê-se as famílias a ver televisão e a desejar ter os novos produtos anunciados. Os pais, imediatamente seduzidos pela campanha de imagem, são infantilizados desta maneira, enquanto os filhos e os avós, aparentemente os únicos sensatos, menosprezam tais anúncios. Perante isto, as crianças não têm pudor e viram do avesso o supermercado e os novos produtos, como se mostra [2]. Numa cena, o cenário em segundo plano cai mesmo por detrás das personagens para desconstruir o próprio discurso publicitário, que é, ao mesmo tempo, o discurso do próprio filme. Desta maneira absurda e caricatural, Helmer ridiculariza tanto o consumismo capitalista como alguns valores da indústria da televisão e do cinema – é a televisão (ou, se se quiser, a cultura audiovisual de entretenimento e lucro) que dissemina o inimigo.

Bollersdorf fica no centro de tudo mas agrega um conflito contido nos seus habitantes – dum lado, as crianças e os avós estão francamente infelizes e revoltados com o domínio capitalista; do outro, os pais comportam-se duma maneira fria, entristecem os filhos, e são incapazes de reparar nas coisas absurdas que se vai vendo ali com as caricaturas de Helmer. Portanto, é um conflito entre o antigo e o novo, entre adultos e crianças mais avós. Quando os pais compram os produtos novos anunciados na publicidade, eles nem sequer funcionam – são, na verdade que Helmer mostra, aparelhos cómicos desajeitados, híbridos, que misturam partes de objetos diferentes (um ferro de engomar supersónico que explode, uma liquidificadora que rebenta, um preparador de cabeleireiro que avaria). Além da crítica material e capitalista, estas cenas têm um tom muito mais hiperbólico do que nos filmes anteriores pois servem o propósito de gerar riso num público-alvo diferente. Então, as crianças ficam fartas daquilo e organizam um protesto que se assume frente à autarquia [4], fazendo lembrar o protesto de *Tuvalu*, numa crítica anticapitalista que eleva a voz duma minoria duplamente oprimida.

Vê-se também que os netos têm uma amizade primordial com os avós e os admiram pelas coisas valorosas que fizeram no passado, como mostram – nas suas profissões, também faziam aparelhos disfuncionais e absurdos, porém com a finalidade da diversão em vez do consumo. Tudo isso é ignorado pelos pais de Bollersdorf, que enviam os avós para lares onde as funcionárias os impedem de qualquer divertimento, como Helmer mostra. Os avós, como os netos, são mostrados em conjunto, e são um segundo “bando” de traquinas oprimidos, menorizados pela idade. Netos e avós mostram uma vontade coletiva, por oposição aos pais que são individualistas e competidores. Numa outra cena musical – repare-se que o uso deste registo serve também para permitir um desejo contido das personagens e materializar o seu espírito trapaceiro e carnavalesco – as crianças revertem

os papéis sociais e tomam os lugares dos adultos, num sinal claro de reprovação individual/familiar e sobretudo social.

Perante o acumular da situação, o bando de crianças decide revoltar-se e mudar o estado de coisas pelas próprias mãos. Com o seu animal de estimação, Quatsch, preparam o plano de deixar os habitantes todos a dormir [3; 6; 7] e, assim, poder eliminar livremente toda a memória capitalista que os aborrece. Ora, através da sua astúcia e sempre com a ajuda preciosa de Quatsch, conseguem contaminar a água com um medicamento sonolento e adormecer os habitantes. Então, as crianças transgressivas viram do avesso a padaria, o camião do lixo, a locomotiva, o barco, enfim toda a cidade, como já tinham manifestado a sua ira nas cenas do supermercado – nestas cenas, os corpos indestrutíveis das crianças, à partida frágeis e irracionais, são os baluartes duma razão que Helmer quer promover no mundo. Depois do seu mau comportamento, o bando é perseguido pelos polícias que, por beberem cerveja, não beberam a água contaminada – as imagens aqui são claramente reminiscentes de filmes mudos *slapstick* e abusam da destruição material sempre vista em Helmer. Quem também não bebeu a água foram os avós, que finalmente se juntam aos netos quando veem a cidade num caos. Os avós e os netos reconhecem a destruição excessiva da cidade e, então, juntam-se todos em equipa e começam a tentar resolver as coisas. Basicamente, o que fazem é dar novos usos aos objetos já existentes – usos mais divertidos e proveitosos para uma criança (a grua é transformada numa montanha russa, o barco num submarino, o trator numa orquestra, o camião do lixo numa fábrica de bicicletas, a locomotiva num avião). É claro que os objetos renovados são, na mesma, absurdos e disfuncionais e provocam riso, mas o que importa relevar é o uso que a sociedade faz deles e a crítica capitalista que está latente.

Quando os adultos acordam e se deparam com a destruição da cidade, ficam escandalizados e as crianças são alvo duma repreensão oficial do autarca. Porém, quando os pais veem que os filhos mais os avós apenas deram outros usos aos objetos, têm uma espécie de catarse e mudam o comportamento frio e sem afeto. Os pais passam a ver as coisas pela perspetiva maravilhosa dos filhos e dos avós. O autarca, que desde o início se vê como uma figura opressora para as crianças por querer manter a ordem rígida na cidade, juntamente com os técnicos forasteiros da GKF, são castigados pelas crianças. Há também uma criança, mais velha, que ao longo do filme vai policiando o bando, como uma extensão da atitude adulta na população infantil e um elemento simplificado de oposição para os espetadores infantis [5].

O triunfo sobre os capitalistas e sobre a sua entristecedora forma de vida é assinalado por algo tão simples quanto um batido de morango gigante que Quatsch consegue fazer com uma linha de

montagem absolutamente espantosa, transportando a fruta desde os cestos, passando-os para uma betoneira que serve de liquidificadora, até sair para ser despejada na piscina local onde todos tomam um banho de folia libertadora. Aqui, novamente o uso absurdo, caricatural e anticapitalista da dimensão material. Quando isto acontece, o trio de velhos de cartola que, antes no filme, tinha chegado à cidade para medir oficialmente recordes mundiais (uma espécie de júri falhado do *Guinness* que serve de caricatura da deriva quantificadora e competidora da vida contemporânea), declara aquele o maior batido do mundo. Neste momento ridiculamente histórico, aparece também uma equipa de jornalistas para entrevistar as crianças e mostrar ao mundo o que ali acontece de revolucionário, como aparece um autocarro com turistas que absurdamente olham, como mirones, aquela cena incrível. No fim, as crianças narradoras explicam que os técnicos da GKF abandonaram a cidade e se mudaram para Bucareste, para a Gronelândia, ou para Madagáscar. Este é um momento de completa ironia e crítica social que, ao invés do que acontece nos outros filmes, posiciona a crítica diretamente no mundo ocidental e capitalista. Depois da revolução, são as crianças que pegam em câmaras e filmam a vida em Bollersdorf, agora bem diferente do que era antes. A tecnologia também passa a ter um uso prático e útil – há canhões que disparam o correio e o pão para a casa das pessoas, e batido canalizado sempre ao dispor nas torneiras domésticas.

Em resumo, volta a encontrar-se os elementos típicos de Helmer: a localidade intersticial que fica no ocidente mas ainda se debate entre o passado e o novo incessante; dois grupos sociais minorizados pela modernidade e em tensão com a cultura capitalista (netos e avós); o elogio das coisas básicas, naturais, e da terra natal (o animal onipotente Quatsch, as crianças que estimam mais a felicidade dos cidadãos do que o próprio autarca); a caricatura crítica da tecnologia (além do referido, vê-se um foguetão movido a coca-cola agitada, e energia eólica produzida com a flatulência duma vaca); a alternância de registo estético (as sequências musicais, a influência do *slapstick* mudo, a breve influência do filme de *gangsters* na câmara lenta que filma o bando perigosamente revoltado, o uso de breves retalhos de imagens de arquivo); a desconstrução cômica do discurso (numa cena, o autarca causa riso com a sua voz deliberadamente cômica quando fala em público); a perspectiva infantil; e o espírito trapaceiro e carnavalesco (a revolução das crianças e dos avós, ou o uso que Helmer faz de atores alemães conhecidos para desempenhar personagens secundárias e subalternas dos protagonistas-crianças). Este filme é, nalguns aspetos, uma exceção e distancia-se dos outros quatro anteriores mas, mesmo assim, é perfeitamente reconhecível a marca artística de Helmer.



Parte 3 – Olhar de novo, clarificar Veit Helmer

Depois da observação do percurso do realismo mágico e de algumas questões envolventes na Parte I, e depois da análise dos filmes de Veit Helmer na Parte 2, retomo o ponto de partida deste trabalho – a descrição do seu cinema sumarizada por Blankenship e Nagl. Como estes bem recordam, os filmes de Helmer recebem uma adjetivação rica: “chamados ‘filmes multiculturais sem-diálogo surreais’, ‘contos de fadas poéticos mudos’” (Strozykowski, 2009, citado em Blankenship, Nagl, 2014: 353) ou “obras-primas de ‘realismo mágico’” (Ein Halbgott in *Absurdistan*, 2006, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 362). Igualmente, os autores notam o interesse pelo leste europeu, a produção multicultural, a proximidade com o cinema Menor, a “estratégia estética de deslocação” (358) e a “escapatória ‘menor’ ao código-mestre de valorização, privatização, e financeirização da UE” (360) que Helmer oferece com os seus mundos filmicos. Ora, fica claro, neste momento, que é necessário rever os termos desta classificação para um entendimento renovado, mais rigoroso e completo da sua obra. Serve esta parte do trabalho para tentar clarificar Veit Helmer, agora à luz do realismo mágico e do campo conceptual coberto por ele.

Mágico ou maravilhoso?

Em primeiro lugar, concludo que é incorreto – se não de todo, certamente em parte – designar a obra de Helmer como magico-realista. Nos seus filmes não há a representação precisa, objetiva e realista do mundo que define o modo original; não se vê *magia*, mas a *maravilha* – e esta não é tanto o *merveilleux* surrealista gerado pelo estranho e inconsciente, mas sobretudo o *real maravilhoso* que Carpentier atribuiu a uma região específica, com uma atitude artística e política assumida. Como bem separa Gee, “o *real maravilloso* de Carpentier tem menos a ver com o *magischer realismus* de Roh do que com o *merveilleux* Surrealista, mas em ultima análise difere de ambos na sua especificidade geográfica, política, no seu foco socio-histórico e propósito” (Gee, 2013 : 154). É um espírito *maravilhoso* e *autêntico* idêntico ao Carpenteriano que palpita nos seus filmes, desde o modo de produção às histórias mais ou menos ficcionais do enredo. Tal *maravilha* não se manifesta com os *eventos* de que falam Jameson e Gee, pelo menos não da mesma maneira, e isso é decisivo para uma atribuição ao realismo mágico. Como sugeri, os filmes de Helmer têm *eventos maravilhosos*, que não

são a mesma coisa nem têm a mesma função que os *eventos* mágicos. Em Helmer, como os entendo e proponho, estes *eventos* servem para condensar e materializar o fundo *maravilhoso* e *autêntico* que há na realidade base de cada filme, mais do que para alterar a percepção do espectador e tornar sensível uma dimensão terceira mágica. Eles não funcionam tanto a nível visual como nas conceções de Roh e Jameson, através de elementos como imagem, som, movimento, cor, forma, enfim. Eles operam essencialmente a nível narrativo ou conteudístico, através do que Helmer enquadra na imagem e não da imagem em si – são momentos breves em que a ficção é suspensa e dá lugar a um registo documental, isto é, a uma imagem que se supõe registar a *verdade*. Pode haver semelhança entre a linguagem cinemática de Helmer e o método do realismo mágico mas, sem dúvida, as características da sua arte não são as mesmas do modo original. Como se viu com Guenther, a magia de Roh “não sugere nem um retorno ‘ao espiritual’ num sentido ‘etnológico’ nem a um ‘irracionalismo demoníaco’ ou ‘vitalismo ingénuo’” (Roh, 1925, citado em Guenther, 1995 : 35), e é isso, em grande parte, que interessa a Helmer, da mesma maneira que interessou ao *real maravilhoso* de Carpentier. Portanto, é ao *maravilhoso* que se deve ligar o seu cinema e não ao *mágico*.

O cinema de Helmer é mágico, pelo menos, na medida em que se conceba *magia* pela definição de George Thomson em *Marxismo e Poesia* [1977], obra que analisa a função social/política da poesia por uma perspetiva marxista: “[a] magia pode ser definida como uma técnica ilusória destinada a preencher as deficiências da técnica real. Ou, mais exatamente: é a técnica real no seu aspeto subjetivo. O ato de magia é aquele que o selvagem pratica numa tentativa de impor ao meio ambiente a sua vontade, simulando o processo natural que desejaria ver realizado” (Thomson, 1977 : 16). No fundo, é esta conceção marxista de poesia que Helmer deixa perceber no seu trabalho, como fica patente numa entrevista sua em que diz que o que pretende é “pensar num mundo novo talvez para criticar o antigo ou imaginar um melhor” (gijonfilmfestival, 2014). Por esta conceção, também o adjetivo “poético” que referem Blankenship e Nagl se pode legitimar.

A descrição que estes autores apresentam e os textos sobre o realismo mágico vistos acima expõem que é urgente e útil esclarecer o discurso crítico, como bem fez Bowers. No seu guia do realismo mágico, a autora procura “delimitar os termos” habitualmente confundidos na discussão do modo – o Surrealismo, o Fantástico, a Alegoria, a Fábula, e a Ficção Científica (Bowers, 2004 : 19). Segundo explica, o surrealismo explora aspetos “associados não com a realidade material mas com a imaginação e a mente, e em particular tenta expressar a ‘vida interior’ e a psicologia dos humanos” (22). Segundo Chanady, citada por Bowers, “o sobrenatural no realismo mágico não desconcentra o leitor, e esta é a diferença fundamental entre os dois modos” (23). Na alegoria, “a

importância do significado alternativo interfere com a necessidade do leitor em aceitar a realidade dos aspetos mágicos do enredo” (26). Na fábula, “a história é contada simplesmente pela sua moral e a autonomia do conteúdo da narrativa é dispensada” (27). A ficção científica precisa duma “explicação racional, física para qualquer ocorrência inusual”, fica “situada num mundo diferente de qualquer realidade conhecida e o seu realismo reside no facto de podermos reconhecê-lo como uma possibilidade para o nosso futuro” (28). Ao mesmo tempo, Bowers é sensível à confusão e reconhece que os críticos confundem a literatura magico-realista com outros géneros “nem sempre estão enganados” pois “há uma proximidade” real entre linguagens (28). No seu entender, o cuidado a ter ao classificar uma obra como magico-realista “[é] uma questão da medida em que o significado alegórico ofusca o realismo do enredo” (27). É óbvio que o cuidado não é esse apenas, como se afere pela complexidade da situação já revista aqui, porém a delimitação de Bowers é não só correta como também necessária, e é inteiramente transferível à esfera do cinema. Tanto com Helmer como em geral, o discurso crítico sobre cinema arrasta um uso não rigoroso e confuso dos termos que empobrece a potência das linguagens artísticas, pelo que importa combater esse uso. Perante isto, fica claro que os filmes de Helmer não são nem surreais nem contos de fadas, mesmo que mostrem influências distantes de tais géneros.

Trapaceiro, subversivo, transgressivo, carnavalesco, infantil

Também outras características do realismo mágico se encontram reiteradamente no cinema de Helmer, de tal maneira que se podem entender como suas convicções. O seu cinema é, da mesma maneira que Popovich entende o realismo mágico, “a arena” do trapaceiro (Popovich, 2011 : 38), tanto mais porque o próprio Helmer personifica muitíssimo desta figura. Ademais, é subversivo e transgressivo como o realismo mágico que, como explicam Zamora e Faris, “encoraja resistência a estruturas políticas e culturais monolíticas” e é “adequado para explorar – e transgredir – fronteiras (...) ontológicas, políticas, geográficas ou genéricas” (Zamora, Faris, 1995 : 5). Helmer é isto tudo, desde a fase de produção até aos filmes em si. O aparato técnico fora de época levado para a filmagem de *Tuvalu*; a cena de *Absurdistan* com a atriz nua que foi filmada de madrugada para que ninguém da comunidade muçulmana local pudesse ver; a decisão inédita de fazer um filme no cosmódromo em *Baikonur*; os prazos demorados na escrita de argumentos, nas audições e na escolha de local de rotação; os argumentos tendencialmente mudos completamente inusitados na indústria; a

autorreflexão dos filmes com a quebra da quarta parede ou outros meios; a mistura mais ou menos harmoniosa de registos estéticos, que faz o mesmo filme alternar entre vídeo musical, imagem de arquivo, documentário e ficção; a combinação de influências genéricas do cinema; a desconstrução da linguagem – tudo isto demonstra *modus operandi* irreverente e desafiador do cineasta, que sempre rejeita um estado de coisas totalizador, liso, monolítico, como o trapaceiro que subverte e transgride.

Outras marcas atribuídas ao realismo mágico e bem marcadas nos filmes de Helmer são o espírito carnavalesco e a perspetiva infantil, tanto no seu processo de produção como nas obras em si. Todas as narrativas são dadas por perspetivas de jovens ou crianças, com a sua visão do mundo com maravilhamento e irracionalidade e a sua tendência para o excesso e o descontrolo – repare-se no Anton de *Tuvalu* que faz de conta que é marinheiro, que se deixa controlar pela beleza de Eva, que espia a rapariga e lhe rouba as cuecas; no Temelko que nunca fala e rouba a roupa à amada em *Absurdistan*; no Gagarin que sonha com a turista espacial em *Baikonur*, que tem cartazes dela no seu quarto e crê na bela adormecida; nas crianças insurretas de *Quatsch* para quem a cidade é uma maquete para os seus brinquedos, como Helmer mostra no fim do filme. Em todos os filmes, nas crianças e nos adultos, há uma folia carnavalesca sempre aceite como normal, bem como as trocas de identidade estudadas por Bakhtin já referidas acima – o roubo de identidades em *Tuvalu*; o homem travestido de mulher em *Absurdistan*; Gagarin a fazer-se de Gagarin verdadeiro em *Baikonur*; os filhos a fazer de pais em *Quatsch*. As personagens “jogam ao carnaval”, fantasiando e assumindo momentaneamente aquilo que desejam, como Anton em *Tuvalu* a fingir que é capitão dum navio, Alexej e Nisha a fazer de conta que são piloto e hospedeira em *Tor Zum Himmel*, ou as crianças em *Quatsch* que se tornam todas as profissões da cidade. A arte trapaceira, a subversão, a transgressão, o espírito carnavalesco e a perspetiva infantil são todas ferramentas reiteradas por Helmer para libertar e atingir a *maravilha* dos seus filmes.

O cineasta manifesta um sentido de ingenuidade e inocência, de culto àquilo que é primal – seja a tecnologia analógica, a dedicação do máximo de tempo às tarefas na produção dos filmes, ou os lugares primitivos e puros que tanto procura situar nos filmes. Nota-se que tem um certo sentido paternalista em relação ao seu trabalho, bem visível na preocupação em organizar cursos de cinema em indústrias subdesenvolvidas, orientando jovens estudantes na realização de curtas-metragens, ou nas palavras do próprio: “costumava dizer que os meus bebés são os meus filmes” (Helmer, 2008 : 5). Nota-se também que vive o seu trabalho maravilhado e com uma paixão intensa pelo *fazer* cinema, como se verifica nos registos que faz do processo de produção dos filmes e publica *online* – veja-se o seu *site* pessoal (www.veithelmer.de/en/), onde o próprio descreve detalhadamente e comenta a

produção dos filmes, com várias imagens, ou os vídeos filmados por si e publicados no *site Youtube* como uma espécie de diário de bordo em que partilha a construção das suas obras. Para o filme *Baikonur*, Helmer criou um canal no *Youtube* para testemunhar a produção do filme, com vídeos que mostram a escolha de local de rodagem, a escolha de atores, até mesmo a criação da brochura para divulgar o filme e à colagem de cartazes em Cannes durante o festival (*baikonur2011-a*). Em resumo, é um que cineasta valoriza especialmente o *fazer* cinema, trabalha quase como uma criança brinca com brinquedos e o seu cinema é o meio que usa para animar a sua *poiesis*.



Figura 2 – Veit Helmer (em baixo) e as crianças de Quatsch (Pieter Budak, Mattis Mio Weise, Charlotte Roebig, Henriette Kratochwil, Nora Boerner, Justin Wilke). Fotografia de Patrick Hoffmann.

Menor, Terceiro, do Mundo, com Sotaque, Artesanal

Blankenship e Nagl aproximam o cinema de Helmer ao cinema Menor de Guattari e, como já se viu, não só há pontos de contacto entre os dois como também entre o realismo mágico literário e muitos dos pressupostos da arte Menor e de Terceiro Mundo, também já referidos. Ao nível do conteúdo, seguramente, o cinema de Helmer coloca-se ao serviço de perspetivas menores que podem, sempre, ser entendidas sob uma lente pós-colonial como de Terceiro Mundo pelo seu atraso e subdesenvolvimento, bem como pelas aspirações progressistas que revelam. Em *Tuvalu* há a piscina antiquíssima e os seus habitantes em vias de desaparecer; em *Tor Zum Himmel* são os migrantes traficados e deslocados; em *Absurdistan* é a aldeia esquecida e desertificada; em *Baikonur* é a aldeia subalterna que vive do lixo do cosmódromo; em *Quatsch* é uma cidade ocidentalíssima tão *normal* que passou a colonizar e oprimir os seus próprios filhos. Além de lugares menores e subdesenvolvidos,

Helmer usa sempre perspectivas menores – sobretudo infantis, como referi – que consubstanciam e reforçam a menoridade perante os respetivos contextos. Depois, todos os filmes assumem o capitalismo avançado e a modernidade insensível, desumana e desigual enquanto inimigos perversivos duma essência maravilhosa: o projeto urbanístico de Gregor e dos políticos em *Tuvalu*, a migração como fuga à miséria para pessoas de certas culturas em *Tor Zum Himmel*, ou a equipa da GKF em *Quatsch*. Quando não há um elemento capitalista de obstáculo claro, há o culto (muitas vezes absurdo, caricatural, cómico) das coisas básicas que acaba por criticar, subliminarmente, tal era moderna globalizada e materialista – em *Baikonur*, Gagarin prefere a aldeia da tecnologia escatológica animal ao avançado cosmódromo; em *Tuvalu*, *Tor Zum Himmel* e *Absurdistan*, o ânimo, a união e a esperança dos habitantes resistem e até se reforçam na pior degradação.

Ao nível da forma, o cinema de Helmer é também Menor e Terceiro, mas não exatamente como tais cinemas foram definidos originalmente, pelo que se deve guardar as devidas distâncias. Como Gee bem adverte, os filmes discutidos por Jameson na sua proposta de realismo mágico no cinema não são o “Terceiro Cinema politizado, mas o cinema Terceiro *Mundo* geográfico” (Gee, 2013 : 217), uma vez que “podem partilhar as ideologias do Cinema Novo ou do Terceiro Cinema” mas “operam muito diferentemente esteticamente” (206). Ora, creio que o mesmo se pode dizer dos filmes de Helmer, como se viu na análise da Parte 2 e como se perceberá a seguir. De acordo com Blankenship e Nagl, os seus filmes “confundem o que Randall Halle (...) chamou de abordagem ‘quasi-nacional’ com a estratégia mais antiga de ‘Europudding’”, por terem sempre elencos multinacionais e por serem filmes em que “o transnacional é disfarçado como um produto nacional” (Halle, 2010, citado em Blankenship, Nagl, 2014 : 356). Segundo acrescentam, “[a] abordagem ‘quasi-nacional’ (...) muitas vezes mantém a relação ator-etnicidade/nacionalidade intacta, usa frequentemente dispositivos magico-realistas e parece narrar histórias que são culturalmente específicas. Empregando talento local e apoiando indústrias filmicas ‘subdesenvolvidas’ sob premissas educacionais, estes filmes, pode argumentar-se, parecem uma espécie de ‘cinema do mundo’ Euro-fundado e por isso têm sido acusados pelos críticos como promovendo uma contemplação cultural essencialista e satisfazendo expectativas orientalistas da audiência” (357).

Como indiquei, Elsaesser escreveu sobre esse “cinema do mundo”, descrito como uma evolução do Terceiro Cinema (Elsaesser, 2005 : 496). De facto, confirma-se que Helmer faz um cinema muito idêntico àquele que tem “uma perspectiva essencialmente etnográfica” em que “alguns dos impulsos do Terceiro cinema regressam” (509), que explora o “pós-colonialismo e expressões de identidade nacional”, e tem personagens principais “geralmente derivadas da tipologia de anti-

heróis (...): pessoas normais, crianças, órfãos, camponeses, e mulheres suprimidas” (509). Como mostrei na Parte 2, tudo isto é reiterado nos filmes de Helmer. Outra ideia semelhante de cinema que Helmer segue habitualmente é a de cinema do mundo de Naficy, embora também com diferenças importantes.

A nível temático, como o cinema com Sotaque, Helmer explora o espaço e o tempo, conotando-os com a experiência claustrofóbica ou libertadora do exílio e da terra natal – a localidade que parece uma ilha em *Tuvalu*, o aeroporto de *Tor Zum Himmel*, a aldeia perdida no deserto de *Absurdistan*, o cosmódromo de *Baikonur* e a cidade com uma centralidade sufocante de *Quatsch*. Pode dizer-se que o cinema de Helmer é um cinema do lugar, ou do não-lugar de Deleuze e Augé como bem foi indicado (Blankenship, Nagl, 2014 : 354), e creio que consubstancia o termo militar da *terra de ninguém*, porém numa maneira paradoxal – mostrando essas zonas de conflito entre duas partes divergentes que, no entanto, são *terras de alguém*, com uma vida autóctone perturbada por um conflito externo. Assim, e pelas localizações que escolhe para a sua produção, é um cinema muito próximo do que Skrodzka identifica, que mostra o espaço intersticial no centro-leste europeu entre o Ocidente e o Oriente, ou o novo e o velho, o pós-moderno e o pré-moderno. Naficy aponta ainda o tema das viagens como característica do cinema com Sotaque. Helmer não mostra viagens *per se* mas a ideia de viajar e escapar está sempre latente – o desejo de navegar em Tuvalu, a ânsia de voar em *Tor Zum Himmel*, *Absurdistan* e *Baikonur*. Os filmes com Sotaque são, Naficy acrescenta, habitualmente “perturbadores e distópicos”; ao invés, os de Helmer preferem valorizar o lado positivo das realidades, por mais menores, subdesenvolvidas e terceiras que elas sejam. Tal sucede porque, como Carpentier com a sua América latina, acredita que elas guardam algo *autêntico*, *maravilhoso* e revolucionário.

A nível do modo de produção, Helmer assemelha-se ao cinema com Sotaque e ao Terceiro Cinema, ambos “historicamente conscientes, politicamente envolvidos, criticamente atentos, geralmente hibridizados, e artesanalmente produzidos” (Naficy, 2001 : 31). Como o cinema com Sotaque, Helmer tem um modo de produção artesanal e intersticial, embora não coletivo – em entrevista para este trabalho, o próprio admite que evita coproduções, sendo *Baikonur* a sua única coprodução²². Aqui, urge assinalar a diferença nuclear – enquanto o modo de produção dos cineastas com Sotaque é uma consequência das suas circunstâncias geográficas, económicas e políticas forçadas, o de Helmer é voluntário. A artesanidade de Helmer passa não só pelo uso do sistema analógico mas também pela insistência em fazer as coisas devagar, sem grande obrigação externa, e

²² Conferir entrevistas em Anexos, pp. 110-112.

isso é consciente – como o próprio assume, os produtores “hesitam” em trabalhar consigo (Almeida, 2018). Além disso, as narrativas dos filmes valorizam sempre as coisas artesanais, como visto na Parte 2. Trata-se também dum cinema feito nos interstícios – interstícios geográficos (a sua predileção por filmar no recôndito leste europeu) e espaços intrinsecamente intermédios (a ilha, o aeroporto, o cosmódromo). Para Helmer, o exílio e a diáspora são opções tomadas e não condições forçadas como para os cineastas com Sotaque. Mesmo assim, os filmes tratam sempre temas de exílio e diáspora, confirmando as afirmações de Naficy: “nem todos os filmes com Sotaque são exílicos e diaspóricos, mas todos os filmes exílicos e diaspóricos têm sotaque” (Naficy, 2001 : 23), e “[a]o internalizar as condições da sua própria produção, os filmes com Sotaque tornam-se alegorias do exílio e da diáspora” (46). Como os cineastas com Sotaque, Helmer acumula funções de produção verticalmente e horizontalmente, todavia não exatamente pelas mesmas razões. Em parte, acumula porque as suas capacidades orçamentais e humanas o podem levar a acumular mas, principalmente, centraliza o trabalho porque assim prefere, pois isso lhe permite o controlo autoral quase pleno que parece sempre desejar – personificando a ideia de *Autorenkino* identificada acima (Knight, 2007). O seu cinema tem sotaque na medida em que não é “fortemente motivado por dinheiro” e “é, contudo, permitido por capital – numa peculiar economia mista” (Naficy, 2001 : 43). Porém, o financiamento privado dos seus filmes não provém significativamente dessa economia mista, mas sobretudo da sua própria produtora Veit Helmer Filmproduktion, como o próprio conta em entrevista ²³. Helmer cultiva a sua independência financeira, pois ela é a base da sua independência artística – segundo relata nas mesmas entrevistas, criou a sua produtora para a autoprodução e raramente produz outros cineastas; a realização de documentários é uma “pausa” e o trabalho na publicidade é um “recreio” relativamente aos seus projetos principais; a maioria dos filmes sofre derrapagens orçamentais que são suportadas pelo próprio; a maioria dos filmes recebe financiamento de canais televisivos pois isso beneficia a obtenção de financiamento público; e não permite influência artística de agentes da televisão nos seus projetos.

Os orçamentos de Helmer são relativamente baixos mas permitem-lhe investir muito, numa maneira curiosa, em dois momentos da produção em particular – a escolha de local de rodagem e as audições para os atores. Em entrevista, afirma que *Tuvalu* não teve atores alemães porque eles são “muito caros” (Stummer Aufschrei, 2000) o que, por um lado, está de acordo com o orçamento baixo do filme mas, por outro, não corresponde ao que parece ter sido a real justificação – a sua vontade bem clara em ter atores bem específicos, como o longo processo de audição e o elenco escolhido

²³ Conferir entrevistas em Anexos, pp. 110-112.

deixam entender. Helmer permite-se dedicar grande parte do tempo à escolha de atores – não pela popularidade e por escolher “estrelas”, até porque não poderia, mas por motivo artístico, pois gosta genuinamente desse processo ²⁴ e quer garantir atores capazes de animar as suas ideias estéticas bem definidas.

Na sua obra, Naficy adverte que é “impreciso caracterizar os cineastas com Sotaque como marginais” pois eles operam “nos interstícios das formações sociais e práticas cinemáticas” (Naficy, 2001 : 46), são “simultaneamente locais e globais” e “ressoam contra as práticas de produção prevalentes, ao mesmo tempo que beneficiam delas” (4). Em conclusão, se isto é verdade para tais cineastas, muito mais é para Veit Helmer, um autor alemão, do Primeiro Mundo, cujo modo de produção é uma escolha e não uma imposição. Na medida em que insiste em fazer os filmes fora da Alemanha em contextos menos desenvolvidos, no sistema analógico, com pessoas locais não profissionais, a partir de situações reais de clara minoridade e Terceiro Mundismo, e na medida em que se coloca a si próprio de fora do primeiro mundo cinematográfico a que pertence, Helmer pode ser classificado como Menor e Terceiro. Em parte, Helmer é um perfeito exemplo em que “as limitações deixaram de ser determinantes para se converterem em fetiches estéticos”, como foi visto (Graça, 2016 : 99). A maneira artesanal como decide trabalhar estabelece-se como uma espécie de selo que garante as tais características da artesanidade indicadas pelo autor, apoiado em Gregory Zinman: a “liberdade total ao realizador”, um trabalho mais “humano”, o “saber fazer bem’ um objeto” (Zinman, 2012, citado em Graça, 2016 : 99-101) e “a autenticidade que é suposto que acompanhe (e não que corrompa) o artesanal” (102). No entanto, o caso de Helmer não parece ser motivado por razões financeiras “porque o nicho ganha uma relevância central num economia que foi perdendo terreno” (102) como nota Graça – os seus filmes não são, de todo, populares e, de acordo com o próprio Helmer, “filmes arte já não vendem bem”, mesmo que consiga “fazer vida” com o seu trabalho ²⁵.

O modo de produção de Helmer é uma opção relevante, com implicações artísticas e políticas, e deve ser entendido como um meio para atingir a “estratégia estética de deslocação” (Blankenship, Nagl, 2014 : 358) e a “escapatória ‘menor’ ao código-mestre de valorização, privatização, e financialização da UE” (360) que, efetivamente, o autor quer construir. Os seus filmes são, de facto, “multiculturais” (363) e, como o cinema do mundo, devem entender-se como “parte da política de

²⁴ Noto que Helmer realizou o documentário *Behind the Couch* [2005], um filme que dá conta do monumental processo de audição de atores na indústria de Hollywood.

²⁵ Conferir entrevistas em Anexos, pp. 110-112.

identidade” de “nações desenvolvidas como em desenvolvimento” (Elsaesser, 2005 : 508). No entanto, eles também provam, como Elsaesser bem ressalva, que o cinema do mundo “não pode ser definido pelo seu modo de produção”, sendo mais “uma categoria concebida a partir e a circular desde o ponto de uso da distribuição e exibição, que por sua vez determina o perfil de produção” (Elsaesser, 2005 : 504). Ainda como o autor alerta, “[o] cinema do mundo como cinema pós-nacional prévio ao estatuto autoral está sempre em perigo de conduzir uma forma de auto-etnografia, e promover uma espécie de auto-exoticização” (510). Se se pode ver o seu cinema como Menor, Terceiro, do Mundo, com Sotaque e artesanal, essa visão deve ser sensível às distâncias e às especificidades dos conceitos e da posição complexa de Helmer.

É, pois, necessário ter sempre presentes a singularidade de Helmer e a crítica ao realismo mágico literário sublinhada por Bowers, que igualmente se aplica aqui. Como conta, é notado que se pode acusar obras ditas magico-realistas de “repetirem as atitudes colonialistas” (Bowers, 2004 : 80) ao “depender demasiado na assunção do escritor duma perspetiva Ocidental” (118). Tais obras são acusadas de oferecer um “escapismo” ao público do primeiro mundo – nas palavras de Timothy Brennan, “é um meio para reforçar uma negação dos efeitos do colonialismo e os problemas do Terceiro Mundo relacionados”, uma “anglicização do ‘realismo mágico’” na literatura que está ligada a um “‘Terceiro Mundismo’ vendável” (Brennan, 1989, citado em Bowers, 2004 : 122). A autora cita igualmente Brenda Cooper, que crê ser indispensável ao autor magico-realista “uma falta de apadrinhamento, que é em si dependente duma fé genuína e dum respeito pelas crenças representadas” (Cooper, 1998, parafraseado em Bowers, 2004 : 119) e explica que os “poderes libertadores e transformativos” do modo “podem apenas ser ativados pelo ato de ler ou ver por um público com simpatia” e consciente do pós-colonialismo (123). O mesmo problema foi identificado por Faria, que tenta defender o realismo mágico: “a função cultural do modo como ele se desenvolveu não é, ou certamente não é mais, apenas para permitir aos seus leitores satisfazer-se em regresso nostálgico a um passado desaparecido (...), apesar de certamente satisfazer essa fantasia muitas vezes” (Faris, 2002 : 114-115). Ora, como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, o cinema de Helmer tem uma consciência profunda das desigualdades culturais e do seu lugar, bem como um respeito absoluto pela diferença cultural, pelo que será injusto – ainda que inteiramente aceitável – ser alvo de críticas desta índole.

Atitudes semelhantes

Na história do cinema, identifico outras duas atitudes semelhantes à de Helmer: o realismo poético francês e o neorrealismo italiano. Como resume Mark Shiel, o neorrealismo italiano encerra um sentido de “verdade visual” que “coincide e às vezes embate com outro sentido de neorrealismo como um sentimento de compromisso ético e político – um realismo social” ligado à negação do fascismo, o contexto em que os filmes surgiram (Shiel, 2006 : 2). Entre outras coisas, eram características deste cinema “uma preferência por filmagem no local” e “o uso de atores não profissionais” (2), pois “[a] procura por experiência e interação humanas autênticas era uma preocupação central”, explica (13). Por seu turno, e segundo se lê no site *The criterion collection*, o realismo poético emergiu em França na década de 1930 como um “movimento” que “combinava mundos de classe operária com direção artística abatida e proto-noir para representar estilisticamente condições sociais contemporâneas” (Poetic Realism). As imagens de Helmer estão algo distantes das imagens dos filmes destes movimentos mas, todavia, é visível que as preocupações sociais e a maneira como se relacionam com a realidade têm pontos de encontro.

Também encontro pontos de contacto com Helmer em dois casos individuais. Primeiro, o francês Albert Lamorisse, “conhecido pelo seu estilo visual poético e pela inocência infantil das suas narrativas”, segundo Dutta (Dutta, 2016 : 65). Como esta bem descreve, os seus filmes “tentam criticar o cenário sociopolítico da Europa no desfecho da Segunda guerra mundial”, e procuram “uma sensação de comunismo humanista (...) dando sugestões sobre como uma sociedade ideal devia ser” (68). Além desta vontade bem visível, noto o interesse incessante de Lamorisse pela ideia do voo, presente de maneira parecida em Helmer. Desde personagens que experimentam o voo e narrativas inteiras centradas no voo, até ao obsessivo uso da câmara na ponta dum helicóptero para *ver* como um pássaro o que não é visível ao humano ²⁶, o cinema de Lamorisse mostra querer voar e, dessa maneira, ser livre e mais capaz do que o resto, embora sempre enraizado numa realidade sociopolítica mais ou menos maravilhosa. Na Parte 2, viu-se que o mesmo sucede nos filmes de Helmer – os imigrantes no aeroporto que sonham com a vida no ar, o foguetão e a gôndola improvisados que o rapaz constrói para a amada poder voar e sentir a leveza de não ter peso, a vontade de ser Gagarin. Em segundo, o inglês Ken Loach, cujo filme *I, Daniel Blake* [2016] foi descrito como “cinema autêntico” por Girish Shambu (Shambu, 2018). De acordo com o autor, a “sensação de autenticidade”

²⁶ Tal método de trabalho acabou mesmo por ser trágico para Lamorisse, falecido em acidente de helicóptero durante a filmagem.

que este filme dá “é o resultado duma miríade de decisões pensadas feitas sobre cenário, casting, rodagem, e (especialmente) dialeto” (Shambu, 2018). Além disso, acrescenta, os filmes de Loach “sentem-se autênticos” porque “filma cronologicamente, evita cenários fechados tanto quanto possível (...) e partilha apenas fragmentos do argumento com os atores, e mesmo isso só um dia ou dois antes da rodagem” (Shambu, 2018). Este método tem semelhanças com o de Helmer mas, mais do que isso, creio que se deve reparar na proximidade entre os termos usados para o descrever e os demais cinemas que fui mencionando: segundo Shambu, Loach interessa-se pouco pela “exploração subjetiva e psicológica” e favorece um “‘olhar comunal’ cujo alvo último é servir o projeto maior de mudança social” (Shambu, 2018).

Com estes cinemas em mente, confirma-se que a classificação dos filmes de Helmer como “poéticos” (Strozykowski, 2009, citado em Blankenship, Nagl, 2014: 353) se justifica inteiramente. Há uma similaridade dos termos usados para descrever estes cinemas e autores porque eles partilham a mesma atitude e intenção, como Helmer. O seu cinema, sem dúvida, tem uma camada poética, outra de “humanismo comunista” como em Lamorisse, outra de “olhar comunal” como em Loach, outra de valorização do que é *autêntico* e celebração do “‘intelecto geral’ (Marx) dos desapossados” (356), outra duma humildade mais ou menos como aquela que Gerard identifica em Delvaux, como conta Gee (Gee, 2013 : 23). Todas estas camadas se ligam entre si e, creio, permitem arquitetar um entendimento mais claro e rico da arte de Veit Helmer, sob a luz principal do realismo mágico.

Conclusão – o futuro

Com o percurso feito neste trabalho, concluo que, quando se fala de realismo mágico, fala-se de duas linguagens ao mesmo tempo, e que subsiste um errado e parcial entendimento literário/narrativo do realismo mágico que acaba por ser transferido ao cinema, uma ignorância da teoria esclarecida sobre o modo já disponível, bem como um uso globalizado, popularizado e vulgarizado do conceito. A presença do conceito nota-se, como nunca, em culturas de vários continentes – Europa, América, Ásia – através de propostas críticas pouco esclarecidas sobre a complexidade do realismo mágico, mesmo que tenham origem no âmbito da academia. Conclui-se que é assim porque se estabeleceu uma abordagem pós-estrutural (Bortolussi, 2003 : 285) ao modo que, por sua vez, envolve uma análise pós-colonial e pós-moderna às obras. Tal abordagem foi fixada com a sua adaptação à literatura mas, como se viu, ela foi adotada pela crítica de cinema, que passou a

identificar o modo (na sua versão literária) em filmes – fundamentalmente no seu conteúdo narrativo. Em todos os casos enumerados, pouco ou nada há do modo europeu teorizado por Roh, havendo sobretudo uma forte dimensão cultural e um espírito *maravilhoso* devedor do latinoamericano de Carpentier. No mínimo, o que há – e o que os cinemas descritos por Haeng, Bingham, Becerra, Mazierska, Klonowska, Skrodzka todos são – é filmes que “seguem uma metodologia magico-realista”, como bem refere Gee (Gee, 2013 : 306). É verdade que alguns têm claras influências do modo e de conceitos ou linguagens próximos, mas isso não basta para uma classificação rigorosa e inquestionável dentro do realismo mágico. Por outro lado, conclui-se que as conceções do realismo mágico fixadas a partir de Carpentier – a segunda e a terceira – têm bastantes pontos de contacto com conceitos e questões suas contemporâneas, tanto na literatura como no cinema, que são centrais no discurso pós-colonial em que foi envolvido o modo. Fica claro que o realismo mágico – depois da sua transformação geopolítica e da sua conversão ao cinema – tem uma *technê* e uma *praxis* muito parecidas às do cinema Menor, do Terceiro cinema, ou mesmo dum cinema com Sotaque, do Mundo, Artesanal, e isso verifica-se com especial nitidez no cinema de Veit Helmer. Então, a classificação dos filmes de Helmer e daqueles identificados por sucessivos autores como magico-realistas deve ser revista com um olhar esclarecido, levando sempre em conta a seguinte consideração de Gee: “[a] visão Marxista da história de Jameson, bem como a sua vontade de abraçar cinema menos conhecido e cultura ‘marginal’ é também central para o meu entendimento do realismo mágico cinematográfico” (Gee, 2013 : 311). Na minha opinião, o cinema de Veit Helmer merece ser mais visto e ser alvo de maior atenção, pois é um cinema que se envolve com questões centrais do tempo presente e oferece uma alternativa relevante ao cinema e à vida.

O cinema de Helmer pratica, à sua maneira, as mesmas questões apontadas pelos autores que identificam o realismo mágico no cinema, sobretudo a sua reputada capacidade para a representação fílmica da história ou duma história geopolítica em específico, de perspectivas menores e de Terceiro Mundo. Destaco, aqui, a análise que Skrodzka faz da “variedade de realismo mágico da Europa do centro-leste” (Skrodzka, 2012, 2014 : 14), na qual o cinema de Helmer se poderia filiar, dada a quase total semelhança estilística. Apesar de ser duvidosa a classificação de tais filmes como magico-realistas – até porque, como a autora bem repara, os cineastas são “mais regularmente completamente desconhecedores das crescentes significância teórica e popularidade desta estética nos estudos pós-coloniais” (14) – há uma completa semelhança entre eles e os de Helmer, tanto na parte estética como na sua presença regional. Como o cinema descrito por Skrodzka, o cinema de Helmer representa o interstício do centro-leste europeu; confronta e preserva o passado da região; mostra o misto de pré-moderno com moderno; é vernacular e carrega a aldeia e o campo com um

sentido de maravilha; mostra a localidade forçada das pessoas; a temporalidade complexa e desencontrada daqueles espaços; o miserabilismo das sociedades; faz um uso crítico e ridicularizante da tecnologia; é carnavalesco e usa a perspectiva infantil.

Skrodzka refere que “a nostalgia dos anos 1990 nunca esteve restrita ao Segundo Mundo” (Skrodzka, 2012, 2014 : 42) e que, no Primeiro Mundo, também se manifesta “[a] noção de desejar menos, de querer experienciar algo mais pequeno, mais escasso e sem muitas opções” (43). Como demonstrei na Parte 2, Helmer é exemplo cabal disso – um cineasta ocidental, alemão, que se desloca para parecer alguém do Terceiro Mundo. O cineasta mais aprofundado pela autora é o polaco Jan Jakub Kolski, cujos filmes dão “uma impressão clara de que as personagens vivem vidas significantes, e que uma parte importante desse significado advém do simples, mas subtil, vínculo que estas pessoas mantêm com o lugar que ocupam” (70). Os filmes de Helmer são sempre comédias que usam o cómico para caricaturar as realidades representadas, mas a finalidade deles é sempre valorizar os sítios em questão – a piscina de *Tuvalu*, a aldeia de *Absurdistan*, a aldeia de *Baikonur*, a cidade de Bollersdorf em *Quatsch*. Helmer valoriza estes lugares por entender que são *maravilhosos* e *autênticos*, por oposição ao mundo moderno, de tempo acertado, de produtividade capitalista. Por isso, dedica tantos meses a escolher os locais de filmagem, e os cenários são muitas vezes construídos para a ocasião, e usa gente local, e faz questão de conhecer a fundo as culturas que representa. Em parte, tem a mesma preocupação poética do realismo poético e do neorealismo italiano, que é idêntica ao sentido poético de Lamorisse indicado por Dutta – no fundo, a eterna procura do belo na vida. Isto, em grande parte, é trabalhado através das histórias de amor absoluto e inocente, também sempre centrais nas narrativas de Helmer – até em *Quatsch*, centrado num grupo de crianças, é dada uma história de amor e uma companheira ao animal de estimação que é a mascote do filme. Ora, como fui mostrando, isto não é *magia* segundo a conceção original do modo de Roh; é *maravilha* à maneira de Carpentier. Percebe-se que é assim em todas as identificações de realismo mágico no cinema, pelo que é preciso proceder à revisão crítica e ao esclarecimento. Para este exercício delicado, é indispensável o trabalho de Gee.

No diagrama de Gee, que deve ser assumido como uma correta representação conceptual do modo no cinema, Helmer seria inserido no eixo da direita – o do modo americano-europeu, influenciado pelo *real maravilhoso* de Carpentier, que explora “o ‘primitivismo’ e o realismo social” e “a irracionalidade de estruturas de poder hegemónicas” e levanta “questões filosóficas sobre a existência humana” (Gee, 2013 : 311-312). No entanto, deve notar-se que a dimensão ficcional dos filmes de Helmer é sempre muito intensa, o que pode impedir a sua afirmação plena como magico-

realistas. O cinema de Helmer é *maravilhoso*²⁷ – mais *real maravilhoso*, menos realismo mágico, e grande parte dos filmes apontados pelos vários autores seriam inseridos neste mesmo eixo.

É evidente que o realismo mágico é um modo complexo e que só há pouco tempo existe uma ferramenta simples e precisa para definir o modo no cinema, mas acredito que é possível e útil clarificar o discurso crítico sobre estes filmes. Mesmo que tenham a mesma origem e mesmo que se possam unir na mesma figura conceptual como faz Gee, urge distinguir o *mágico* do *maravilhoso*, pois os filmes dum podem ser muito diferentes dos do outro. Basicamente, constata-se que o realismo mágico no cinema, como o *noir*, foi “um género imaginado pela crítica, que se tornou reconhecível permanecendo indefinível”, como nota Sérgio Dias Branco numa análise desse cinema (Branco, 2011 : 5). Julgo que, como no *noir*, é preciso “conceptualizar o género como meio artístico e não como ciclo de filmes” (9), porque as classificações equivocadas de filmes magico-realistas induzem em erro olhares críticos posteriores e, assim, aumentam a confusão e a ignorância. O melhor exemplo disto é, como bem repara Gee, a ausência de menção do filme polaco identificado por Jameson nos textos de Klonowska e Mazierska, também polacas a escrever sobre o realismo mágico no cinema nacional. A disparidade de opiniões sobre o que é um filme magico-realista é, como se viu, transversal. Por um lado, percebe-se a aplicação do conceito, já que “[a] singularidade destes filmes pediu um género que lhes desse sentido” (21), como sucedeu com o *noir* segundo Dias Branco. Contudo, hoje é possível distinguir, com rigor, o modo do realismo mágico doutras linguagens expressivas próximas, pelo que é possível procurar a sua afirmação na esfera do cinema. Esta afirmação encontra resistência a três níveis: dos profissionais da indústria, da crítica, dos espetadores.

O caminho do esclarecimento terá de partir, primeiro, da crítica (em especial na academia) pois é no seu âmbito que o realismo mágico nasceu, se desenvolveu e, agora, procura um melhor entendimento. É urgente que os académicos cedam ao trabalho de Gee e reconheçam a complexidade do modo, bem como é preciso saber delimitar os termos do discurso como faz Bowers. Também é preciso chegar a um acordo quanto ao estatuto do realismo mágico. Haeng refere que “‘realismo mágico’ para o cinema não deve ser entendido como um género, mas mais um estilo ou dispositivo empregue ao serviço das imaginações e habilidades dos cineastas” (Haeng, 2013 : 11). Gee lembra que se tem mantido como “abordagem analítica em vez dum estilo definitivo” (Gee, 2013 : 15) mas defende a sua pertinência enquanto género de cinema, mesmo que se refira a ele como modo.

²⁷ Skrodzka lembra a noção de “cinema do maravilhamento” do autor John Orr em *The Art and Politics of Film* [2001] mas observa-a brevemente. Não usei essa noção neste trabalho, embora o seu aprofundamento possa enriquecer o entendimento da vertente maravilhosa do realismo mágico.

Atendendo ao estado atual das coisas, pode dizer-se que se manterá ainda algum tempo como essa abordagem analítica, isto é, uma propriedade quase exclusiva de espetadores especializados. Por sua vez, a crítica popular em contexto mediático e/ou jornalístico – com um grande impacto na receção dos filmes – terá de evitar a flexibilização do realismo mágico e a sua aplicação de maneira leviana. É indiscutível que esta crítica deve ter liberdade para um discurso mais impressionista que use os termos de maneira mais livre ²⁸, todavia também é sua função promover um entendimento claro e rigoroso da arte cinematográfica, pelo que deve haver, por parte de todos os cinéfilos – uma atitude inquisitiva e um exercício de correção ao uso parcial do conceito de realismo mágico que acaba por empobrecer a arte.

Depois, o realismo mágico terá de se enraizar na prática do cinema. Como bem lembra Petersen, “[u]m género deve ser reconhecível num filme. Então porque o fenómeno do realismo mágico no cinema não é claro para a audiência, os produtores não ousarão fazer afirmações sobre ele e caracterizar os filmes como tal” (Petersen, 2013 : 17). Cinco anos depois da sua investigação, a conclusão da autora mantém-se completamente adequada. Será muito difícil chegar a esse enraizamento, senão mesmo impossível como considera a autora (18), já que “[n]ão há nenhum cânone, ou linhagem de cineastas que tenham rotulado o seu trabalho de magico-realista” (Gee, 2013 : 22). Esta situação replica a da literatura. Como bem cuida Faris, alguns escritores considerados como magico-realistas “rejeitaram associação com o termo” (Faris, 2002 : 108) e isso deve-se sobretudo à vulgarização e mercantilização do conceito, também já aqui vistas. Como refere Bowers, “[m]uitos consideram que a sobre-associação do realismo mágico com a América latina levou-o a ser visto como uma moda passageira na história literária duma certa região, e a sua aplicação noutra lugar como um cliché desgastado e emprestado” (Bowers, 2004 : 7). Blankenship e Nagl lembram que Helmer sugeriu o realismo mágico como possível descrição do seu cinema mas, em entrevista realizada para este trabalho, o cineasta assume: “não estou realmente interessado em descrever os meus filmes! Encontrar a caixa certa é algo que têm de fazer os críticos de cinema” ²⁹. De facto, esta declaração leva a crer que a sugestão do modo para classificar o seu cinema foi algo superficial – uma comparação simples com esse modo, nas suas versões segunda e terceira, como acontece quase sempre quando se usa o conceito. Como se viu na Parte 2, Helmer não parece mesmo preocupado em seguir

²⁸ Um caso paradigmático do uso leviano e reiterado do conceito de realismo mágico na crítica de cinema é Jorge Mourinha, crítico no jornal *Público*. No espaço de três anos, o autor aproximou três filmes diferentes ao realismo mágico. Para a lista de filmes associados ao realismo mágico em contexto jornalista, conferir Anexos, p. 107 (Tabela 7).

²⁹ Conferir entrevistas em Anexos, pp. 110-112.

nenhum género em particular, antes o contrário. Portanto, deve ter-se isto em conta ao analisar o seu cinema pela luz daquele modo.

Ao nível dos espetadores, o desafio é ainda maior, dada a abrangência de massas da arte cinematográfica. Sérgio Dias Branco recorda que “Tom Schatz sugere que os géneros não podem ser isolados. O isolamento marginaliza um aspeto fundamental: ‘o papel do público e do sistema de produção na formulação de convenções e na participação no seu desenvolvimento evolutivo’” (Branco, 2011: 7). Ora, a emancipação do realismo mágico parece precisar dum certo isolamento, sem dúvida, pois é um modo complexo e muito próximo com outras linguagens – surrealismo, expressionismo, montagem soviética. Se se atentar no discurso popular e de massas sobre cinema, percebe-se que esse isolamento é muito pouco provável – não só no realismo mágico mas de todos os géneros não-realistas que têm a sua própria especificidade. O termo *fantasia* é recorrentemente usado para classificar filmes e autores, de tal maneira que parece ser assumido pelo público como um género reconhecível. Apesar de ser teoricamente incorreto, esse suposto género parece cumprir bem a função organizativa na escolha e no consumo dos espetadores, precisamente porque é entendido como equivalente dum conjunto de géneros diferentes que podem ser agrupados sob a sua cobertura. Então, parece muito difícil a afirmação do realismo mágico. Paralelamente, o esclarecimento do realismo mágico enquanto género no cinema não será suficiente para substituir o popular entendimento literário do modo, ainda que este seja errado.

Para lá destes desafios, há outros obstáculos, tanto para o realismo mágico como para a visão do cinema de Helmer como aqui sugerida. Por exemplo, o uso dos termos *artesanal*, *Terceiro Mundo*, *Terceiro Cinema*, *cinema do Mundo* e *cinema Menor*, que pode ser muito diverso e aplicado a situações e obras de arte muito distantes. Ademais, o facto de se discutir cinema (sobretudo ao nível popular) essencialmente em termos literários/narrativos – a crítica de filmes é, na esmagadora maioria, centrada no enredo e nas *histórias* que os filmes contam, mais do que nas imagens que eles mostram. Há uma contradição paradoxal no tempo presente que tem impacto no realismo mágico. Por um lado, pode dizer-se que o cinema dominante é muito literário/narrativo, até mesmo muito clássico, o que leva a uma relação do espetador essencialmente literária/narrativa e, logo, levará à permanência da conceção literária do modo. Por outro lado, este é também um tempo de supremacia da imagem, de *ecranização* da vida, o que poderia ser muito favorável ao emprego dum modo fundamentalmente visual como o realismo mágico, bem como a cinemas alternativos como o de Helmer. Tal parece uma ilusão, mas apesar destes desafios complicados, como Gee, acredito que é possível assumir, agora, “uma partida, um novo ponto de partida a partir do qual reconsiderar o

modo do realismo mágico cinematográfico, com raízes firmemente no passado” (Gee, 2013 : 312). É possível reconsiderar, porém isso será posterior a um esforço crítico e à aceitação por parte da crítica, dos profissionais do cinema e do público. Será preciso, como Helmer diz em entrevista, desconfiar da linguagem: “[a]s palavras confundem mais do que servem o entendimento (Stummer Aufschrei, 2000).

É útil ainda observar o próximo filme de Helmer *The Bra*, neste momento em produção, com estreia prevista para 2018. Segundo uma notícia *online*, o filme “conta a história do maquinista de comboio solitário e em breve reformado Nurlan. No seu último dia de trabalho, o seu comboio atinge uma corda de roupa e leva um sutiã branco com pintas azuis consigo. THE BRA será uma comédia subtil usando nenhum diálogo” (New Acquisition: THE BRA (working title) by Veit Helmer, 2017). Esta breve resenha confirma a continuação de muito do estilo do cineasta mas, no entanto, este filme é feito no sistema digital (como o anterior e excepcional *Quatsch*) e é útil atentar nas razões dessa opção. Segundo o próprio, escolheu o digital porque “[p]odes trabalhar com equipas e equipamentos mais pequenos. Já não há um bom laboratório na Alemanha. E o risco de filmar em película não valia a pena”³⁰. Nota-se, aqui, uma mudança relevante na sua maneira de trabalhar, cujas implicações deverão ser investigadas no futuro.

Este trabalho centrou-se nas longas metragens de ficção de Helmer mas será proveitoso alargar esta análise às curtas metragens, que têm a sua marca autoral bem visível, e até mesmo aos documentários e aos anúncios publicitários, pois isso permitirá uma visão mais completa e consistente da sua arte. Também creio que há matéria de trabalho na obra do português Miguel Gomes, cujos filmes têm sido discutidos com o realismo mágico (Grozdanovic, 2012; Sorrentini, 2016) e outros termos familiares – “realismo fantástico” (Lopes, 2015), “realismo poético” (Butcher, 2008), “entre a fantasia e o realismo”³¹ (Mourinha, 2015). Daniela Zanetti fez, em 2016, uma breve análise à obra do cineasta e fala dum apropriação da realidade e dum cinema onde há “real e imaginário” (Zanetti, 2016). Seria um bom caso de estudo o cinema de Miguel Gomes, ao qual creio ser possível aplicar a perspectiva do *maravilhoso* do realismo mágico.

Por último, refiro que feitura deste trabalho foi muito proveitosa para mim. Por um lado, pude dedicar-me ao cinema dum cineasta que admiro particularmente e pude – espero – contribuir para a valorização dos seus filmes e dum *modus operandi* que também considero importante. Por outro, pude aprender mais sobre pontos de contacto entre disciplinas – o cinema e a literatura,

³⁰ Conferir entrevistas em Anexos, pp. 110-112.

³¹ Para a lista de filmes de Miguel Gomes ligados ao realismo mágico, conferir Anexos, p. 108 (Tabela 8).

sobretudo – e ler mais e melhores textos críticos sobre cinema como se procura fazer no curso de Estudos Artísticos. Paradoxalmente, tive de recorrer a ferramentas da literatura para entender melhor o cinema quase sem palavras de Helmer, o que demonstra que a contaminação entre artes é mais subtil do que às vezes parece.



Figura 3 – Alguns atores e o realizador do filme atualmente em produção *The Bra*: Denis Lavant, Chulpan Khamatova, Veit Helmer, Miki Manojlović (da esquerda para a direita). Fotografia disponível em cineuropa.org

ANEXOS

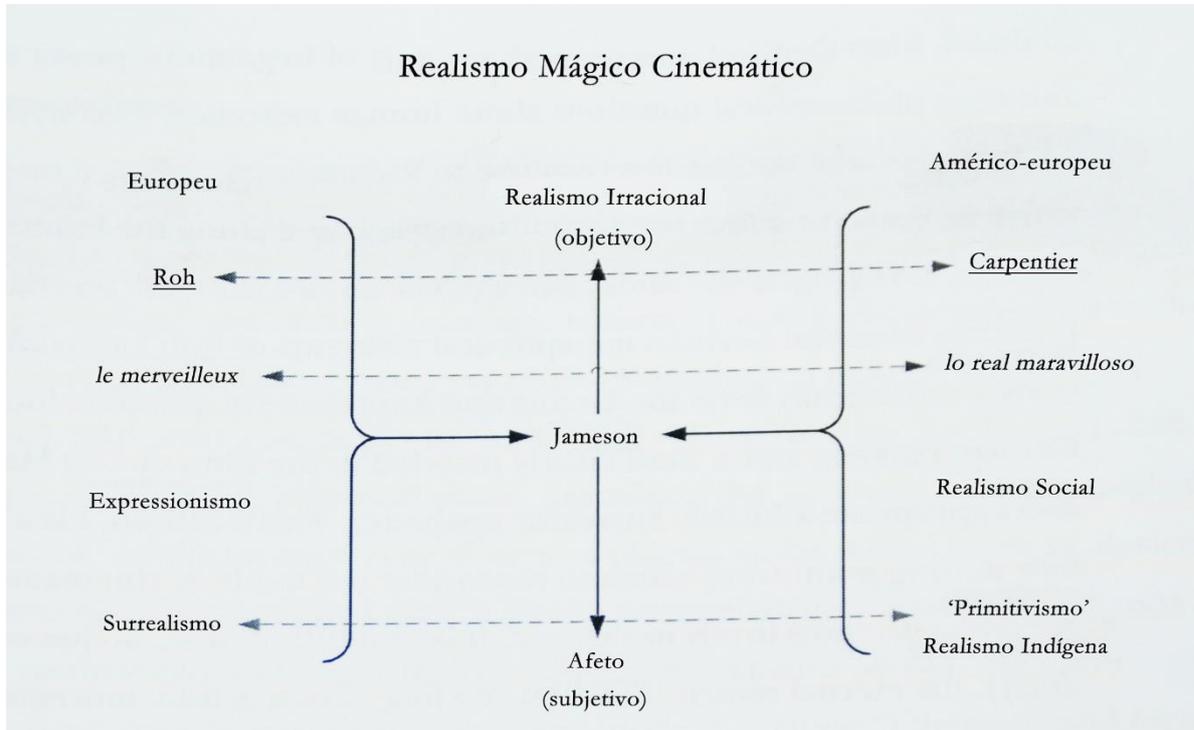


Figura 4 - Diagrama de Felicity Gee (Gee, 2013 : 311), tradução minha

Tabela 1 – Obras de teorização do realismo mágico

ano	tipo de obra	título	autor
1925	livro, ensaio	Nach-Expressionismus - Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei	Franz Roh
1949	capítulo, ensaio	De lo real maravilloso americano (in <i>El Reino de Este Mundo</i>)	Alejo Carpentier
1955	artigo	Magical Realism in Spanish American Fiction	Angel Flores
1967	artigo	El realismo mágico en la literatura hispanoamericana	Luis Leal
1975	artigo	Lo barroco y lo real maravilloso	Alejo Carpentier
1975	artigo	Hacia una formulación teórica del realismo mágico	Lucila-Inés Mena
1980	cap.º de estudo geral	Delvaux et Bertolucci: Deux Visions Du No Man's Land a L'Écran (in <i>Le Réalisme Magique: Roman, Peinture, Cinéma</i> , de Jean Weisgerber)	Fabien S. Gerard
1986	artigo	On Magic Realism in Film	Frederic Jameson
1992	artigo	On Soviet Magic Realism	Frederic Jameson

1995	estudo geral,	Magical Realism: Theory, History, Community	L. P. Zamora, W. B. Faris
1998	estudo geral	Historia Verdadera del Realismo Mágico	Seymour Menton
2000	artigo	Between the Sacred and the Profane, the Sublime and the Trivial: The Magic Realism of Jan Jakub Kolski	Ewa Mazierska
2004	artigo	The magic of joy – Cinema of Emir Kusturica: from realism to magical reality	Milana Vujkov
2004	estudo geral	Magic(al) Realism – The New Critical Idiom	Maggie Ann Bowers
2005	estudo geral	A Companion to Magical Realism	S. M. Hart, W. Ouyang
2005	cap.º obra mais abrangente	Full Circle: From Cervantes to Magic Realism (in <i>Literature Through Film – Realism, Magic and the Art of Adaptation</i>)	Robert Stam
2006	artigo	Between Surrealism and Magic Realism: The Early Feature Films of André Delvaux	Georgiana M. M. Colvile
2006	artigo	Realismo Mágico. Historia e Intrahistoria en el Cine Iberoamericano	Juan Aquilino Cascón Becerra
2009	est.º cinema	Cinemagic: Magic Realism in International Cinema	Ljudmila Mila Popovich
2010	artigo	Far Away From the Present: Magical Realism in Polish Film	Barbara Klonowska
2010	dissertação	“Exploring The Potential Of Depicting Magical Realism in Film”	Edmund Yeo Yee Haeng
2012	artigo	A still life of the wildest things: Magic(al) realism in contemporary Chinese cinema and the reconfiguration of the jishizhuyi style	Eddie Bertozzi
2012	artigo	With or Without Magic: Realism in Kusturica’s Time of The Gypsies	Esmá Kartal
2012	est.º cinema	Magic Realist Cinema in East Central Europe	Aga Skrodzka
2013	artigo	Application of Magical Realism in Cinema: Depicting Cultures and Traditions	Edmund Yeo Yee Haeng
2013	artigo	‘Heightened Reality’: The Influence of Magic(al) Realism on Wes Anderson’s Literary Style	Thomas Storr
2013	estudo geral, cinema	The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson	Felicity Claire Gee
2013	artigo	Magic Realism in Cinema: An analysis	Ankie Petersen
2014	artigo	Magical Realism and Perspective in Cinema	James Edward Honiball
2014	artigo	The Shadow of Magical Realism in José Luis Cuerda’s 1980s films	Ignacio López-Calvo
2015	artigo	Postmodernism and Magic Realism in Contemporary Japanese Cinema	Adam Bingham
2016	artigo	Social Significance of Magical Realism Depicted in the Short Films of Albert Lamorisse	Doyel Dutta

Tabela 2 - Estudos do realismo mágico no cinema (filmes e autores magico-realistas)

ano	realizador	país	filme	autor da classificação	
?	André Delvaux	Bélgica	?	Fabien Gerard	
1966			De man die zijn haar kort liet knippen	Georgiana Colville	
1968			Un soir, un train		
1971			Rendez-vous à Bray		
1973			Belle		
?	Jean Cocteau	França	filmes não identificados	Felicity Gee	
?	Hans Richter	Alemanha			
1927	F. W. Murnau	E.U.A.			Sunrise: A Song of Two Humans
?	Guy Maddin	Canadá			
	Luis Buñuel	Espanha			
	Raoul Ruiz	Chile			
	Aleksandr Sokurov	Rússia			
1979	Andrei Tarkovsky				Stalker
1975					Mirror
1983					Nostalgia
		Sergei Parajanov	Geórgia	filmes não identificados	

Tabela 3 - Filmes associados ao realismo mágico no cinema da América latina e Espanha

ano	realizador	país	filme	autor da classificação
1981	Agnieszka Holland	Polónia	Goraczka	Frederic Jameson
1984	Jacobo Penzo	Venezuela	La casa de agua	
1984	Francisco Norden	Colômbia	Cóndores no entierran todos los días	
1988	Aleksandr Sokurov	U.R.S.S.	Dni zatmeniya	
1967	Glauber Rocha	Brasil	Terra em Transe	Robert Stam
1980			A Idade da Terra	
1970	Ruy Guerra		Os Deuses e os Mortos	
1971	Nelson Pereira dos Santos		Como Era Gostoso o Meu Francês	
1977			Tenda dos Milagres	
1994			A Terceira Margem do Rio	
1969	Joaquim P. de Andrade		Macunaíma	
1965	Roberto Santos		A Hora e a Vez de Augusto Matraga	
1990	Paul Leduc	México	Barroco	
1983	José Luis Cuerda	Espanha	Total	Ignacio López-Calvo
1987			El bosque animado	
1989			Amanece, que no es poco	
1987			El bosque animado	
1992	Julio Medem		Vacas	Juan A. C. Becerra
1998	Antonio José Betancor		Mararía	
1989	Jorge Sanjinés	Bolívia	La nación clandestina	
1998	Víctor Gaviria	Colômbia	La vendedora de rosas	
1990	Camilo Luzuriaga	Equador	La Tigra	
1967	Carlos Velo	México	Pedro Páramo	
1992	Alfonso Arau		Como agua para chocolate	
1999	Arturo Ripstein		El coronel no tiene quien le escriba	

Tabela 4 - Filmes associados ao realismo mágico no cinema da Ásia

ano	realizador	país	filme	autor da classificação
2000	Zhangke Jia	China	Zhantai (Platform)	Eddie Bertozzi
2000	Ye Lou		Suzhou he (Suzhou River)	
2002	Andrew Y-S Cheng		Wo men hai pa (Shanghai Panic)	
2003	Andrew Y-S Cheng		Mu di di Shanghai (Welcome to Desination Shanghai)	
2004	Zhangke Jia		Shijie (The World)	
2006	Zhangke Jia		Sanxia haoren (Still Life)	
2007	Wen Jiang		Tai yang zhao chang sheng qi (The Sun Also Rises)	
2010	Bingjian Liu		Bei mian	
1985	Jûzô Itami	Japão	Tampopo	Adam Bingham
1998	Takashi Miike		Chûgoku no chôjin (The Bird People in China)	
2001	Shôhei Imamura		Akai hashi no shita no nurui mizu (Warm Water Under a Red Bridge)	
1998	Hirokazu Kore-eda		Wandafuru raifu (After Life)	
2009	Hirokazu Kore-eda		Kûki ningyô (Air Doll)	
2002	Takeshi Kitano		Dôruzu (Dolls)	
2003	Toshiaki Toyoda		Nain souruzu (9 Souls)	
2012	Ming Jin Woo	Malásia	Woman on Fire Looks for Water	Edmund Y. Y. Haeng

Tabela 5 – Filmes associados ao realismo mágico no cinema da Europa do centro-leste

ano	realizador	país	filme	autor da classificação
1990	Jan Jakub Kolski	Polónia	Pogrzeb kartofla (Funeral of a Potato)	Mazierska / Klonowska / Skrodzka
1992			Pograbek	Mazierska / Klonowska
1993			Magneto	Ewa Mazierska
1993			Jancio Wodnik (Johnnie the Aquarian)	Mazierska / Klonowska
1994			Cudowne miejsce (Miraculous Place)	
1995			Szabla od komendanta (Sword from the Commander)	Mazierska / Skrodzka
1995			Grajacy z talerza (Playing from a Plate)	Mazierska / Klonowska
1998			Historia kina w Popielawach (The History of Cinema in Popielawy)	Mazierska
2006			Jasminum	Klonowska / Skrodzka
1961			Jerzy Kawalerowicz	Polónia
1965	Wojciech Has	Rekopolis znaleziony w Saragossie (The Saragossa Manuscript)		
1973		Sanatorium pod klepsydra (The Hourglass Sanatorium)		
1979	Andrzej Wajda	Panny z Wilka (The Maids of Wilko)		
1986		Kronika wypadków miłosnych (Chronicle of Amorous Accidents)		
1991	Krzysztof Kieslowski	La double vie de Véronique		
2002	Artur Wiecek	Aniol w Krakowie (Angel in Cracow)		
2005		Zakochany aniol (Angel in Love)		
2007	Andrzej Jakimowski	Sztuczki (Tricks)		
2008	Dariusz Jablonski	Wino truskawkowe (Strawberry Wine)		
1989	Ildikó Enyedi	Hungria	Az én XX. századom (My Twentieth Century)	Aga Skrodzka
1994	Dorota Kędzierzawska	Polónia	Wrony (The Crows)	
1995	Emir Kusturica	Jugoslávia	Underground	
1998			Crna mačka, beli mačor (Black Cat, White Cat)	
1995	Martin Šulík	Eslováquia	Záhřada (The Garden)	

1996	Péter Gothár	Hungria	Haggyállógva Vászka (Letgohang Vaska)	
2000	Béla Tarr	Hungria	Werckmeister Harmóniák	
1997	Martin Sulik	Eslováquia	Orbis Pictus	
2000			Krajinka (Landscape)	
2000	Jan Švankmajer	Rep. ^a Checa	Otesánek (Little Otik)	
2001	Iglika Triffonova	Bulgária	Pismo do Amerika (Letter to America)	
2002	Petr Zelenka	Rep. ^a Checa	Rok Ďábla (The Year of The Devil)	
2002	Andrzej Jakimowski	Polónia	Zmruż oczy (Squint Your Eyes)	
2002	Piotr Trzaskalski	Plónia	Edi (Eddie)	
2004	Ivo Trajkov	Macedónia	Golemata Voda (The Great Water)	
2004	Zornitsa Sophia	Bulgária	Mila ot Mars (Mila From Mars)	
2005	Péter Gárdos	Hungria	A porcelánbaba (The Porcelain Doll)	
2009	Jan Jakub Kolski	Polónia	Afonia i pszczoly (Afonia and the Bees)	
1988	Emir Kusturica	Jugoslávia	Time of the Gypsies	Esma Kartal

Tabela 6 – Filmes associados ao realismo mágico enquanto suposto “género” no cinema

ano	realizador	país	filme	autor da classificação	
1973	Lindsay Anderson	E.U.A.	O Lucky Man!	David Isaak	
1973	Nicolas Roeg	Reino Unido	Don't Look Now		
1974	Jacques Rivette	França	Céline et Julie vont en bateau		
1975	Peter Weir	E.U.A.	Picnic at Hanging Rock		
1990	Adrian Lyne		Jacob's Ladder		
1994	Peter Jackson		Heavenly Creatures		
2002	Spike Jonze		Adaptation		
1991	Terry Gilliam		The Fisher King		
1998			Fear and Loathing in Las Vegas		
2005			Reino Unido		Tideland
2006	Guillermo del Toro	Espanha	El laberinto del fauno		
2001	Hayao Miyazaki	Japão	Sen to Chihiro no kamikakushi (Spirited Away)		James Honiball
2006	Guillermo del Toro	Espanha	El laberinto del fauno		
2009	Jaco Van Dormael	Bélgica	Mr. Nobody		
2009	Terry Gilliam	Reino Unido	The Imaginarium of Doctor Parnassus		

Tabela 7 – Filmes associados ao realismo mágico em contexto jornalista

ano	filme	realizador	país	crítico / jornalista	publicação
1985	The Purple Rose Of Cairo	Woody Allen	E.U.A.	Noel Murray	thedissolve.com
1992	Como agua para chocolate	Alfonso Arau	México		
2003	Big Fish	Tim Burton	E.U.A.		
2010	Loong Boonmee raleuk chat / Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives	Apichatpong Weerasethakul	Tailândia		
2010	Beasts Of The Southern Wild	Benh Zeitlin	E.U.A.		
2010	Dormir al sol	Alejandro Chomski	Argentina	euronews (in English)	Euronews
2011	Poulet aux prunes	Marjane Satrapi	França	euronews (in English)	Euronews
2011	Judas Kiss	J.T. Tepnapa	E.U.A.	Charlie David, Richard Harmon	newnownext.com
2014	Birdman	Alejandro G. Iñárritu	E.U.A.	Amrit Rukhaiyaar	highonfilms.com
2015	Girl Asleep	Rosemary Myers	Austrália	Leonardo Cruz	Folha de São Paulo (guia)
2016	Kati Kati	Mbithi Masya	Quénia	Kate Kennelly	ecufilmfestival.com
2016	On The Milky Road	Emir Kusturica	Sérvia	Marina Maesso	notodo.com
2017	Teströl és lélekröl / On body and soul	Ildikó Enyedi	Hungria	Inês N. Lourenço	Diário de Notícias
2013	Stand Clear of the Closing Doors	Sam Fleischner	E.U.A.	Jorge Mourinha	Público
2015	Room	Lenny Abrahamson	Irlanda		
2017	A Fábrica de Nada	Pedro Pinho	Portugal		
2018	The Shape of Water	Guillermo del Toro	E.U.A.	Nicholas Barber	BBC - Culture

Tabela 8 - Filmes de Miguel Gomes aproximados ao realismo mágico

realizador	país	filme	ano	crítico / jornalista	publicação
Miguel Gomes	Portugal	Aquele Querido Mês de Agosto	2008	Pedro Butcher	Folha de São Paulo
		Tabu	2012	Nikola Grozdanovic	Indiewire
		As Mil e Uma Noites	2015	João Lopes	rtp.pt
				Luiz Carlos Merten	oestadao.com.br
				Barbara Sorrentini	radiopopolare.it
				Jorge Mourinha	Público
				Augusto Freitas de Sousa	Jornal i
				Daniela Zanetti	Revista Farol
		Diego Lerer	micropsiacine.com		

Tabela 9 - Filmes de Veit Helmer

tipo	ano	título	orçamento (€)
curta	1989	Tour d'Amour	?
	1990	Die Räuber	
	1992	Zum Greifen Nah (Within Grasp)	
	1994	Der Fensterputzer (The Window Cleaner)	
	1994	Tour Eiffel	
	1995	Surprise!	
longa	1999	Tuvalu	900 000
documentário	2000	City Lives – Berlin	?
	2001	Bling Bling	
curta	2001	Hati-Hati, Malam-Malam! (Be Careful at	
	2001	Uzbek Express!	
	2001	Freudenhaus	
filme	2003	Tor Zum Himmel (Gate to Heaven)	2 100 000
curta	2004	Hundeleben (Dog's Life)	?
	2004	Georgian Summer	
	2005	Caspian Bride	
documentário	2005	Behind The Couch – Casting in Hollywood	
filme	2008	Absurdistan	1 100 000
	2011	Baikonur	1 600 000
curta	2012	Dingi	?
filme	2014	Quatsch und die Nasenbärbande (Fiddlesticks)	1 400 000
			média: 1 420 000

Entrevista a Veit Helmer via email, 23 de março de 2017

(Pergunta) – What were the budgets for your five fiction films?

(Resposta) – Tuvalu 900.000 Euro; Gate to Heaven 2.100.000 Euro; Absurdistan 1.100.000 Euro; Baikonur 1.600.000 Euro; Quatsch 1.400.000 Euro

(P) - To which extent has each of those films' budgets been funded by your own production company?

(R) – I am not rich and try to invest only the minimum required by German law. That used to be 15 % and is since a few years 5 %. But most film went over budget. Those were costs, I had to cover out of my pocket. Sometimes 100.000 Euro.

(P) – How many spectators have seen each of those five films on theatres?

(R) – In Germany most between 50.000 and 100.000. Other countries I don't know

(P) – Where have those films been screened? For how long?

(R) – “Tuvalu” “Absurdistan” and “Fiddlesticks” were huge festival hits and have been sold to many countries. “Gate to Heaven” and “Baikonur” were less successful with only a few sales to foreign countries.

(P) – What is your relationship with collaborative/collective production in Germany and in Europe?

(R) – Are you asking about co-production? I avoid co-productions with other producers, if possible. Only “Baikonur” was a co-production with Russia (15%) and Kazakhstan (5%).

Entrevista a Veit Helmer via email, 27 de abril de 2018

(Pergunta) – In 2006 you said in an interview that your movies' genre could be described as magical realism. Why did you choose this classification? How would you classify your style now?

(Resposta) – I am not really interested to describe my movies! To find the right box is something film critics have to do. My new film is called „poetic comedy“. Some of my films have been called „fairy tales“.

(P) – You directed some documentaries. What was/is the place of documentaries in your career?

(R) – I am not thinking in terms of „career“. When finishing a movie, I think, what to do next. And sometimes I need a break. I shoot documentaries without a script and a crew. This feels like a holidays compared to the shooting of a feature film.

(P) – You also worked with commercials. What was/is the place of them in our career?

(R) – I haven't done commercials for many years now. They were a playground for me and allowed me to buy a flat in Berlin, where I live. So they helped me to become financially independent. Artistically I am not thinking they are part of my oeuvre, because the scripts have been written by agencies and they sell products.

(P) – Which movies of yours were sold to Television? To national or international channels? How important is Television for you as a cinema artist and professional?

(R) – Most of my films are cofinanced by television. Money from television help to get money from German film funds. I am open to their suggestions but will never include ideas, which I don't like.

(P) – Why did you create Veit Helmer Filmproduktion? What projects does the company fund, and why?

(R) – I created my company to produce my own films. I rarely produce other films.

(P) – What was the revenue of your movies?

(R) – I don't do such statistics. Art films don't sell well anymore. But I can make a living.

(P) – Each of your movies costed 1 420 000 € in average. Where would you situate yourself and your production scale nationally, in Europe, and internationally?

(R) – For Germany or France my films have low budgets. For some of the countries where I am shooting (Azerbaijan or Georgia for example), my budgets are pretty high.

(P) – Is your new movie The Bra shot in the digital system? Why?

(R) – You can work with smaller crews and equipment. There is no good laboratory anymore in Germany. And the risk to shoot on film was not worth it.

Referências

Alberto, Jaime Martins. “Crítica: a Colina dos Piscos é uma espécie de realismo mágico”. In nit.pt, 2017, 4 de setembro. [crítica online]. Acedido em <https://nit.pt/out-of-town/turismos-rurais-e-hoteis/critica-colina-dos-piscos-especie-realismo-magico>

Almeida, Ricardo. “Veit Helmer - Avventura Film Festival Zadar”. In youtube.com, 2018, 5 de janeiro. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=o6-SWPUNQYk>

baikonur2011-a. In *Youtube*. [canal de vídeos online].

Acedido em <https://www.youtube.com/channel/UCyn39ET93wj4iiKcuCZL9Ug>

baikonur2011-b. “Hanging posters in Cannes”. In *Youtube*, 2010, 28 de junho. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=PopoT3KOJtk>

Barber, Nicholas. “Why The Shape of Water is the most relevant film of the year”. In *BBC – Culture*, 2018, 23 de janeiro. [crítica online]. Acedido em <http://www.bbc.com/culture/story/20180123-oscar-nominations-will-a-sci-fi-film-win-best-picture>

Bhaskaran, Gautaman. “Debating the ‘magic realism’ of cinema”. In *hindustantimes.com*, 2014, 29 de novembro. [notícia online]. Acedido em <http://www.hindustantimes.com/india/debating-the-magic-realism-of-cinema/story-eoI2iqMQkuSULkzk4q9vbI.html>

Becerra, Juan Aquilino Cascón. “Realismo Mágico. Historia e Intrahistoria en el Cine Iberoamericano”. In *Trocadero*, no. 18 (2006), 113-126. Cádiz : Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones, 2006. Acedido em <http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/issue/view/61/showToc>

Bertozzi, Eddie. “A still life of the wildest things: Magic(al) realism in contemporary Chinese cinema and the reconfiguration of the jishizhuyi style”. In *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 6, no. 2 (2012), 153-172. 2012. Disponível em http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jcc.6.2.153_1?journalCode=rjcc20

Bingham, Adam. "Postmodernism and Magic Realism in Contemporary Japanese Cinema". In *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*, 120-143. Edimburgo : Edinburgh University Press Ltd, 2015. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=EF59E4A4D835B047D025BDAD1895DE4C>

Biswas, Aibhi; Vidyalankar, Manoj Kumar. "Magic Realism in Films: A Study of Beasts of the Southern Wild". In *The Criterion*, vol. 8, no. 4, agosto 2017, 403-415. : Rajendranagar : Research Center for English Language and Literature, 2017. Acedido em <http://www.the-criterion.com/V8/n4/August2017Contents.pdf>

Bortolussi, Marisa. "Introduction: Why We Need Another Study of Magic Realism". In *Canadian Review of Comparative Literature - Magic Realism: New Perspectives and Theoretical Advances*, vol. 30, no. 2 (2003), 279-293. Alberta : University of Alberta, 2003. Acedido em <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/issue/view/695>

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism (The New Critical Idiom)*. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2004. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=598353D013EA319157A036B7B9D5BDB0>

Blankenship, Janelle; Nagl, Tobias. "Veit Helmer's Tuvalu, Cinema Babel, and the (Dis-)location of Europe". In *European Visions – Small Cinemas in Transition*, editado por Janelle Blankenship, Tobias Nagl, 351-365. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=AC43690AB4D27488AFC32D57CD2BA9CD>

Branco, Sérgio Dias. Film noir, um Género Imaginado. In *Revista de História das Ideias*, vol. 32, "Artes" (2011), 327-54. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra. 2011. Disponível em https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/film_noir_um_g%C3%A9nero_imaginado

----- "Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de artificio de Guy Maddin". In *L'Atalante – Revista de Estudios Cinematográficos*, no. 19, janeiro-junho, 105-110. Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez (coordenadores). Valencia : Servei de Publicacions, Universitat de València. 2015. Acedido em <http://dx.doi.org/10.17613/M62B9M>

Bridgewater, Paul. "Jaz Karis' magic realism-inspired debut reveals a fierce vocal talent". In *thelineofbestfit.com*, 2017, 18 de outubro. [crítica online]. Acedido em <https://www.thelineofbestfit.com/NEW-MUSIC/discovery/jaz-karis-sugar-dont-be-sweet-magic-realism-inspired-debut-interview>

Butcher, Pedro. “Realismo poético embala filme vibrante”. In *folha.uol.com.br*, 2008, 21 de outubro. [crítica online].
Acedido em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2110200821.htm>

Carpentier, Alejo. “Prólogo”. In *El reino de este mundo*. 1-4. [texto online]. Acedido em
[http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)

Colville, Georgiana M. M.. “Between Surrealism and Magic Realism: The Early Feature Films of André Delvaux”. In *Yale French Studies*, no. 109, Surrealism and Its Others (2006), 115-128. New Haven : Yale University Press, 2006. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/4149289>

Cordero, Charlie. “The magical realism of Santa Cruz del Islote - photo essay”. In *The Guardian*, 2018, 5 de fevereiro. [fotoreportagem online]. Acedido em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/02/the-magical-realism-of-santa-cruz-del-islote-in-pictures>

Cowan, Bainard. “A Necessary Confusion: Magical Realism”. In *Janus Head: An interdisciplinary journal – Magical Realism*, no. 5.2 (outono 2002), 5-8. 2002. Acedido em <http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>

Cruz, Leonardo. “O Sonho de Greta’: realismo mágico deixa a desejar”. In *guia.folha.uol.com.br*, 2017, 21 de abril. [crítica online]. Acedido em <http://guia.folha.uol.com.br/cinema/2017/04/o-sonho-de-greta-realismo-magico-deixa-a-desejar.shtml>

Danow, David. *The Spirit of Carnival*. Lexington : University Press of Kentucky. 1995.

Delbaere-Garant, Jeanne. “Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English”. In *Magic Realism: Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora; Wendy Faris, 249-263. Durham e Londres: Duke University Press. 1995.

Dethridge, Lisa. “The Magic Realism of a Virtual Second Life”. In *Literature & Aesthetics*, no. 19 (2) (dezembro 2002), 262-278. 2009. Acedido em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/viewFile/5014/5712>

Dockhorn, Katharina. “Veits Tanz in der Erfolgsspur: Heute startet ‘Tuvalu’, der erste Spielfilm des Wahlberliners Veit Helmer”. In *welt.de*, 2000, 22 de junho. [notícia online]. Acedido em <http://www.welt.de/kultur/article519476/Veits-Tanz-in-der-Erfolgsspur.html>

Dutta, Doyel. “Social Significance of Magical Realism Depicted in the Short Films of Albert Lamorisse”. In *The International Journal Of Humanities & Social Studies*, vol. 4, no. 9, setembro 2016, 64-68. Acedido em <http://theijhss.com/wp-content/uploads/2016/09/13.-HS1609-059.pdf>

Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdão : Amsterdam University Press, 2005. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=72D0AEADBA56147EADDC9D03A87AD41A>

euronews (in English). “euronews cinema - ‘Magic realism’ receives mixed reviews at Czech Film...”. In *youtube.com*, 2011, 19 de julho. [vídeo online]. Acedido em https://www.youtube.com/watch?v=-qG3n_9ZOKA

euronews (in English). “euronews cinema - Magic realism pervades Satrati’s latest Iranian offering”. In *youtube.com*, 2011, 24 de outubro. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=UMrRoqQsL64>

Faris, Wendy B.. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004.

Faris, Wendy B.. “The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism”. In *Janus Head: An interdisciplinary journal – Magical Realism*, no. 5.2 (outono 2002), 101-119. 2002. Acedido em <http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>

Fernandez, Denise. “Baths releases bizarre magic realism music video after 4 years”. In *scoutmag.ph*, 2017, 24 de outubro. [notícia online]. Acedido em <http://www.scoutmag.ph/section/music/baths-releases-bizarre-magic-realism-music-video-4-years/>

Flores, Angel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. In *Hispania*, vol. 38, no. 2, 1955, pp. 187-192. Acedido em <https://www.jstor.org/stable/335812>

Gee, Felicity Claire. *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*. Londres : Royal Holloway, University of London, 2013.

Acedido em [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-critical-roots-of-cinematic-magic-realism-franz-roh-alejo-carpentier-fredric-jameson\(d5f4e662-5126-4f9f-9c47-ea71d62af630\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-critical-roots-of-cinematic-magic-realism-franz-roh-alejo-carpentier-fredric-jameson(d5f4e662-5126-4f9f-9c47-ea71d62af630).html)

Genosko, Gary. “Félix Guattari and Minor Cinema”. In *European Visions – Small Cinemas in Transition*, editado por Janelle Blankenship, Tobias Nagl, 337-349. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=AC43690AB4D27488AFC32D57CD2BA9CD>

gijonfilmfestival. “[FICX52] Entrevista Juan Carlos Gea - Veit Helmer, película "Fiddlesticks"”. In youtube.com, 2014, 27 de novembro. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v= EdazTpBr2I>

Graça, André Rui. “O Conceito de "Cinema Artesanal"”. In *Cinema em português – IX jornadas*, editado por Frederico Lopes, Paulo Cunha, Manuela Penafria, 93-104. Covilhã : Editora LabCom.IFP, 2016. Acedido em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201702021503-201623_cinemaportugues_ix_jornadas.pdf

Grozdanovic, Nikola. “Review: ‘Tabu’ Is Magic Realism In Rapture, As Only The Language Of Cinema Can Tell It”. In indiewire.com, 2012, 26 de dezembro. [crítica online]. Acedido em <http://www.indiewire.com/2012/12/review-tabu-is-magic-realism-in-rapture-as-only-the-language-of-cinema-can-tell-it-249979/>

Guenther, Irene. “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”. In *Magic Realism: Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora; Wendy Faris, 33-73. Durham e Londres: Duke University Press. 1995.

Haeng, Edmund Yeo Yee. Application of magical realism in cinema : depicting cultures and traditions. Tóquio : Waseda University, 2013. Acedido em dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/.../Honbun-6187.pdf

Haq, Faheem Ul. “Fictional realism versus magic realism : a comparative study of Salman Rushdie’s *Midnight’s Children* and Raja Rao’s *Kanthapura*”. In *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL)*, vol. 5, no. 4, (out-dez), 108-111. 2017. Acedido em <http://www.rjelal.com/s.4.17/108-111%20FAHEEM%20UL%20HAQ.pdf>

Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-Chin. *A Companion to Magical Realism*. Suffolk e Nova Iorque : Tamesis, Woodbridge, 2005 Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=52E9FE902E5D2D7F2B6A4F4E0FA6FCC0>

Hart, Stephen M.. “From realism to neo-realism to magical realism: The algebra of memory”. In *Romance Studies*, vol. 30, no. 3-4, 251-267. 2012. Disponível em <http://iris.ucl.ac.uk/iris/publication/881304/7>

Hartinger, Brent. ““Judas Kiss” Brings Magical Realism to Gay Film”. In *newnownext.com*, 2011, 13 de abril. [crítica online]. Acedido em <http://www.newnownext.com/review-judas-kiss-brings-magical-realism-to-gay-film/04/2011/>

Harvey, Dennis. “Gate of Heaven”. In *variety.com*, 2004, 22 de abril. [crítica online]. Acedido em <http://variety.com/2004/film/reviews/gate-of-heaven-1200533858/>

Hegerfeldt, Anne C.. *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*. Amesterdão, Nova Iorque : Rodopi. 2005.

Heidsiek, Birgit. “Veit Helmer wraps production of silent comedy The Bra”. In *cineuropa.org*, 2017, 15 de novembro. [texto online]. Acedido em <http://cineuropa.org/en/newsdetail/342851/>

Helmer, Veit. “Veit Helmer (Germany) presents his feature film Absurdistan (2007), a project developed through a Sources 2 Script Development Workshop”. In *sources2.de*, 2008, 27 de abril. [texto online]. Acedido em <https://www.sources2.de/about-sources-2/documentation/lectures.html>

Hitchcock, Alex. “Nicolas Jaar enacts magical realism on new album ‘Sirens’ [Album Review]”. In *dancingastronaut.com*, 2016, 3 de outubro. [crítica online].

Acedido em <http://www.dancingastronaut.com/2016/10/nicolas-jaar-sirens-review/>

Hoad, Phil. “Beasts of the Southern Wild: America’s new magical realism”. In *The Guardian*, 2012, 16 de outubro. [crítica online]. Acedido em <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/oct/16/beasts-southern-wild-hollywood-magical-realism>

Honiball, James Edward. *Magical Realism and Perspective in Cinema*. Cidade do Cabo : The University of Cape Town, 2014. Acedido em http://media.wix.com/ugd/943efb_1814d57059cb4ec8a08bf886487f33ed.pdf

Isaak, David. “Magical Realist Films”. In [magicalrealism.co.uk](http://www.magicalrealism.co.uk), 2007. [crítica online]. Acedido em <http://www.magicalrealism.co.uk/issue.php?issue=3>

Jameson, Frederic. “On Magic Realism in Film”. In *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (Inverno, 1986), 301-325. Chicago : The University of Chicago Press, 1986. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/1343476>

----- “On Soviet Magic Realism”. In *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*, 87-113. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1995. Primeira edição Bloomington, Indiana: Indiana University Press; Londres : British Film Institute Publishing, 1992.

Acedido em

https://monoskop.org/File:Jameson_Fredric_The_Geopolitical_Aesthetic_Cinema_and_Space_in_the_World_System.pdf

Johnson, Vida. “Veit Helmer: Baikonur (2012)”. In *KinoKultura*, no. 39, janeiro 2013. [crítica online]. Acedido em <http://www.kinokultura.com/2013/39-baikonur.shtml>

Kartal, Esmâ. *With or Without Magic: Realism in Kusturica's Time of The Gypsies*. In Conference Proceeding Book, Vol. 2 - The Balkans at a Crossroads: Evaluating Past, Reading Present, Imagining Future, 365-371. Istanbul : Faculty of Communications, Kadir Has University, 2012. Acedido em <http://ibac.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2015/08/IBAC-2012-Albania-Volume-II-1.pdf>

Katsarova, Ivana. “An overview of Europe's film industry”. In europarl.europa.eu, 2014, 16 de dezembro. [relatório estatístico online].

Acedido em [http://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI\(2014\)545705](http://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=EPRS_BRI(2014)545705)

Kennelly, Kate. “Movie Review: Kati Kati”. In ecufilmfestival.com, 2017, 25 de abril. [crítica online]. Acedido em <http://www.ecufilmfestival.com/de/movie-review-kati-kati/>

Klonowska, Barbara. "Far Away From the Present: Magical Realism in Polish Film". In *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1, no. 2, (2010), 183-196. 2010.

Disponível em http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/seec.1.2.183_r?journalCode=reec20&

Knight, Julia. *New german cinema*. 2007. [texto online].

Acedido em <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf>

Laughs. "MAGIC REALISM: A TYPOLOGY" from UBC July 2013 <http://fmls.oxfordjournals.org/>". In *Practice #1*. 2015, 13 de abril. [texto online]. Acedido em <http://laughs123.blogspot.pt/2015/04/magic-realism-typology-from-ubc-july.html>

Lavery, David. "It's not television, it's magic realism': the mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under*". In *Reading Six Feet Under: TV to Die for*, editado por Kim Akass, Janet McCabe, 19-33. Londres : I.B.Tauris & Co Ltd, 2005. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=32111540DB78FED4EB48CE88DC040BF2>

Lerer, Diego. "Entrevista a Miguel Gomes: "No me interesa el realismo"". In *micropsiacine.com*, 2013, 25 de abril. [entrevista online]. Acedido em <http://www.micropsiacine.com/2013/04/entrevista-a-miguel-gomes-no-me-interesa-el-realismo/>

Lopes, João. "O realismo fantástico de Miguel Gomes". In *rtp.pt*, 2015, 23 de setembro. [crítica online]. Acedido em <https://www.rtp.pt/cinemax/?t=O-realismo-fantastico-de-Miguel-Gomes.rtp&article=12934&visual=2&layout=35&tm=52>

López-Calvo, Ignacio. "The Shadow of Magical Realism in José Luis Cuerda's 1980s films". In *Critical Insights: Magical Realism*, editado por Ignacio López-Calvo. Ipswich : Salem Press, 2014.

Disponível em https://www.salempress.com/press_titles.html?book=188

Lourenço, Inês M.. "Um sonho que comanda duas vidas". In *dn.pt*, 2017, 21 de dezembro. [crítica online]. Acedido em <https://www.dn.pt/artes/interior/um-sonho-que-comanda-duas-vidas-9000786.html>

Maesso, Marina. “En la Vía Láctea – El realismo mágico según el tándem Emir Kusturica-Monica Bellucci”. In notodo.com, 2017, 14 de julho. [crítica online]. Acedido em <http://www.notodo.com/en-la-via-lactea>

Mazierska, Ewa. *Between the Sacred and the Profane, the Sublime and the Trivial: The Magic Realism of Jan Jakub Kolski*. Preston : University of Central Lancashire, 2000.

Acedido em <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/january-2000/mazierska.pdf>

Melvin Sokolsky: Magical Realism. In nowness.com, 2011, 16 de julho. (autor desconhecido). [texto online]. Acedido em <https://www.nowness.com/story/melvin-sokolsky-magical-realism>

Mena, Lucila-Inés. “Hacia una formulación teórica del realismo mágico”. In *Bulletin Hispanique*, tomo 77, n°3-4, 1975. pp. 395-407. Acedido em <https://doi.org/10.3406/hispa.1975.4185>

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo magico*, México: Fondo de Cultura Económica. 1988.

Merten, Luiz Carlos. “Em ‘As Mil e Uma Noites’, Miguel Gomes repensa a identidade portuguesa”. In *estadao.com.br*, 2016, 31 de dezembro. [notícia online]. Acedido em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,em-as-mil-e-uma-noites-miguel-gomes-repensa-a-identidade-portuguesa,10000097354>

Miller, Alyson; Takolander, Maria. “Nasdijj’s Fake Magical Realist Memoir?: Re-envisioning Magical Realism’s Relationship with Fakery”. In *Postcolonial text*, vol. 9, no. 3 (2014). Acedido em <http://postcolonial.org/index.php/pct/issue/view/47/showToc>

Mourinha, Jorge. “Memórias e dilemas nos cinemas do real do IndieLisboa”. In *publico.pt*, 2014, 2 de maio. [notícia online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/05/02/culturaipilon/noticia/memorias-e-dilemas-nos-cinemas-do-real-do-indielisboa-1634286>

----- . “Os problemas de adaptar Saramago”. In *publico.pt*, 2014, 19 de junho. [crítica online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2014/06/19/culturaipilon/critica/o-homem-duplicado-1659563>

-----. “O filme de Miguel Gomes visto de fora, ou o happening da comédia humana”. In publico.pt, 2015, 1 de julho. [crítica online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2015/07/01/culturaipsilon/noticia/as-mil-e-uma-noites-vistas-de-fora-ou-o-happening-da-comedia-humana-1700453>

-----. “Prisão em si”. In publico.pt, 2016, 10 de fevereiro. [crítica online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2016/02/10/culturaipsilon/critica/prisao-em-si-1722897>

-----. “Um filme que recusa dogmas e acredita nas possibilidades”. In publico.pt, 2017, 21 de setembro. [crítica online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2017/09/21/culturaipsilon/critica/um-filme-que-recusa-dogmas-e-acredita-nas-possibilidades-1785984>

Murray, Noel. “Five magical-realism movies in the spirit of the late Gabriel García Márquez”. In thedissolve.com. 2014, 18 de abril. [texto online]. Acedido em <https://thedissolve.com/news/2023-five-movies-in-the-spirit-of-the-late-gabriel-garc/>

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=82091A29D5A60346AC2FF1B85C5FADC3>

Naficy, Hamid. “Cinema in Exile and the Diaspora - Film production and film reception in the cultural »interstice«”. In *Springerin*, n. 1/2002 - Kartografien. 2002. Acedido em <https://www.springerin.at/en/2002/1/kino-im-exil-und-in-der-diaspora/>

New Acquisition: THE BRA (working title) by Veit Helmer. (2017, 22 de maio). [texto online]. Acedido em <http://www.plutofilm.de/news/new-acquisition-the-bra-working-title-by-veit-helmer/0036>

Nogueira, Carlos. “Salsichas à solta em Austin, Texas”. In Público.pt, 2016, 24 de março. [notícia online]. Acedido em <https://www.publico.pt/2016/03/24/culturaipsilon/noticia/festa-de-salsichas-1726779>

Petersen, Ankie. *Magic Realism in Cinema, an analysis*. Utreque : Universiteit Utrecht, 2013. Acedido em <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/28100>

“Poetic Realism”. In *The Criterion Collection*. (sem data). [página online].

Acedido em <https://www.criterion.com/shop/collection/15-poetic-realism>

Popovich, Ljudmila Mila. *Cinematic: Magic realism in international cinema*. 2011. Disponível em <https://www.amazon.com/CINEMAGIC-Magic-Realism-International-Cinema/dp/3639140443>

Reality, Interrupted: New Perspectives on Magical Realism. (2018, 9 de fevereiro). [página online]. Acedido em <http://call-for-papers.sas.upenn.edu/cfp/2018/02/09/reality-interrupted-new-perspectives-on-magical-realism>

Redacción El Tiempo. “El video ‘Colombia es realismo mágico’ ganó Premio de la OMT”. In *eltiempo.com*, 2015, 16 de setembro. [notícia online]. Acedido em <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16376030>

Rowlan, Garret. “Magical Realism and Film: Degrading the Image”. In *Margin – exploring modern magical realism*, 2006. [texto online]. Acedido em <http://www.angelfire.com/waz/margin/Rowlan4.html>

Rukhaiyaar, Amrit. Birdman [2014]: A ‘Magic Realism’ that redeemed Michael Keaton. In *highonfilms.com*, 2015, 15 de agosto. [crítica online]. Acedido em <http://www.highonfilms.com/birdman-2014-a-magic-realism-that-redeems-michael-keaton/>

Schöning, Jörg. “‘Baikonur’-Regisseur Helmer: ‘Die Schöne muss auch ein Biest sein’”. In *Spiegel online*, 2011, 3 de setembro. [entrevista online]. Acedido em <http://www.spiegel.de/kultur/kino/baikonur-regisseur-helmer-die-schoene-muss-auch-ein-biest-sein-a-783964.html>

Shambu, Girish. “I, Daniel Blake: An Authentic Cinema”. In *The Criterion Collection*, 2018, 16 de janeiro. [crítica online]. Acedido em <https://www.criterion.com/current/posts/5277-i-daniel-blake-an-authentic-cinema>

Shiel, Mark. *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Nova Iorque e Chichester : Columbia University Press, 2006. Disponível em <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=4E9CB45C4D90A90386FE2F862181F3A3>

Shone, Tom. "American Exotic". In *Intelligent life*, 2012, setembro/outubro. [crítica online]. Acedido em <https://www.1843magazine.com/content/arts/american-exotic>

Skrodzka, Aga. *Magic Realist Cinema in East Central Europe*. Edimburgo : Edinburgh University Press, 2012, 2014.

Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse". In *Magic Realism: Theory, History, Community*, editado por Lois Parkinson Zamora; Wendy Faris, 407-426. Durham e Londres: Duke University Press. 1995.

Sorrentini, Barbara. "Il realismo magico delle notti arabe". In radiopopolare.it, 2016, 25 de março. [crítica online]. Acedido em <http://www.radiopopolare.it/2016/03/il-realismo-magico-delle-notti-arabe/>

Sousa, Augusto Freitas de. "Miguel Gomes. "Cada vez mais, não tenho ideia daquilo que ando a fazer"". In ionline.sapo.pt, 2015, 27 de agosto. [entrevista online]. Acedido em <https://ionline.sapo.pt/408861>

Stam, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Vitória: Blackwell Publishing. 2005.

Steffy. "Narcos - Magic Realism". In youtube.com, 2015, 2 de novembro. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=FG8s2G-pDS4>

Stępień, Justyna. "Magic Realist Cinema in East Central Europe, by Aga Skrodzka, Edinburgh University Press, 2014, pp. 190". In *International Studies: Interdisciplinary Political and Cultural Journal*, vol. 16, no. 1/2014, 125-128. Lodz : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014. Acedido em <http://hdl.handle.net/11089/16948>

Stoneman, Rod. "Under the Shadow of Hollywood: The Industrial versus the Artisanal". In *The Irish Review*, no. 24 (outono, 1999), 96-103. Cork : Cork University Press, 1999. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/29735943>

Storr, Thomas. “Heightened Reality’: The Influence of Magic(al) Realism on Wes Anderson’s Literary Style”. In *Thomas Storr Portfolio*, 2013, 18 de outubro. [texto online].

Acedido em <https://thomasmstorr.wordpress.com/2013/10/18/heightened-reality-the-influence-of-magical-realism-on-wes-andersons-literary-style-2/>

“Stummer Aufschrei”. In *Der Spiegel*, 2000, vol. 25, p. 237. 2000, 19 de junho. [entrevista em jornal]. Acedido em <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16694724.html>

SundanceTV. “SUNDANCE '08 - INTERVIEW: ABSURDISTAN”. In *Youtube*. 2008, 23 de janeiro. [vídeo online]. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=SNn37vjRTzY>

Thomson, George. *Marxismo e Poesia*. Coleção Teorema – Universidade. António Nogueira Santos (trad.). Lisboa : Editorial Teorema. 1977.

universosasombrosos. “Un Camino a ABSURDISTÁN”. In *universosasombrosos.wordpress.com*, 2014, 4 de abril. [texto online]. Acedido em <https://universosasombrosos.wordpress.com/2014/04/04/un-camino-a-absurdistan/>

Veit Helmer. In *imdb.com*. (sem data.). [página online].

Acedido em http://www.imdb.com/name/nm0375691/?ref_=nv_sr_1

Veit Helmer. In *muzinger.de*. (sem data.). [página online].

Acedido em <https://www.munzinger.de/search/portrait/Veit+Helmer/0/23410.html>

“Veit Helmer hat keine Angst vor Kinderchaos”. In *Focus online*, 2014, 31 de outubro. [notícia online]. Acedido em http://www.focus.de/kultur/kino_tv/film-veit-helmer-hat-keine-angst-vor-kinderchaos_id_4244665.html

Vujkov, Milana. *The magic of joy – Cinema of Emir Kusturica: from realism to magical reality*. Londres : Birkbeck College, University of London, 2004. Acedido em <https://pt.scribd.com/document/54092922/The-Magic-of-Joy-Cinema-of-Emir-Kusturica-From-Realism-to-Magical-Reality>

Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy (editores). *Magic Realism: Theory, History, Community*. Durham e Londres: Duke University Press. 1995.

Zanetti, Daniela. “Marcas Autorais na Obra de Miguel Gomes: Real e Imaginário nas Narrativas do Cotidiano”. In *Revista Farol*, no. 16 (2016), editada por José Cirillo, Ângela Grando, 17-23. Vitória : PROEX/Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

Acedido em <http://periodicos.ufes.br/farol/issue/view/FAROL%2016/showToc>