

Cine-grafias: o filme de arte poética como forma de documento subjectivo

Fátima Chinita*

Resumo: Naquilo que Laura Rascaroli (2009) designa como cinema subjectivo e Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi e Alain Gardies (2006) apelidam de cinema do Eu encontramos documentários metacinematógráficos, simultaneamente (auto)reflexivos e sobre o cinema em geral. Nesta categoria, o hibridismo formal e de conteúdo faz-se sentir sobretudo no Filme-ensaio e no Auto-retrato que mostram o cineasta como um profissional de cinema em plena actividade. Em ambos os casos existe auto-representação, sendo que o cineasta se interpreta a si mesmo com contornos autobiográficos. Em algumas situações podemos desaguar no Filme de Arte Poética (do latim *ars poetica*) segundo Yannick Mouren (2009), que manifesta de modo autoconsciente e discursivo a práxis cinematográfica do artista; ou então no Filme Testamento, uma resenha artística do próprio criador em fim de carreira. O modo como estes conceitos e práticas se intersectam de forma cada vez mais híbrida, leva-me a defender o conceito de Cine-Grafias, aplicado a formas cinematográficas de escrita, a um tempo expressivas e voltadas para o Eu do artista. A última longa-metragem de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960), será o estudo de caso em apreço, permitindo-me concluir que as cine-grafias são autênticos documentos – que atestam de uma existência concreta – não obstante a sua relação com o real ser batente duvidosa – mas que funcionam prioritariamente como textos.

Palavras-chave: metacinema, filme-ensaio, auto-retrato, autoficção, filme de arte poética, filme testamento.

Resumen: Dentro de lo que Laura Rascaroli (2009) llama cine subjetivo y Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi y Alain Gardies (2006) llaman cine del yo, encontramos documentales metacinemáticos, a la vez (auto)reflexivos y sobre cine. En esta categoría general, la hibridación formal y de contenidos se deja sentir especialmente en el Cine Ensayo y el Autorretrato, que muestran al cineasta como un profesional del cine en plena actividad. En ambos casos hay autorrepresentación, interpretándose el cineasta a sí mismo con contornos autobiográficos. En algunas situaciones podemos desembocar en el Cine de Arte Poético (del latín *ars poetica*) según Yannick Mouren (2009), que manifiesta la praxis cinematográfica del artista de manera autoconsciente y discursiva; o en Film Testament, un

* Instituto Politécnico de Lisboa, Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA). Portugal. Email: chinita.fatima@gmail.com.

Este artigo foi escrito com o apoio financeiro da FCT, referência FCT UIDB/05021/2020 sob os auspícios do centro de investigação ICNOVA.

repaso artístico del propio creador al final de su carrera. La forma en que estos conceptos y prácticas se cruzan de una manera cada vez más híbrida me lleva a defender el concepto de Cine-*Grafías*, empleado a formas cinematográficas de escritura, tanto expresivas como centradas en el Yo del artista. El último largometraje de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !* (1960), será el caso de estudio en cuestión, lo que me permitirá concluir que las cinegrafías son documentos auténticos, que dan fe de su existencia concreta – apesar de que su relación con la realidad sea bastante dudosa – pero que funcionan principalmente como textos.

Palabras clave: metacine, cine ensayo, autorretrato, autoficción, cine de arte poético, cine testamentario.

Abstract: In what Laura Rascaroli (2009) calls subjective cinema and Alain Bergala (1988) and Jean-Pierre Esquenazi & Alain Gardies (2006) label cinema of the self (*le cinéma du Je*) one finds metacinematic documentaries, both (self-)reflexive and about cinema in general. In this broad category, the hybridity of form and contents is mostly felt in the Essay films and in Self-portraits that convey the director at work as a film professional. In both cases there is self-representation since the filmmaker portrays him- or herself with an autobiographic leaning. Some situations, derived from these, may result in the Poetic Art Film (from the Latin *ars poetica*), which manifest the artist's cinematic praxis together with a self-conscious discourse on it, as claimed by Yannick Mouren (2009). Or else they result in the Film Testament, an artistic overview undertaken by the creators themselves at the end of their cinematic careers. The way these practices intersect in an increasingly hybrid fashion, leads me to advocate for the concept of *Cine-Writings*, standing for cinematic writing practices, at once expressive and turned towards the artist's Self. Jean Cocteau's last feature film *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* [Orpheus' Testament, or Do Not Ask Me Why!] 1960), will be the case study analyzed here, enabling me to conclude that *cine-writings* are true documents, regardless of their dubious relationship with the real.

Keywords: metacinema, essay film, self-portrait, autofiction, film testament.

Résumé : Dans ce que Laura Rascaroli (2009) appelle le cinéma subjectif et Alain Bergala (1988), Jean-Pierre Esquenazi et Alain Gardies (2006) le cinéma de soi, on retrouve des documentaires métacinématiques, à la fois (auto)réflexifs et sur le cinéma en général. Dans cette catégorie, l'hybridité formelle et de contenu se ressent notamment dans Le film essai Film et l'Autoportrait, qui montrent le cinéaste comme un professionnel du cinéma au travail. Dans les deux cas, il y a auto-représentation, le cinéaste s'interprétant selon des contours autobiographiques. Dans certaines situations, nous pouvons tomber dans le film d'art poétique (du latin *ars poetica*), selon Yannick Mouren (2009), qui manifeste la pratique cinématographique de l'artiste de manière consciente et discursive ; ou encore dans le Film Testament, revue artistique du créateur lui-même à la fin de sa carrière. La manière dont ces concepts et pratiques s'entrecroisent de manière de plus en plus hybride m'amène à défendre le concept de *Ciné-graphies*, formes d'écriture cinématographiques, à la fois expressives et centrées sur le Soi de l'artiste. Le dernier long métrage de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi !* (1960), sera l'étude de cas en question, qui me permettra de conclure que les *ciné-graphies* sont des documents authentiques qui attestent de leur existence concrète – bien que leur rapport au réel soit assez douteux – mais qui fonctionnent avant tout comme des textes.

Mots-clés : métacinéma, film essai, autoportrait, autofiction, film d'art poétique, film testament.

Introdução: o documentário metacineamatográfico

Alguns cineastas manifestam uma propensão para reflectir sobre a arte cinematográfica na qual se movem e que reconhecidamente professam (reflexividade) e/ou sobre as premissas do próprio cinema que executam (auto-reflexividade). São figuras de autoridade com longas carreiras,¹ ou iniciados abraçando o seu mester com toda a esperança de uma vocação eventualmente ainda por cumprir.² Uns e outros são atraídos pela sétima arte e pela forma de expressão que ela comporta, mas como meio de exorcizar ou compreender a sua própria inclinação. Deste modo, o cineasta surge logo como indissociável da sua prática, de modo intencional e explícito.

Esta é uma das vertentes do metacinema, que não deve ser confundido nem com cinema reflexivo, cujo âmbito é mais lato, nem com “cinema sobre o cinema”, cujo domínio é mais restrito e focado apenas nos filmes que são visivelmente sobre a *indústria*. Na minha perspectiva, se um filme satisfizer, em simultâneo, quatro condições, ele pode ser considerado um metafilme: (1) deve ser uma actividade ou objecto em acto de feitura; (2) deve possuir um discurso autoral, consciente e deliberado; (3) deve ocorrer ao longo de todo o filme, manifestando-se, directa ou indirectamente na temática e na história; (4) deve ser narrativo e incidir, em maior ou menor grau, sobre o regime ficcional. A primeira condição expõe a técnica cinematográfica sem a qual *stricto sensu* não haveria cinema; a segunda revela o ponto de vista do autor e transforma a obra numa espécie de ensaio indirecto sobre a expressividade cinematográfica; a terceira garante que o filme é, de facto, *sobre* o cinema e que este contexto não funciona apenas como um pretexto; a quarta reforça o quanto o desenvolvimento da sétima arte deve à narrativa, sem a qual teria permanecido uma curiosidade científica ou de feira, e como o ímpeto ficcional, que molda a história humana, moldou o cinema convertendo-o, aos olhos do mundo, em potencial actividade artística (Chinita, 2021, s/p).

À partida, a última condição pode fazer crer que todo o cinema documentário se encontra automaticamente excluído desta demanda. Na verdade, não é assim. É indesmentível que o apelo da ficção é muito forte, na vida como na práxis destes autores. Porém, o conceito de narratividade abarca outros objectos artísticos para além da efabulação simples. Dito de outro modo, os filmes podem não contar histórias – mistificações narrativas inventadas de raiz – mas contê-las, porque são um processo cognitivo que tem por base a narração. Verifica-se, aliás, na progressão das carreiras de alguns cineastas, como por exemplo Jean-Luc Godard e Orson Welles, um crescendo de narração em detrimento da(s) narrativa(s) (cf. Sayad, 2013). Não é por acaso que Godard se estreia na realização de longas-metragens com *À bout de*

1. Na Europa: Agnès Varda (FRA), Andrej Wajda (POL), Federico Fellini (ITA), Jean-Luc Godard (SUI), Michael Haneke (AUS), Pedro Almodóvar (ESP), Peter Greenaway (GB), Theo Angelopoulos (GRE), Wim Wenders (RFA e ALE), Ingmar Bergman (SUE), Manoel de Oliveira (POR). Na América: Raúl Ruiz (CHILE), Atom Egoyan, (CAN), Brian de Palma, David Lynch, Peter Bogdanovich, Woody Allen e Quentin Tarantino (EUA).

2. Michel Hazanavicius (depois de *The Artist*, 2011, realizou *Le Redoutable*, sobre Jean-Luc Godard, 2017) e Damien Chazelle (*Babylon*, 2022).

souffle (O *acossado*, 1960) – um filme ficcional onde, segundo o próprio Godard, a história possui princípio, meio e fim mas não necessariamente por essa ordem – e termina em pleno território do filme-ensaio, com *Le livre d'image* (O *Livro de Imagem*, 2018). O mesmo percurso é notório em Welles, que começa com *Citizen Kane* (O *Mundo a Seus Pés*, e termina com dois filmes-ensaio seguidos: *Vérités et mensonges* (F *for Fake*, 1973) e *Filming Othello* (1978).

O “referente”, que é a marca do documentário, não deve ser interpretado pelo seu valor facial, por duas razões. A primeira é que, de modo intencional ou acidental, a realidade é sempre manipulada ou contaminada, ao ponto de não podermos considerar como sinónimos os termos “referente” e “realidade”. Todos os documentários implicam escolhas e decisões artísticas e técnicas que influem sobre o resultado, a menor das quais não será a presença da própria câmara. A segunda razão para nos acautelarmos com ideias feitas sobre o “referente” é o facto de ele não ser incompatível com a ficção. Repare-se que ele é indispensável para criar um efeito de real que permita concretizar histórias verosímeis, mas finitas (Barthes, 1968: 88). O ser humano tanto precisa de uma base de identificação para acreditar no que vê, como para poder suspender temporariamente a sua incredulidade. Sem estas duas condições a efabulação não é possível e sem a efabulação é a própria humanidade que está em risco.

Por esta ordem de ideias, ficção e documentário não são completamente díspares em termos teóricos. Acresce a isto o facto de, cada vez mais, as fronteiras entre ambos se esbaterem também em termos práticos. Ambos contêm narratividade e, face ao hibridismo intrínseco de várias subcategorias, ambos contêm também ficcionalidade. É nos filmes com maior carga de subjectividade autoral – o “*cinéma du Je*”, como se lhe refere Alain Bergala na colectânea que editou em 1998, ou o “*subjective cinema*” proposto por Laura Rascaroli em 2009 – que estes dois aspectos melhor se confundem, sob a égide da auto-representação: a presença do autor na própria obra.

As formas do Eu autoral e a auto-representação híbrida

A presunção de realidade no documentário metacineamatográfico ocorre devido à presença *dentro do filme* de um corpo que corresponde à identidade aparente que ele possui na vida real, a começar pelo nome. É justamente em torno dessa coincidência e suas implicações que se articulam as teorias do Eu no cinema. Para Philippe Lejeune (1975: 14), para além da identidade partilhada entre autor, narrador e personagem principal manifestada pelo uso do mesmo nome (facto que ele designa como “pacto autobiográfico”), há ainda a considerar uma segunda condição indispensável para que se possa falar de autobiografia: a ligação ao referente, uma realidade externa à obra, a qual pode ser alvo de verificação por parte do leitor. Esta última condição é designada por Lejeune, precisamente, como “pacto referencial”. A ligação ao real não é, porém, totalizadora, contendo espaço para alguma “mentira” histórica. Ou seja, uma autobiografia não tem de ser verosímilante, tanto ao nível da informação veiculada, quanto ao nível do seu significado (Lejeune, 1975: 26). Porém, os

aspectos contidos na escrita autobiográfica devem ser factos, apresentados de forma clara, linear e cronológica de um percurso de vida (ainda que eventualmente não completo e, obviamente, proferido num tempo verbal passado).

É neste aspecto que a autobiografia se distingue da autoficção literária, que também cumpre a regra da coincidência nominal entre autor, narrador e personagem, mas onde o “autor” é uma *persona*, uma “recriação” de si próprio, a qual, podendo ser mais ou menos fiel, normalmente prima pela distância factual entre autor e *persona* autoral. No cinema, que opera segundo as exigências da “mostração” (forçosamente visual e imediata), a figura do autor implícito pode ser interpretada pelo corpo biológico do autor real, mas a distância identitária entre a pessoa e a representação da pessoa, não obstante a possível coincidência de marcadores identitários, é ainda válida, tal como na literatura autoficcional (Colonna, 1989). No caso de o “autor” ser, inclusive, interpretado por outro corpo – ou seja, por um actor – então a distância referida aumenta exponencialmente, ainda que esse actor seja entendido como um duplo ficcional, um *alter ego* apadrinhado pelo próprio cineasta. A autoficção é, como o título indica, independentemente do corpo que interpreta o protagonista, uma “ficção de si”, uma construção imaginária do próprio. Aliás, na modalidade de autoficção fantástica, desenvolvida por Vincent Colonna (2004: 75-92), o autor compraz-se mesmo em inventar um Eu perfeitamente anómalo e distante da sua personalidade real. Logo, para efeitos de uma escrita de si em cinema – actividade que na literatura autobiográfica é hoje conhecida como “*life-writing*” – concorrem todos os aspectos necessários à correcta apreciação dos filmes subjectivos híbridos, obras pessoais mas situados na confluência de várias vertentes do cinema do Eu.

O filme-ensaio, ou “ensaio cinematográfico”³ – não confundir com “vídeo ensaio” que é uma simples abordagem didáctica de um tópico cinematográfico por meio de sons, texto e imagens em movimento – é tradicionalmente considerado um modo de documentário. Para além do acentuado ponto de vista ideológico sobre um dado tema, inerente à ideia de “ensaio”, a qual descreve a natureza do conteúdo; o ensaio cinematográfico também costuma ter uma forte presença do realizador, seja de forma directa (por exemplo, a presença física de Godard em *Scénario du film “Passion”*, de 1982), seja sob uma configuração mais metonímica (a voz *off* verbalizada pelo próprio autor ou a presença das mãos do cineasta, como sucede em *Level five*, de Chris Marker, de 1997). A presença do autor no interior do filme, quando ela se produz de forma mais imediata, é uma auto-representação impossível no mesmo nível ontológico, pois o autor não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, atrás e à frente da câmara. A obra e o registo possuem duas temporalidades, materialidades e naturezas diferentes. Este fenómeno é, segundo Gérard Genette (2004), uma metalepse do autor, reportando-se à entrada do autor no universo ficcional. Quando Agnès Varda, em *Les plages d’Agnès* (2008), pousa junto a uns trapezistas numa praia de França ilustrando uma fantasia sua, ela usa a reconstituição como um facto de pensamento e não como uma realidade física. Neste caso, como noutros, a cineasta biológica é e não é a cineasta histórica. Nestes casos, para além da forte dimensão

3. Em inglês “*essay film*”, em francês “*le film essai*”.

conceptual comum a todos os ensaios cinematográficos (o filme-ensaio é um cinema que pensa),⁴ o autor “marca” a sua obra investindo-a de resquícios de si, ou vestígios (no sentido de *trace*), mais ou menos evidentes, que funcionam como um efeito de assinatura adicional. Varda nunca foi trapezista e esta faceta em que se mostra em *Les plages* ocorre numa dimensão ficcional da obra que ela própria criou. A criatividade é igualmente um requisito do cinema do Eu, sendo através dela que se constata uma grande parte da subjectividade autoral neste tipo de filmes (que, recorde-se são escritos e realizados pela mesma pessoa, autora do conceito).

Em 1948, Alexandre Astruc preconizava, num texto intitulado “Naissance d’une nouvelle avant-garde”, a expressão individual do realizador de um modo que lhe permitisse “traduzir as suas obsessões” e “expressar o pensamento” (Astruc, 1948: 325) e defendia um novo tipo de *escrita*, verdadeiramente cinematográfica, efectuada com a câmara em vez da pluma, que se encontrava inerente ao conceito de “*caméra-stylo*” (a tradução literal é “câmara-caneta”). É evidente que Astruc se referia a uma escrita ficcional, como as suas remissões para Jean Renoir e Orson Welles naquele texto fazem compreender. No entanto, as suas duas principais condições – tradução de obsessões e expressão de pensamentos – estão também na base do filme ensaístico, com a respectiva quota-parte de ficção.

Laura Rascaroli (2009) define filme-ensaio como o equivalente cinematográfico de um ensaio literário, não tendo necessariamente nada a ver com cinema documental (e também político, ou experimental). Em termos estruturais, o ensaio cinematográfico é auto-reflexivo, situado entre a ficção e o cinema não ficcional, sendo contaminado por ambos. Em termos conceptuais, o ensaio cinematográfico é auto-reflectivo, contendo um discurso que pensa e faz pensar. Por definição, um filme-ensaio contém um ponto de vista ideológico qualquer que ele seja, transmitido de um modo indeterminado e sem obedecer a quaisquer regras estabelecidas *a priori*. Mikaël Gaudin usa um trocadilho eficaz na língua francesa para definir o filme-ensaio (“*film essai*”) como actividade de “*laissez filmer*” (ou seja, deixar filmar).⁵ Dito de outro modo, para este teórico o ensaio cinematográfico reúne tudo aquilo que no cinema é inclassificável, tratando-se de um género ambíguo, misto de narrativa e análise.⁶

Sendo assim, porque continuamos insistentemente a conotá-lo (apenas) com cinema não ficcional? Porque não atentarmos naquilo que é a sua dimensão psíquica (e portanto, ficcional): a de uma demanda individual em que o cineasta, raramente usando a narração linear clássica, investe na análise de si próprio e da sua obra, porventura da sua obra *face* a si próprio. Que é o mesmo que dizer, face ao cinema. Talvez seja por isto mesmo que uma grande parcela de ensaios fílmicos

4. Título de um dos artigos da colectânea de Suzanne Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin (eds), 2004.

5. Para o trocadilho manter a sua base fonética seria preciso traduzir como “ensejo de filmar”, mas aqui o significado não seria exactamente o mesmo. “Ensaíar filmar” ainda é uma alternativa pior.

6. É uma posição que atribui ao filme-ensaio uma certa anarquia de base, facto contestado até certo ponto por Laura Rascaroli, para quem não se deve remeter para esta família fílmica tudo o que é “inclassificável”, numa espécie desesperada de exclusão de partes.

contém uma dimensão metacineamatográfica. É o caso da práxis do Senhor Cinema (*Monsieur Cinéma*), de seu nome Jean-Luc Godard. Façamos, então, como Rascaroli e rejeitemos a natureza referencial do filme-ensaio para nos concentrarmos em alguns aspectos da sua forma, apontados por esta autora: (1) uso de uma voz *off* não autoritária nem patriarcal, com um cunho metafílmico e metacrítico, que contempla no seu raciocínio a obra e o seu criador, utilizada com grande depuração estética; (2) utilização de material de arquivo de várias proveniências para servir de matéria-prima num filme inteiramente novo (“*found footage*”); (3) “performance” específica e consciente, a dois níveis: primeiro, na recriação não indispensável de acontecimentos,⁷ efectuada sobretudo com o intuito de dinamizar a obra e, segundo, na amostragem do processo de criação e do respectivo criador.

Claude Beylie, em 1967, deu continuidade ao tipo de raciocínio iniciado por Astruc, indicando que em *Le sang d'un poète* (1932), de Jean Cocteau, se fazia sentir a prática de “autografia” (“*l'autographie*”), uma autobiografia mais ou menos disfarçada, porquanto existe uma ligação metonímica entre o poeta diegético e o autor implícito Cocteau. Esta seria revelada, entre outros meios, pela cicatriz da personagem Poeta, graficamente análoga à estrela com que Cocteau assina o seu nome (inclusive no genérico de início deste filme e no de *Le testament d'Orphée*, 1960). A própria introdução filmica, enunciada pelo autor Cocteau em intertítulos, contém duas pessoas verbais, numa espécie de esquizofrenia narrativa que marca a indefinição do género e o seu potencial de referência. A frase “O autor dedica este punhado de alegorias” (tradução minha)⁸ opõe-se a “Ou como fui enganado pelo meu próprio filme” (tradução minha).⁹ Em *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960) esta dúvida é desfeita porquanto a obra só contém uma voz narrativa e uma presença física, ambas pertencentes ao próprio Cocteau, que aqui interpreta a figura central do Poeta, que em *Le Sang d'un poète* coubera a Enrique Rivero. O crescendo de auto-representação neste último trabalho justifica-se sobretudo pela dimensão testamental da obra, que deveria ter sido o último legado fílmico do cineasta, como ele próprio indica no comentário *off* final, antes do lapidar termo “*fin*” (“fim”) escrito pelo seu punho.¹⁰ Isto significa que o filme articula duas dimensões fundamentais de análise: aquela que faz coincidir numa única pessoa as *figuras* da personagem e do cineasta (auto-representação) e a que apresenta o ponto de vista do autor sobre o seu trabalho (patente naquilo que Yannick Mouren classifica como “filme de arte poética”, conceito derivado do latim *ars poetica* e que se reporta a um tipo de tratado sobre práticas artísticas). Não confundir com filmes que pertencem ao designado cinema de autor e que podem ser eminentemente poéticos (líricos seria um termo melhor porque é mais genérico). Nessa categoria, que também pode conjugar auto-representação com auto-reflexividade, inserem-se reputados cineastas de

7. Por exemplo quando se pretende mostrar eventos de que ainda existem testemunhas vivas.

8. “*L'auteur dédie cette bande d'allégories...*”

9. “*Ou comment j'ai été pris au piège para mon propre film. Jean Cocteau*” .

10. O último filme de Cocteau foi uma curta-metragem intitulada *Jean Cocteau s'adresse... à l'an 2000* (1962), um ensaio poético em que o artista permanece sentado o tempo todo falando directamente para a câmara.

outros continentes (*world cinema*), como Abbas Kiarostami. Porém os filmes deste não são filmes-ensaio, auto-retratos nem tratados de arte poética (*ars poetica*). 10 *on Ten* (2004), onde o cineasta aborda a sua filosofia cinematográfica, é um documentário que não se enquadra na ideia das cine-grafias aqui proposta.

Do mesmo modo, no auto-retrato cumpre-se a condição da coincidência nominal e ainda uma outra: a da presumível veracidade do transmitido. O cineasta põe-se literalmente em cena, mas não necessariamente como profissional de cinema. Não atendendo à profissão, a incidência do auto-retrato do artista seria, assim, na pessoa e na expressão poética da sua intimidade. Raymond Bellour observa, a respeito desta modalidade de cinema do Eu: “O auto-retrato situa-se assim do lado da analogia, da metáfora e da poética, mais do que do narrativo [...]” (Bellour, 1988: 341, tradução minha). Entre as principais características do auto-retrato apontadas por Bellour contam-se: (a) escrita como inacção, divagação, monólogo (em suma: deriva solitária); (b) escrita como deambulação imaginária por lugares da memória pessoal; (c) escrita como base de si mesmo e da sua memória (o que implica protagonizar o filme).¹¹ Dito de outro modo, esta prática permite dar uma impressão poética do artista em plena vivência. Não obstante a sua natureza documental, não são os *factos* que interessam no auto-retrato nem o seu grau de fidelidade ou abrangência. Por definição, o auto-retrato não pode englobar uma vida inteira, como sucede na autobiografia, pois o seu modo verbal de enunciação é o presente. Para Bellour, o que mais importa nesta práxis é a sua forma, que a distingue daquilo que ele vê como a sua parente pobre, a autobiografia. O conteúdo material do auto-retrato encontra-se arrumado de acordo com uma lógica temática, produzindo desse modo uma narrativa descontínua e feita de justaposições anacrónicas. A obra é teoricamente infinita, encontrando-se em fabrico permanente.

Marie-Françoise Grange e Muriel Tinel são as excepções mais óbvias a esta concepção generalista do auto-retrato. Para Grange, a representação do cineasta no seu *métier* implica um “pacto retratista” (em que a auto-representação do autor é indispensável) (Grange, 2008: 63). Segundo a autora, a estratégia mais frequente neste caso passa por colocar o realizador, não atrás mas sim à frente da câmara a registar-se a si próprio. Muriel Tinel (2006) observa que o auto-retrato deve mesmo expor a identidade *profissional* do autor, sem recorrer a um *alter ego*:

O que faz com que a intimidade em causa no auto-retrato não se apresente apenas sob a forma de um homem, que ele não deixa de ser, mas também sob a forma dos traços de um artista em plena feitura da sua obra. Assim, o verdadeiro assunto do auto-retrato cinematográfico e aquele que parece veicular-se à própria actividade do cineasta [...]”. (Tinel, 2006, s/p, tradução minha).

11. Estas características, e mais duas, tomou-as Bellour de empréstimo a Michel Beaujour, em *Miroirs d'encre* (Paris: Seuil, 1980, sobretudo no capítulo “Cinéma et autobiographie”, pp. 7-12).

Através do acto de filmagem de si a trabalhar no momento presente, ou de imagens dos seus filmes rodados anteriormente (e usados sob a forma de excertos intrafilmicos),¹² ou ainda por recurso a grandes planos do seu rosto inscrito em fotogramas de película ou em enquadramentos no enquadramento realçando o lado material do cinema, o/a realizador/a inclui na representação do seu trabalho uma reflexão própria sobre o seu percurso de cineasta. Encontramo-nos aqui no limiar do ensaio cinematográfico ao qual Tinel só escapa porque refere que o auto-retrato é a “imagem interna” do artista e não os seus “pensamentos internos”.

Proponho, então, adoptar o termo de “cine-grafias”, o qual contém a ideia de Astruc, mas expande os seus horizontes genológicos a qualquer domínio filmico onde a narratividade assim o justifique, aplicando-se às obras que contenham uma dimensão expressiva singular, poética ou conceptual, marcada por uma forte dimensão subjectiva de carácter artístico. A utilização do termo hifenado e plural tem uma dupla intenção: para além do reforço caligráfico (o cinema como forma de escrita), também procuro afastar-me do conceito de “cinegrafia integral”, tal como exposto por Germaine Dulac e aplicado a uma forma de cinema experimental: o cinema puro, baseado no gesto artístico destituído de função narrativa e patente na montagem. Desta feita, no conceito de cine-grafias que aqui proponho, são relevantes apenas e só os dados (não necessariamente factuais, mas sim verosimilhantes) relativos às práticas de produção artística do autor, apresentadas em diferido ou em acto directo. Trata-se de uma categoria claramente metacinematográfica que ousa pensar o autor junto com a sua carreira: o cineasta *grafa-se* a si próprio na sua própria enunciação filmica. A esta reflexão corresponde uma reflectividade que tanto pode ser da ordem da auto-representação do criador como dos princípios artísticos inerentes às suas criações. Como se compreende, isto tanto pode recobrir situações de ensaio cinematográfico (onde se ilustra uma tese), como de auto-retrato filmico (que se orienta para a amostragem) e apoiar-se nalguns factos de cariz biográfico, complementando os dados profissionais. As duas situações podem, inclusive, combinar-se num único objecto filmico, como acontece em *Les glaneurs et la glaneuse* (*Os respigadores e a respigadora*, 2000), de Agnès Varda.

Testemunho ou testamento?

Enquanto auto-retrato seleccionado (situações em que o autor se representa apenas em pleno trabalho e discorre somente sobre essa matéria), o ensaio cinematográfico é um caso muito sério de filme “arte poética” (*ars poetica*). Ou seja, contém os principais factos reais e fundamentos básicos de um discurso sobre o cinema e o modo de o praticar. Digamos que a maior, possivelmente a única, diferença entre ambos os géneros filmicos consiste no escopo ou latitude da abordagem. Um filme-ensaio poderá ser um filme arte poética (*ars poetica*) ou não, consoante o calibre e a intensidade dos dados transmitidos sobre a práxis cinematográfica do cineasta. Tendencialmente, sê-lo-á em final de carreira, quando o realizador sente a urgência de

12. Ou seja, como filmes no filme.

se reportar não ao modo como habitualmente *faz* cinema, mas sim à maneira como o FEZ até àquele ponto da sua *oeuvre*. É o território de eleição do filme-testamento, que também existe em ficção, e que tem por objectivo fazer um ponto da situação das práticas cinematográficas do autor para memória futura das gerações vindouras, passo a redundância. Estas obras são autênticos legados deixados pelo cineasta; uma forma de ele/ela estabelecer o modo como quer ser lembrado/a. É neste domínio que o desejo de ficcionar, adornando ligeiramente a realidade, ou de se construir em mito e/ou contribuir para um mito já instituído, se pode apresentar ao autor.

Yannick Mouren (2009) considera o filme arte poética (*ars poetica*) como o produto ideal para representar a veracidade do trabalho do cineasta ao leme da sua arte. É uma forma de aquele reflectir sobre os mecanismos e processos do seu trabalho, ou seja, o seu *modus operandi*. O cineasta faz o seu retrato profissional ao mesmo tempo que aborda questões da prática (e indústria) cinematográfica; surge pois, em campo (visual ou sonoro) falando sobre as suas preocupações. Nesta acepção, “arte poética” é qualquer filme que funcione como uma espécie de manifesto integral das práticas do autor na sua *oeuvre* (no sentido que lhe foi conferido pela *politique des auteurs*)¹³ e não numa só obra sua, independentemente de ter ou não uma natureza lírica.

Segundo Mouren (2009), o filme arte poética, que raramente é um filme menor na obra de um cineasta, surge em determinados momentos de uma carreira e não antes. Na opinião deste teórico, sucede muito por volta da décima longa-metragem do autor, numa altura em que o estatuto de artista daquele está completamente firmado, podendo ser valorizado pelo próprio. Nestes casos é um filme charneira, marcando uma mudança na obra do cineasta, um autêntico ponto da situação profissional. Pode ocorrer, no entanto, mais tarde ou haver uma segunda via do mesmo ensejo, como se algo tivesse ficado por dizer na primeira abordagem. Nestes casos, segundo Mouren, ocorre por volta do vigésimo filme. É nesta última situação que o filme arte poética aproxima substancialmente, senão por completo, da noção de filme testamento.

De acordo com o postulado de Mouren sobre os filmes arte poética, estas obras são, à partida, a resposta do autor cinematográfico a uma demanda pessoal, a qual se pode traduzir numa pergunta: “De onde vem o meu cinema?” A resposta de Mouren é: “Da vida”. Aqui é a vivência do cineasta que importa, mas salvaguardando-se a dupla distância imposta pelo processo de ficcionalização do vivido, num primeiro tempo, e pela sua elaboração artística concreta numa forma audiovisual de representação, numa segunda instância. Alguns cineastas, observa Mouren, optam por uma abordagem mais mimética, ou seja, autobiográfica; outros preferem um encaixe mais fantasista e optam mesmo por realizar obras que não possuem uma relação directa com a sua vida, mas apenas com as suas preocupações estéticas.¹⁴ Existe, no

13. Como a totalidade dos filmes de um cineasta.

14. Em *8 ½* de Federico Fellini (1963), a cena em que o cineasta Guido assiste à projecção de umas imagens (“*rushes*”) é indicada intradiegeticamente como sendo a sua “vida”. Em *Sogni d'oro* (*Sonhos de Ouro*, 1981), de Nanni Moretti, os elementos autobiográficos são transformados de forma radical pela imaginação (recorde-se que o protagonista se transforma em lobisomem).

entanto, uma outra pergunta, subsidiária da anterior, a que o filme arte poética também da resposta: “Como se fazem os meus filmes?” A resposta nesse caso, segundo Mouren, provém do interior da obra: “Para um cineasta, dizer numa entrevista que prefere determinado tipo de plano ou fazê-lo dizer por uma personagem num filme arte poética são duas coisas completamente diferentes” (Mouren, 2009: 59, tradução minha).

O cinema arte poética (*ars poetica*) pode ser revelador em termos técnicos, como acontece em *La nuit américaine* (*A noite americana*, 1973), de François Truffaut, mas também pode escudar-se na revelação psíquica dos processos criativos que dão origem à(s) obra(s) daquele cineasta, como sucede em *8 ½*, de Federico Fellini (1963). Existe, contudo, um problema teórico na definição que Mouren faz de filmes arte poética: para este estudioso da metacinematografia esta categoria fílmica apenas engloba longas-metragens de ficção. Logo, o meu conceito de *cine-grafias* assimila muitos dos aspectos contidos no filme arte poética de Mouren, mas com duas diferenças de relevo. A primeira é que a natureza da informação não tem de ser estritamente ficcional. Se o cineasta for documentarista e toda a sua obra for desse teor, não pode efectuar a sua arte poética? Não vejo razões para dizer o contrário, portanto as *cine-grafias* não são regidas por considerações formais, mas sim temáticas. Por outro lado, em meu entender, a natureza da documentação feita é (ou pode ser) mais complexa, permeável e híbrida do que aquilo que sugere Mouren. Existem realizadores cuja *oeuvre* é sistematicamente auto-reflexiva e progressivamente mais metacinematográfica. É o que sucede com Jean-Luc Godard, em cujo trabalho se nota um percurso nítido, cada vez mais conceptual e demonstrativo da própria arte, das suas concepções e técnicas, acentuada pela presença auto-referencial do autor falando em corpo e nome próprios. A progressão para o filme ensaístico especificamente sobre cinema é do mesmo teor que a evolução de um cineasta para o filme arte poética, pois que ambos são discursos sobre uma práxis cinematográfica já perfeitamente instituída. A maior diferença entre ambos os géneros, na minha opinião, reside na amplitude da informação: o ensaio cinematográfico pode incidir sobre um aspecto episódico e cronologicamente bem demarcado do trabalho fílmico, não sendo nesse caso considerado um documento alargado da prática do autor, um autêntico manual assinado pelo próprio, ou seja, um filme arte poética. A natureza híbrida deste último subgénero fílmico, tal como eu o contemplo, permite a instalação da dúvida quanto ao tipo de *documentação* em causa.

O caso de Jean Cocteau

Em 1960, em *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* – que é assumido pelo seu realizador como um balanço artístico – assistimos a uma depuração da mescla entre alegoria e documento anteriormente presente em *Le Sang d'un poète* (1932), numa obra em que o autor, o narrador e o personagem protagonista surgem num único corpo e imbuídos de uma única identidade artística: a do próprio

Cocteau. A *oeuvre* do cineasta fecha, deste modo, o seu círculo e manifesta de modo mais claro o que já se encontrava presente, em embrião, na sua média-metragem de 1932.

Em entrevista dada a Roger Pillaudin aquando da rodagem de *Le testament d'Orphée*, Cocteau profere uma misteriosa afirmação, a qual remete, queira-se ou não, para a natureza híbrida dos seus trabalhos mais abstractos e fragmentários: “Neste filme interpreto o meu próprio papel pois sou avesso aos documentários que nos impingem com fartura, nos quais se presume que contamos a nossa vida. A minha não pode ser contada. É demasiado fértil em meandros e obstáculos” (Cocteau, 1960: 55-56, tradução minha).¹⁵ Como interpretar esta observação de Cocteau? Será que é indicativa de que o filme é um documentário, só passível de ser feito pelo próprio visado, conhecedor dos “meandros” da sua vida? Ou, pelo contrário, será uma prova de que o filme jamais poderá ser um documentário, uma vez que o sujeito está acima de qualquer relato, mesmo feito na 1ª pessoa? A resposta, tal como a obra e a observação de Cocteau que a descreve, é híbrida: “Ambos” seria mas correcto afirmar.

Este hibridismo é, precisamente, o que torna a longa-metragem final de Cocteau tão interessante de analisar. Mikaël Gaudin observa que uma das características dos realizadores-actores – intérpretes não profissionais que representam o papel do protagonista nos seus últimos filmes – é produzirem obras marcadas por uma forte hibridação de género, entre o documentário e a ficção ou entre o drama e a comédia. A ser assim, a auto-representação do cineasta é já evidência de um território artístico dual: uma espécie de entre-mundos conceptual, correspondendo ao *leitmotiv* da transposição de universos e da entrada numa outra dimensão, tão caro a Cocteau. O assunto encontra deste modo, a forma ideal para a sua manifestação. Este território, de subjectividade enunciativa assumida, é de aparência ilógica, o que se explica, quer pela sua componente alegórica (cuja abstracção explica, por exemplo, o despojamento dos cenários),¹⁶ quer pela sua dimensão onírica (cuja plasticidade visual e sonora não obedece a nenhuma estrutura rígida).¹⁷ Recorde-se que não existe em *Le testament d'Orphée* qualquer sonho intradiegetico e que só a lógica da ausência de lógica nos sonhos interessa ao autor, porventura por dois motivos representacionais. Um deles é a perda de consciência como forma de aceder (quicá através do consumo de opiáceos) à inspiração artística; o outro é a relação inexplicável entre a arte e a imortalidade do artista, num grito de expressão nitidamente metacinetográfico.

15. Citado por Luís Sandro Rodriguez em *Una tinta de luz: La poesia cinematográfica de Jean Cocteau* (Bilbao: Universidade del País Vasco, 2008), pp. 179-180.

16. Várias das sequências da obra são explícita e intencionalmente rodadas num estúdio de cinema. Com efeito, podemos ver os adereços encostados às paredes, alguns projectores dispersos, a porta que dá acesso ao exterior e sobre a qual se vem projectar a sombra de uma gigantesca grua, partes de um cenário desfeito ou ainda por montar (nomeadamente a *passerelle* que dá acesso a um suposto “tribunal” do Além onde o Poeta é julgado como tal e acusado disso mesmo). Esta artificialidade é complementada pelo recurso a ruínas, uma grande parte das quais apresenta o aspecto trabalhado de um cenário de cinema porque uma parte delas efectivamente o é.

17. Na cena do Tribunal os juízes dizem ao personagem Professor, que convocaram a meio da noite: “*Vous rêvez*” (“O senhor dorme”, tradução minha).

Le testament d'Orphée não é um filme ensaístico e também não é uma narrativa no sentido tradicional do termo. A sua natureza alegórica e abstracta impedem-no de contar uma história linear por causa-efeito, pautada pelas motivações do protagonista. Trata-se de uma espécie de arte poética; uma obra que formula e reflecte sobre a filosofia artística de Cocteau e que, inclusive, põe em acto a criação do Poeta (Cocteau surge a desenhar o seu auto-retrato).¹⁸ Parece um filme realizado para pôr em cena, que é como quem diz em campo, as problemáticas do autor já verbalizadas ao longo de inúmeras entrevistas concedidas durante o seu tempo de vida.¹⁹ Se de alguma coisa *Le testament d'Orphée* pode ser acusado é de descrever a verdade interior do Poeta, o seu mundo íntimo. Arthur B. Evans, em *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, observa que a prática cinematográfica de Cocteau corresponde ao “filme poético”, o qual é prioritariamente um veículo para a representação da *realidade interior* do artista (Evans, 1977).

Nesse sentido, *Le testament d'Orphée* é o documento mais verídico de todos, dado que contém a pureza de um olhar que sobre si se lança na demanda de uma “verdade” negada aos outros que de fora observam. Também é, no entanto, marcado por uma exacerbação quase mítica do Eu, sobretudo na insistência sobre a fenixologia (a arte que, segundo o personagem do jovem poeta Cégeste, consiste em renascer várias vezes). Renascer – ao terceiro dia como Cristo, a figura suprema do Cristianismo, ou fazê-lo repetidamente das cinzas como a Fénix, ave mítica – releva de uma certa sobrançeria narcísica, apesar de se justificar plenamente no seio de uma teoria sobre a morte do Poeta. Neste contexto, a morte implica que a cada fase do processo o artista morra um pouco e só possa ser verdadeiramente considerado imortal, isto é, Poeta de pleno direito, após a sua morte física. Perante este aspecto e a elevação que de si próprio Cocteau faz, conotando-se com certas divindades – o deus da poesia Orfeu, que dá título ao filme; a deusa Minerva, à qual se apresenta, acabando por ser trespassado pela lança daquela, num acto de martírio; a Esfinge alada, ao lado da qual caminha uma vez renascido – não posso deixar de pensar que se (re)constrói um pouco na forma perfeita, à imagem de Deus.

Assim sendo, que outros aspectos comprovam a construção manifesta da obra? O filme não é um auto-retrato cinematográfico, apesar de o personagem Cégeste afirmar que cada obra de um autor retrata sempre um pouco de si. Cocteau reiterou, ao longo da sua vida artística, que “era uma mentira que contava sempre a verdade” e a sua própria fórmula de inspiração poética encontra-se ligada ao conceito de mentira verdadeira (“*un mentir vrai*”), o qual pressupõe o uso do mito como meio de aproximação ao espectador e a mitificação pessoal do poeta. Daqui surgiu, na interpretação teórica da arte fílmica de Cocteau, uma ideia que o próprio realizador se encarregou de desenvolver: a da existência de uma mitologia pessoal. Mais forte do que as habituais preocupações de qualquer *auteur*, esta dimensão mitológica

18. Vemos igualmente a célebre tapeçaria de Judite e Holofernes que ele executara para a Vila Santo-Sospir.

19. Foram recolhidas após a sua morte em duas obras de referência: *Entretien sur le cinématographe* (1973) e *Du cinématographe* (1973).

abraça dois aspectos que se fundem num só: a reunião de *leitmotive* como tópicos da cosmovisão cocteauniana e a criação de um mito do autor celebrado fora das obras, pela imprensa e opinião pública em geral, mas corroborado dentro delas pela mão do enunciador-mor (o realizador). Desta feita a “imagem” de Cocteau presente nos filmes, a sua realidade artística, é bastante complexa e faz-se por intermédio (indispensável) de um referente que é uma impostura. A *persona* fílmica de Cocteau constrói-se sobre outra *persona*, social.

Em *Le testament d’Orphée* Cocteau interpreta o papel do protagonista, que designa como “Jean Cocteau” poeta, autor do filme *Orphée* (cujas imagens do final são reatadas na abertura deste último *opus*) e possuindo os mesmos dotes artísticos (para a poesia e para o desenho, entre outros). O cunho autobiográfico é relevante, pois ambos os autores “Cocteau”, o implícito e o interdiegético, possuem uma base existencial comum. Se assim não fosse, o filme não poderia servir de testamento fílmico. O aparecimento de Cocteau dentro de um filme que ele próprio realiza é uma ocorrência de metalepse, tanto mais que nesse universo intradiegético tem oportunidade de ser presente (em julgamento) a duas personagens que constam do mundo diegético do seu filme anterior: a Princesa / Morte de Orfeu e o motorista da Princesa / Anjo Heurtebise. Igualmente gravitando entre mundos diegéticos, e fazendo parte da vida biológica de Cocteau, encontramos o filho adoptivo do realizador, o personagem Poeta Cégeste. Autobiografia sim, mas muito escassa em factos; auto-retrato apenas como escrutínio interior. No fundo, *Le testament d’Orphée* é sobretudo um epitáfio da sua arte, uma obra que foge deliberadamente a todas as classificações. Em entrevista a Roger Pillaudin, Cocteau disse uma vez: “Este filme não é, no verdadeiro sentido da palavra, um filme, mas conferiu-me o único modo de tratar de forma objectiva, sensível e pessoal as coisas familiares que transporto dentro de mim sem todavia compreender” (Pillaudin, 1969: 9, tradução minha).²⁰ Enquanto representação do mito do Poeta, este filme regressa aos anteriores *leitmotive* mas leva a questão mais longe. É por isso que é um “filme testamento” tanto quanto um testamento fílmico. O mito de Cocteau atinge aqui, na sua versão para a posteridade, a dimensão máxima. Em dado momento, o personagem Poeta Cocteau desdobra-se em duas manifestações diegéticas, presentes na mesma cena e cruzando-se no mesmo espaço e tempo. Num corredor subterrâneo em pedra, qual catacumba, a personagem Cocteau passa por um duplo seu, mas trajando parcialmente de cores mais escuras, o qual caminha em sentido oposto sem fazer caso dele. Ambos as personagens são interpretados pelo próprio Jean Cocteau. Este desdobramento justifica-se pela duplicidade que todos os autores possuem, divididos que são entre criaturas biológicas e *personae* artísticas (as únicas que o público e os críticos conhecem e podem flagelar), mas adquire aqui uma dimensão onírica deliberada. O “outro” Cocteau não vê inicialmente o Poeta que com ele se cruza, o que confere a este último um estatuto biológico *passé*, condição imprescindível da sua sobrevivência como artista.

20. Roger Pillaudin, “Jean Cocteau tourne son dernier film” (Paris: La Table Ronde, 1969) – citado e traduzido para inglês por Evans, 129.

Sem usar a forma do ensaio cinematográfico, Cocteau verbaliza, dentro do filme, as suas intenções autorais e a filosofia artística que o orientaram, quer na obra anterior (*Orphée*, 1950), quer em geral. Veja-se a longa sequência do julgamento que contém o núcleo conceptual que faz compreender o resto do filme. Cocteau é julgado por duas personagens do seu filme *Orphée* (*Orfeu*, 1950), que o acusam de ser um refractário. Cocteau defende-se, aproveitando para articular grande parte do seu discurso sobre o mito do Poeta. No entanto, o mesmo filme abre com uma sequência alargada em que Cocteau se afirma como um viajante da quarta dimensão. Trata-se de uma exposição narrativa da teoria da relatividade de Einstein, que Cocteau conhecia e que usa em proveito da sua transposição de mundos paralelos. A manipulação do espaço-tempo é típica de uma *démarche* não realista. Logo, há algo de inteiramente ficcional que aqui se move a coberto da abstracção.

Na impossibilidade de explicar na totalidade a natureza deste trabalho que é um discurso sobre uma arte poética feita à laia de testamento, ressalto a sua natureza de documento textual, uma *cine-grafia* do autor, e aproprio-me do subtítulo da obra para rejeitar qualquer conclusão que vá para além do hibridismo do produto final: “Não me perguntem porquê” (“*Ne me demandez pas pourquoi!*”)

Conclusão: documentos de uma (im)postura

A imagem do/a realizador/a (literalmente o seu “retrato” em termos pictóricos) é e não é uma representação correcta do/a cineasta. Sê-lo-á na medida em que o corpo biológico assim apresentado corresponde de facto ao corpo biológico do autor real e a sua presença na obra se reveste de um cunho de verdade, ligando a pessoa ao seu ponto de vista. Curiosamente, este é o princípio activo na modalidade de documentário reflexivo – segundo a terminologia de Bill Nichols, 2001 – em que o realizador se faz presente na obra junto aos objectos e realidades que foi sua opção registar. Esta constatação reforça a minha defesa dos documentários metacinetográficos, situados muito para além de certos registos e homenagens de cunho absolutamente didáctico feitos sobre terceiros. É aqui que reside a minha única reserva relativamente à promissora categoria de “cinema refractivo” (“*refractive cinema*”) defendida por Timothy Corrigan (2011), pois embora estes filmes sejam orientados para si próprios, para o seu criador e para o processo artístico, também podem invocar ou representar a história ou tecnologia cinematográficas, o que já remete para uma abordagem porventura mais didáctica (Corrigan, 2011: 182). Também podem reportar-se a outros cineastas e seus filmes. No entanto, em termos ensaísticos são uma forma de pensar o cinema no próprio cinema.

Por outro lado, e inversamente, a presença do/a realizador/a na obra não é a do/a autor/a biológico/a (o “autor real”), mas a da sua contrapartida mítica. A figura do autor que se nos apresenta corresponde não a todos os dados cronológicos e existenciais, factualmente comprováveis, sobre o autor real que, aliás, o espectador não é obrigado a conhecer para usufruir da sua obra, mas sim a uma imagem de marca do autor, uma espécie de abstracção corpórea. No fundo, uma “persona” que o cineasta enverga, podendo resguardar-se atrás dela para preservar aspectos da sua

intimidade que não queira divulgar. Veja-se, por exemplo, o que acontece em *Vérités et mensonges*, ou *F for Fake*, como foi comercializado no mercado anglo-saxónico (Orson Welles, 1973). Este filme, tal como o de Cocteau, obedece aos mesmos princípios de arte poética não ficcional, encontrando-se situado entre a arte e o seu autor (neste caso o próprio Welles, que protagoniza o filme em corpo e voz *off*). Muitos teóricos consideram-no um filme-ensaio, pois foi construído com base em imagens de um documentário prévio realizado por outro cineasta; contém imagens referentes a situações e contextos não relacionados entre si; e apresenta uma impostura factual absoluta, a qual dura cerca de vinte minutos e encerra o filme (contendo a chave para a interpretação da tese veiculada). Porém, a obra de Welles é uma completa mistificação, não sendo por acaso que o tema de fundo é o universo dos falsários no mundo da arte. Este aspecto leva, por exemplo, Catherine L. Benamou a dedicar-lhe um artigo incluído na colectânea de Alexandra Juhasz e Jesse Lerner sobre “*fake documentary*” (2006: 143-170). Talvez que aqui Welles tenha procurado fornecer-nos uma versão diferente da sua obra metacinematográfica iniciada no ano anterior e não completada durante o seu tempo de vida: *The Other Side of the Wind* (*O Outro Lado do Vento*, estreado em 2018 com distribuição da Netflix), um filme-testamento de carácter ficcional. *F for Fake* é uma representação do autor através da mistificação da sua arte, efectuando por meio do filme-ensaio aquilo que Cocteau faz por intermédio do filme arte poética.

Ambos os cineastas, Cocteau e Welles, mentem a contar a verdade sobre si próprios através de si mesmos. Sobressai o registo de documento (texto escrito) acima da dimensão de documentário. Em suma, faz-se a apologia das cine-grafias como uma variante de escrita do Eu.

Referências bibliográficas

- Astruc, A. (1948 [1992]). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)* (pp. 324-336). Paris: Archipel.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications* 11. 84-89.
- Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications* 48. 327-387.
- Benamou, C.L. (2006). The Artifice of Realism and the Lure of the “Real” in Orson Welles’ *F for Fake* and Other T(r) eas(u)er(e)s. In A. Juhasz e J. Lerner (eds), *F for Phony: Fake Documentary and the Truth’s Undoing* (pp. 143-170). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Bergala, A., ed. (1998). *JE est un film*. Saint-Sulpice-sur-Loire: Acor – Association des cinémas de l’Ouest pour la recherche.
- Chinita, F. (2021). Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films. *La furia umana* 4, s/p.
- Cocteau, J. (2003a [1973]). *Du cinématographe*. A. Bernard e C. Gauteur (eds). S/l: Éditions du Rocher.
- Cocteau, J. (2003b [1973]). *Entretiens sur le cinématographe*. A. Bernard e C. Gauteur (eds). S/l: Éditions du Rocher.

- Colonna, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalization de soi en littérature)*. Tese de doutoramento, E.H.E.S.S - École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Colonna, V. (2004). *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay film: From Montaigne After Marker*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Dulac, G. (1926). Estética, Obstáculos e a Cinegrafia Integral. Originalmente em: *L'Art cinématographique*, vol. 2. Paris: Felix Alcan. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/486838837/Estetica-Obstaculos-e-Cinegrafia-Integral-Germaine-Dulac>.
- Esquenazi, J-P & Gardies, A. (2006). *Le Je à l'écran*. Paris: L'Harmattan.
- Evans, A. B. (1977). *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Philadelphia: The Art Alliance Press / London: Associated University Press.
- Gaudin, M. (2011). *Le cinéaste exposé. Le personnage du metteur en scène chez les réalisateurs-acteurs de fiction: Kitano, Mograbi, Moretti, Mouillet*. Dissertação, ENS Louis Lumière, Paris. Obtido em <https://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaudin-cine2011-mem.pdf> [Acedido em 3 de Agosto de 2012. Atualmente indisponível.]
- Genette, G. (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grange, M-F. (2008). *L'autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lejeune, P. (1996 [1975]). *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil.
- Lliandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M., eds. (2004). *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- Mouren, Y. (2009). *Filmer la création cinématographique: Le film-art poétique*. Paris: L'Harmattan.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press.
- Rodríguez, L.S. (2008). *Una tinta de luz: La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sayad, C. (2013). *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*. London and New York: I.B. Tauris.
- Tinel, Muriel. (2006). Cocteau, Wenders, Akerman, Kramer... Le cinéma et l'autoportrait, de l'expression de soi à l'expérience d'un support *Hors Champ*. S/p. Disponível em: <https://horschamp.qc.ca/article/le-cinema-et-lautoportrait>

Filmografia

- 10 on Ten* (2004), de Abbas Kiarostami.
8 ½ (1963), de Federico Fellini.
À bout de souffle (1960), de Jean-Luc Godard.
Babylon (2022), de Damien Chazelle.
Citizen Kane (1941), de Orson Welles.
Filming Othello (1978), de Orson Welles.
La Nuit américaine (1973), de François Truffaut.
Le livre d'image (2018), de Jean-Luc Godard.
Le Sang d'un poète (1932), de Jean Cocteau.
Les Glaneurs et la glaneuse (2000), de Agnès Varda.
Les Plages d'Agnès (2008), de Agnès Varda.
Le Redoutable (2017), de Michel Hazanavicius.
Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi! (1960), de Jean Cocteau.
Level Five (1997), de Chris Marker.
Orphée (1950), de Jean Cocteau.
Scénario du film 'Passion' (1982), de Jean-Luc Godard.
Sogni d'oro (1981), de Nanni Moretti.
The Artist (2011), de Michel Hazanavicius.
The Other Side of the Wind (2018), de Orson Welles.
Vérités et mensonges (1973), de Orson Welles.