

## Escritas do Silêncio em *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

Rafael Tassi Teixeira\*

**Resumo:** O artigo procura produzir uma leitura da obra fílmica e, ao mesmo tempo, problematizar as constantes relações entre o espaço subjetivo, a questão da autoria e os processos de individuação no documentário de Erice, utilizando como metodologia principal a análise dos processos artísticos relacionados à experiência de criação (cinema e pintura).

Palavras-chave: documentário; pintura e cinema; biografia e cinema.

**Resumen:** El artículo pretende producir una lectura de la obra fílmica y, al mismo tiempo, problematizar las constantes relaciones entre el espacio subjetivo, la cuestión de la autoría y los procesos de individuación en el documental de Erice, utilizando como metodología principal el análisis de los procesos artísticos relacionados a la experiencia de creación (cine y pintura).

Palabras clave: documental; pintura y cine; biografía y cine.

**Abstract:** The article tries to produce a reading of the film and, at the same time, to problematize the constant relations between the subjective space, the question of authorship and the processes of individuation in the documentary of Erice, using as the main methodology the analysis of the artistic processes related to the experience of creation (cinema and painting).

Keywords: documentary; cinema and painting; cinema and biography.

**Résumé :** L'article tente à la fois de lire le film et de problématiser les relations constantes entre l'espace subjectif, la question de l'auteur et les processus d'individuation dans le documentaire de Victor'Erice, en utilisant comme méthodologie principale l'analyse des processus artistiques liés à l'expérience de création (film et peinture).

Mots-clés : documentaire ; peinture et cinéma ; biographie et cinéma.

---

\* Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Faculdade de Artes do Paraná, Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, Campus II/FAP. 80035000, Curitiba/Paraná, Brasil. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

Submissão do artigo: 07 de julho de 2019. Notificação de aceitação: 22 de julho de 2019.

### Lacerações da fugacidade

Uma das experiências cinéticas que mais profundamente conseguiram abrir pontos de laceração na imagem cinematográfica na Espanha das últimas décadas foi o documentário de Víctor Erice sobre Antonio López, pintor espanhol, artífice das relações entre a contemplação da realidade e a imaginação que constantemente a devora.<sup>1</sup>

Ali, em processos de familiaridade e estranhamento com a intrínseca relação entre pintura e arte (tempo e imagem), a ordem da espera se traduz na trajetória do pintor em tentar guardar o que não pode ser guardado: o avanço antropofágico do tempo, conjuntamente com as interferências da luz sobre uma solitária e urbana árvore, *el membrillo*, desenha-se como uma mapa da solidão do artista – preso e determinado a esperar, pronto para a captura a partir do inabarcável. No mesmo movimento que busca solver a questão da cronologia da predação da árvore sobre seu próprio silêncio, o filme desenvolve-se sobre o pintor e a árvore diante do peso sucessivo do envelhecimento que avança.<sup>2</sup>

*El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) é um filme fundamental na estruturação dos processos de intensidade com que o tempo se revela uma força centrífuga, canibalizando a imagem, irrompendo em seu interior silencioso, devolvendo-a para a intranquilidade da memória – soterrando-a sob a confinação do fotograma que, por outro lado, a cada olhar de espectador, também redefine e o libera. Nesse sentido, o filme é basilar na construção da história recente do documentário biográfico na Espanha dos anos 2000, porque funde metáfora e metamorfose, imaginação e imagem, subjetividade e distanciamento, diacronia e sonho, arqueologia do passado e presentificação do futuro.<sup>3</sup>

Revelando os movimentos do pintor em uma espécie de tentativa de captura (a inscrição da marca, a fome do registro) da destruição imortalizante da árvore que, condenada a derrubar seus frutos, morre cada dia, *El sol del*

1. A condição fílmica como um processo da autorrepresentação que, voz comum, adormece sobre um tempo (arqueológico, movente, cinematográfico) que se alimenta de escombros: pedaços, filtros, disposições, restos e abandonos de um real tentativamente capturado e intensamente devorado.

2. O filme apresenta as estratégias do pintor Antonio López para, através de um sonho narrado para o cineasta, ‘escrever sobre a luz que incide em uma árvore carregada de frutos condenados a morte’; *El sol del membrillo* nasce, portanto, das estratégias de Erice para produzir um diário das memórias de um artista.

3. Embora um filme do início da década de 1990, *El sol del membrillo* sustenta um dos primeiros movimentos que transformam a linguagem cinematográfica e a indissociabilidade ficção-realidade-ensaio documental (registro, processo e jogo fílmico) em uma proposta que aborda os movimentos do documentário como processos de perfuração, ou seja, a câmara vai ao pintor, o pintor invade a imagem para revelar aquilo que ambos (corpo e câmera) provavelmente não tem como reter: o inacabamento da superfície da imagem que a temporalidade que a deteriora, constante, inadmissível, silente, criadora.

*membrillo* lembra da relação corpo-cenário-máquina, como escreve Comolli (2006), através daquilo que é indestrutível – o tempo que a luz interfere no plano, a força com que o movimento cronológico cria um índice de uma situação da realidade: o pintor, condenado ao fracasso da impossibilidade da captura, desiste de antemão de convidar a imagem a interromper sua vontade predatória, mas, ainda assim, perdura e participa em suas reversibilidades. Nesse sentido, o filme estabelece uma linha divisória na história recente dos documentários na Espanha. Questiona a funcionalidade das imagens em relação ao processo de constituição cinematográfico que trará, sobretudo, a experiência e a expectativa da metamorfose.

*El sol del membrillo* pode ser visto como um avanço significativo na problemática da dimensão visível/invisível do enfrentamento com uma realidade tensionada muito além da questão ‘ficcional’, ‘narrativa’, ‘metafórica’ e sua anteposição ao campo do documentário. Produz um movimento – longe de ser retilíneo – de permanente jogo de relações com as marcas (a própria marca do pintor sobre o fruto da árvore) e a insistência com que a árvore constantemente se transforma. Não obstante, há um dialogismo sobre a história da observação, sobre o ato contínuo de espera, por parte do pintor e do cineasta, sobre o processo de reconhecimento da própria perda da imagem, ou, ao menos, daquilo que ela antepõe e poderia tentativamente revelar (esconder/tapar/confundir mais).

Da mesma forma, impregnam-se várias outras derivas no filme de Erice: o problema da linguagem cinematográfica e as escolhas estéticas que escondem o trânsito entre a dificuldade do registro e a alteração histórica, a impossibilidade da desobjetificação do pintor-observador em relação ao fruto (o cineasta em relação ao fluxo fílmico), a necessidade de negar a condição da falta (da emancipação da imagem) para conseguir produzir uma verossimilhança tão misteriosa quanto aquilo que o marca – da impossibilidade da captura, pois a árvore e o filme sempre se movem. Sobretudo, o filme se traduz na certeza de que a posição do cineasta e do pintor são em certo sentido as mesmas.

O filme e a visão do pintor, desse modo, são lacerações do olhar sobre a história (por si só fracassada) de uma busca: aquilo que está para além de uma superfície conhecida (a imagem da árvore), revelada pelo que se mostra ausente e incomensuravelmente persistente; ou seja, a inscrita dentro de um derramamento – interior, volúvel, inabitável – que sofre, inevitavelmente, a passagem de um movimento indelével e instável (Didi-Huberman, 2010).

Diante de um quadro que, desde o nascimento da primitiva ideia de tentar costurar uma adjacência entre o poder de captura pela visualidade e a (aparente) intocabilidade da imagem de uma árvore, torna-se imediatamente obso-

leto (porque o pintor se torna constantemente consciente da impossibilidade da fixação do movimento). Próximos ao desossosgo do fracasso que é tentativa de pintar o movente, o filme também é a história, convence-se Erice, da possibilidade de escrever sobre um acompanhamento humano, mutante, obstinado, da passagem do tempo que perfura tudo – todas as tentativas de desenhar, todas as impossibilidades do registro.

### **Pintura e Cinema**

Nesse sentido, Erice relata que a ideia do filme parte de um encontro, posterior a uma conversa entre pintor e cineasta sobre a persistência de um sonho do pintor (narrado dentro do filme) e a ideia de acompanhá-lo em uma pintura sobre uma árvore.<sup>4</sup>

O pintor descobre-se, tal qual o cineasta, um observador (mutante, como a natureza da imagem) que precisa escrever sobre o irreproduzível, sobre o processo de transformação: o trabalho silencioso do tempo, derramando-se sobre uma “poética da ausência” (Arocena, 1996). Com a decadência da árvore que, com o passo dos dias, não suporta o peso do fruto e vai vergando em silêncio, o documentário de Erice é corroído pela imagem do (movimento do) registro: revela-se, portanto, uma história de um esforço, em capturar um determinado olhar que vai aprendendo, diariamente, do significado da perda do tempo (que escorrega pelas mãos, que substituí a sensação de marcar e corrigir algo). Tanto pintor como cineasta, nesse aspecto, sabem que documentário e pintura serão abandonados.<sup>5</sup>

Sobre a confiança realizável entre os dois amigos da inevitável força do inacabamento, *El sol del membrillo*, dessa maneira, será construído. Nesse sentido, entre o esforço para acompanhar o registro que necessariamente perdura apenas o tempo de um autoengano – o *quantum* cinematográfico ensaiado sobre uma expectativa de impermanência – o filme exibirá sua própria ausência, sua perda e sua interminável luta (para tentar marcar o instante, para densificar o movimento de captura).

4. “Sentí algo muy intenso que no sabía muy bien qué era. Encontré ahí el impulso que te hace afrontar un compromiso. Pensé que tres días después debía estar junto a Antonio y el árbol con una cámara... Cuando he decidido hacer este film, he aceptado limitarme con todas las consecuencias que esto implica, captar lo que pasaría en un lugar determinado sin sobrepasar sus fronteras. Era un espacio, precisamente el jardín y el taller de Antonio López que tenía un lado provisional porque estaba en reconstrucción. Éste no era el espacio de la intimidad familiar del artista, por ejemplo... La cámara nunca traspasa esta frontera invisible, de la misma manera, he decidido asumir la presencia de personajes que circulan este espacio.” (Erice, 1992).

5. Antonio López considerará o quadro não terminado e abandonará a pintura.

*Membrillo* nasce como um documentário fundamental na história recente dos processos de construção da imagem cinematográfica pois observa as formas fílmicas que multiplicam, antes de tentar qualquer definição, as particularidades da história da ausência de muros entre ficção, realidade, biografia, memória, vazio, autoria e anonimato, autor e obra, etc. Sua força está na capacidade de fazer ressoar o princípio de indissociabilidade entre trânsito e imagem, entre interpretação e significado, entre pintura e fluxo fílmico.

Se, dentro e fora do filme, a pintura é sobre uma ausência, o filme será sobre o tempo e sua fugacidade, sobre as (in)verossimilhanças da imagem, suas histórias de movimento e sufocamento, seu mecanismo inapreensível, coeficiente de algo que retoma o que não pode ser compreendido sem delimitar, parcialmente, o ato de esquecimento e sua perda inimitável.

Víctor Erice, da consciência da impossibilidade da proposta fílmica irá encontrar no documentário uma reflexão sobre o poder de encontro, mostra que o filme, da mesma forma que trabalha o sentido subjacente de um registro que marca a espera, ensaia-se também sobre algo de fecundo, de inamovível, de acompanhamento da relação do gesto do pintor e sua pregnância metamórfica: o filme apresentará uma fisicalidade importante, espectro da imagem tentativamente evidente, que descobre quanto de particular há no processo de tentativa de colocar o registro dentro de uma marca (obter da imagem – da árvore – sua totalidade e seu poder de espera). Aqui, a visão de mundo do artista, Antonio López, é obrigada a correlacionar o quadro a predação que existe debaixo da imagem, trazendo essa impressão de metamorfose, de continuidade, de sobrevivência, apesar da sua negação.

Victor Erice propõe, praticamente desde o início, observar a experiência cinética e a impossibilidade de perder o segredo da imagem – como ela se transforma, quanto ela pode ser e causar representação, apesar da captura. Trata-se de acompanhar o processo de metaforização, do começo ao fim (impossível) do filme e do quadro do pintor, porque o que está constantemente em jogo é essa “impressão de presente” (Comolli, 2014) que tanto filme como pintura mostram-se movidos pela fragilidade da inscrição. O filme somente existe, portanto, a partir dessa noção fundamental. Sobre o fracasso que é – toda – imagem que pretende encobrir uma realidade em constante associação, prestes a verter todo seu teor de contaminação, seu fluxo vibrátil, sua capacidade de transformar e transportar, multiplicada pelo olhar, instruindo-se das relações.<sup>6</sup>

---

6. A pintura e o documentário, nesse sentido, são vértebras comuns que insistem sobre a ideia do processo de perda: o filme somente será possível dessa correlação, dessa importância sobre a insistência em filmar/pintar, sabendo que a imagem pode conseguir, momentaneamente, esconder seu fluxo, mas nunca deixará uma memória (produzir associações, ser relativa, envolver-se com o olhar).

A força fílmica do documentário de ‘devoração’,<sup>7</sup> que insiste sobre a construção possível da busca do pintor e do cineasta pela impossibilidade da captura – e por todas as possibilidades que se abrem *com* o filme e *com* a tentativa de pintar o quadro. Esse paradoxo reflexivo (estarem ambos, pintor e cineasta, obcecados pela fugacidade da imagem) é fundamental para compreender que o filme fará seu maior movimento na força com que apresenta o sentimento de produzir convivência, a necessidade de imantar uma ambiguidade e ainda assim insistir, mesmo que perdure toda impossibilidade narrativa, a consistência do relato, a fixação do sonho, a importância da experimentação.

Nesse sentido, *El sol del membrillo*, é um dos documentários espanhóis possivelmente mais profundos na história da cinematografia espanhola que desmistificam o tema da realidade, da questão entre o que está dentro e fora do campo do visível, da necessidade de aceitar a ausência, do tempo – voragem, duração, laceração – que, minuto a minuto, luz a luz, vai produzir o esfacelamento do espelho da imagem, impondo, por definição, limites a partir da representável: o filme somente será possível como ato de espera, como jogo de encontros, como aproximações, a não ser olhar a insistência de quem olha, vítima de sua obsessão, guiando a ausência onde ela encontra o que pode ser ampliado.<sup>8</sup>

De maneira constante, o tema da autoria e da desmitificação da obra rompem o quadro fílmico porque expõem, nas sucessivas tentativas do pintor em tentar capturar a dimensão da ausência fora do elemento figurativo da imagem – como pintura e quadro e em paralelo com cinema e registro –, revelam o problema (insolúvel) das silenciosas transformações inerentes ao processo artístico. No jogo consecutivo de distanciamento e imersões, no frequente apelo ao que pode ser transformado, na sensibilidade que precisa ser contida dentro da emancipação emotiva, está o trabalho de Antonio López, cada vez mais consciente do inacabamento da imagem, da sua essência associativa, da sua dependência lúmica. Vemos, no fluxo fílmico, menos tensão criadora que experiência pessoal (Watt, 1999), menos afetividade que dificuldade de amar: na obstinação cuidadosa, na percepção de que o tempo verte-se sobre todas as formas tentativamente contidas, Antonio López perceberá que o amor (a obra de arte) e o individualismo são incorreções externas, mitos fora do exercício do trabalho do pintor instaurado no processo de escuta – através do tempo que se instaura em uma espera e na consciência de uma perda (não será a imagem

7. Preferimos documentários de ‘devoração’ antes que “criação”, um silogismo de certo modo absurdo, como diz Soler, pois todos os documentários são de ‘criação’/criativos. Ver Soler (2002).

8. “Filmar es ocultar una parte de lo visible. Cuanto más filmamos, más ocultamos una parte de lo visible”, dirá Comolli (2014: 130).

‘real’ da árvore, mas sim seu desencontro, seu desconforto e seu estranhamento).

O filme, nesse exato momento, perde a imagem porque escolhe a imaginação: da mesma forma que o pintor, desenhando traços fugazes e medindo o tamanho do fruto na tela branca, prefere a palavra antes que o pictórico: perfurada pela intensidade (mental) do reflexo figurativo da árvore, sua manifestação de sobrevivência, seu registro misterioso escondendo as formas e ao mesmo tempo derrubando os sinais do tempo.

O filme passará a girar, então, sobre a perda da imagem e sobre a insistência da relação: enquanto a noção mítica e romântica da arte (Wolf, 1997) é dilapidada no esforço com a árvore – no ato contínuo de aprendizagem e espera de Antonio López –, o ecrã de Erice valorará a palavra, a intimidade e seu risco premente (a câmara entrará pela primeira vez na casa de López, através da narrativa de um sonho que o pintor teve, permitindo-se a única revelação/desnudez onírica da intimidade do artista). O documentário, não obstante, não produzirá memória. Serão irrelevantes as condições da autoria, a necessidade de descoberta da noção de autor – instruída pelo primeiro ato de fé: a condição anônima que marca o enfrentamento constante com a natureza biográfica, com o processo de conhecimento da incerteza: vemos López e Erice conduzidos pelo fôlego da observação, pelo sentimento de que, além da câmera, além do quadro (diante da perda do registro) a árvore e a pintura sempre se perdem. Então, depois das superfícies, os riscos e as questões se entrelaçarão: como traduzir essa perda? Como sobreviver ao mínimo de segurança, dentro do processo artístico, dentro da força com que o real é produzido, a todo momento, e apesar da imagem que se olha?

Erice posiciona a primeira reflexão do documentário sobre o ensaio da biografia que se nega a traduzir memória – recusa-se a entrar na intimidade do pintor, invade o interior da casa apenas quando reencena o sonho narrado de Antonio López e, como elemento de inquietação, busca acompanhar a errância (submete o tempo cinematográfico à duração tentativa da busca pictórica pelo pintor). Nesse aspecto, a subjetividade não dista do poético, mas propõe promover a ferida que a árvore instaura ao causar o cansaço da representação. Não obstante, a narrativa que emerge é uma “insistência sintomática” (Arfuch, 2013) da abertura da marca – o peso do silêncio, a responsabilidade inadiável da metáforização, a quantidade de signos que precisam ser desmembrados para que se obtenham as partes ocultas do visível. Se a biografia, diz o sonho narrado por López – o motivo inicial do filme – se interpõe ao jogo cíclico da memória (a infância narrada pelo pintor, seu devaneio lúcido, sua intensidade

de isolamento), a experiência configura o relato, adverte da sua inconstância, pregressa o seu aprisionamento.

O filme e a imagem inexistente da árvore na tela da pintura são, portanto, profundas (outras) perfurações no jogo cênico, na constituição do documentário que devora todos os gêneros, todas as superfícies, todas as partilhas a não ser a única unidade: o artista ao acompanhar a decrepitude da árvore, o cineasta a refletir sobre o silêncio que recrudescer a distinção entre a impossibilidade de filmar (o invisível) e conhecer a realidade (do artista). Nesse sentido, filmar é acompanhar a morte do/de um real, tê-lo como consciência de um aprisionamento, percebê-lo na cumplicidade da espera e sua extinção. Filmar é, assim, estar no tempo do outro, imerso em suas estruturas de relação, preso a uma infância que designa um movimento, repetido múltiplas vezes, de admiração com o objeto de encontro.<sup>9</sup>

### Metamorfoses paralelas

Em *El sol del membrillo*, memória e biografia coadunam, portanto, espaços de desmembramento, mas também de inevitabilidades: lidar com a consciência de que a natureza se move sempre e apesar de tudo, compreender os laços de ausência que unem pintor e árvore (cineasta e observação), percorrer, diariamente, a matéria da própria desaparecimento, da imobilidade e de seu risco, para nela insistir por mais tempo.<sup>10</sup>

O filme abre-se para a metamorfose como o pensamento insiste para sua desaparecimento. O relato – a narrativa silenciosa sobre a árvore e sua inconstância – revelam-se determinantes em um jogo perfurações; resistir a ficção que adentra ao real, transpassá-lo como (re)configuração, permeá-lo de superfícies. Apenas no processo final do filme, com a entrada da câmera na intimidade do pintor, com o relato do sonho insistente na infância, obtemos a suficiência da “tensão entre as ‘imagens que falam’ e as palavras que as fazem falar...” (Rancière, 2010).

O processo biográfico é limite da marca do passado aberto como uma ferida que não cessa: revela-se definitivamente na condição do artista, daquele que não consegue deixar de sonhar quando os olhos estão abertos, lidando a todo momento com a forma com que os sonhos – *primevos*, constitutivos, fundamentais – organizam a experiência cotidiana, e impondo, diante da natureza,

9. “A medida que dibujaba, Antonio López corregía, pero no borraba las correcciones. En el dibujo se apreciaba un cierto temblor interior del árbol. Las modificaciones del tiempo estaban presentes en el dibujo.” (Erice, 1992). Ver ERICE, Víctor. *Entrevista con Víctor Erice, El Mundo*, Madrid, 12 de maio de 1992.

10. De modo similar ao que diz Losilla (2016): “... allá donde seamos capaces de inmovilizar e interpretar la mutación.”.



a exigência da observação. Aqui, a câmera de Erice não irá deambular com a vocação do pintor em ser o testemunho de uma impossibilidade (capturar o substrato invisível da destruição da árvore, sob o peso dos frutos que vergam seus galhos frágeis), mas constituirá outro limite (físico) entre cineasta e observador. Da natureza dessa correlação o documentário efetivamente pensará o processo artístico, a criação de movimentos que enlaçam o biográfico e sua irredutibilidade.

*El sol del membrillo*, augura uma importância fundamental na história dos documentários subjetivos porque é atravessado por várias conectividades íntimas e pessoais (cineasta e pintor posicionando-se em processos de multiplicação sobre a criação artística). O filme incide sobre as marcas dessa insistência: o artista não conhece nada a não ser a vontade de relação, o esforço em estar junto, em constituir uma emancipação que o remete ao começo de um sonho (o filme se tornará suspenso quando o sonho – o relato afetivo – substituir a labor de captura, a pintura será abandonada quando a palavra ocupar a lugar da busca). Nesse sentido, percorrer o tempo, penetrar nas formas fílmicas, divisar o real sem nenhuma garantia a não ser transformação, é entender que a noção de artista e obra de arte, em *El sol del membrillo*, estão indissociavelmente unidas.

Erice filma Antonio López respeitando ao máximo a intimidade – a casa do pintor é exibida apenas até os minutos finais, quando acompanhamos o relato da experiência onírica. Não obstante, a história da pintura localiza-se na história da memória pessoal, refletida sobre a possibilidade de narrar a si próprio; o artista, no documentário de Erice, sempre será forçado a antropologicamente voltar-se para a própria vida como condição de justificativa de um esforço em tentar (constituir) a narração, em dar sentido ao tempo, em percebê-lo como inquietação mas também como entrelaçamento.<sup>11</sup>

O documentário repete, desse modo, as tentativas do pintor em figurar a árvore, tarefa que intimamente sabe impossível. A fronteira – física, abrangente, situacional – entre a imagem observada e árvore demonstra que o artista não conseguirá superar aquilo que não pode ser representado. Mas o dever de lembrar, a importância de interceder e a exigência de estar atento (a condição do artista como subjetivamente disposto a tentar conhecer o que está *para fora* da

11. “Las imágenes narran como vivo yo la realización de una pintura concreta. Quiero pintar un membrillo que crece en el patio de mi casa y no lo consigo. Sólo dispongo de una hora diaria y antes de empezar sé que voy a tener que resolver muchas dificultades, que es una aventura imposible, pero me lanzo a ella. Porque yo, más que con el final, disfruto con el viaje (. . .). Lo importante para mí es estar junto a algo tan primario y perfecto como el membrillero. Lo que me apasiona es estar ante la naturaleza.”. Ver López, Antonio. Entrevista, *El País*. Madrid, maio, 1992.

imagem que carrega *dentro*), habita o campo da experiência de uma primeira solidão, enquanto criança narrada no sonho dentro do filme.

A forma e a força com que o relato se configura e se traduz em experiência, imbricando um componente de intimidade (história das primeiras sensações de morte, espaço de distâncias que se repetem, condição noturna que impõe a sensação de presença), coincide com a perspectiva de que o filme revela uma das distâncias mais importantes entre cinema e documentário: o regime de excepcionalidade comum com que a experiência do artista é contundentemente biográfica, extraída de uma perspectiva anônima que tem a ver com a história pictórica e a exigência de visão.

Em um primeiro plano, a câmera cinematográfica e o olho do pintor (Berger, 1972) coincidem em um suposto privilégio em confrontar a observação com o ato narrado (a experiência íntima, ainda a ser descoberta). Não obstante, Erice e López reconhecem, desde o filme e a pintura, que a tentativa de registro e o olhar silencioso ocupam processos de uma mesma densificação: dar vida a uma obra somente é possível com estranhamento e observação, porque o processo criativo necessariamente tem a ver com aquilo que se limita pela força da dimensão pessoal invadida pela imaginação.

Nesse sentido, cineasta e pintor se posicionam – silenciosos, mudos, perspectivos – em um processo dialético de observação: a proximidade com câmera (ato fílmico) e natureza (árvore) faz com que intuitivamente reconheçam, mesmo o filme não tendo um final e o quadro sendo um abandono, a experiência do encontro (do inacabamento, da disposição relacional, da intuição fidedigna).

A arte (pintar) é, sobretudo, para Antonio López, um reconhecimento profundo do processo de individuação, mas ‘individuar-se’, colocar-se constantemente na dimensão de uma espera, ler a intimidade a partir de suas linhas de fugas, da memória que o tempo esconde e que o sonho restitui, é singularmente participar em um processo de objetificação.

A natureza do processo artístico em *El sol del membrillo* talvez esteja, nas derivas entre filmar e pintar, posicionada em um lugar inicialmente de cruzamento entre a espera (limites do plano e do quadro pictóricos) e a apreensão (da imagem, da perspectiva da figura). Mas, inevitavelmente aprisionada na condição subjetiva – a imagem do sonho particular que se evoca, a impossibilidade de ir adiante sem que o relato seja um testemunho da sua própria mutação –, pintor e cineasta percebem que a individuação somente pode ser efetiva quando a partilha (o desenraizamento da condição íntima, a liberação do sonho, a estesia comunicativa) mutuamente os aproxima.

Ter consciência do processo criativo a partir do encontro significa que o filme e a pintura se tornam dialetizáveis com o ocupar da imagem, com a interferência da palavra, com o fundamental do imprevisível que se dá na arte: se pintar o quadro é uma captura analógica da natureza em estado bruto, sua reprodução será infinita.<sup>12</sup> Da mesma forma, Erice procura capturar o esforço do pintor em conseguir delimitar a perspectiva que a pintura trará para seu centro num esforço articulador: as dimensões do plano fílmico, por serem incapazes de durar toda a ambiguidade que contém a observação, serão sempre relações de codependência, de fluxos mutuamente constituídos, de dialética simultânea entre experiência (pessoal) e relação de estranhamento.

*El sol del membrillo* não é apenas um cinema com força de demolição dos paradigmas do documentário e sua relação com um indecifrável ato de querer observar (o que está irremediavelmente sempre um passo adiante do observável). Atesta a própria essência cinematográfica como uma essência em contaminação.<sup>13</sup>

A interiorização do processo de individuação, como escreve Nagy (2003), é também a alteridade como escuta. Erice se dá conta, cada vez mais, que o documentário sobre o esforço de Antonio López em pintar o *Membrillo*, não tem a ver com a percepção de certo jogo múltiplo de cadeias de realidades, de encontros sucessivos das perspectivas que podem servir para alimentar o desejo de intraduzibilidade da árvore em representação.

Ao contrário, *El sol del membrillo* se torna paulatinamente um filme sobre a necessidade de frequentar o encontro, de habitar a relação, de trazer para dentro – a pedido do pintor, nos espaços finais do filme, vemos seus familiares preenchendo o quadro fílmico – a certeza da (única) emancipação: arte e artista, biografia e memória, pintura e evocação são liames, conjunções, derramamentos, mistérios, propagações que remetem a uma complexidade de circulação. O filme carrega a infância e aquilo que, revisitada, ela prolifera; reestabelece o tempo (como unidade perdida, como devir em fragmentação); propõe ênfases e perdas sucessivas em mundos que os olhos, por serem cegos, são obrigados a ver uma e outra vez.

### **Gesto artístico, gesto fílmico, Pintura**

Nesses termos, o filme é um ato teórico (Penafria, Vilão, Ramiro, 2016), mas sempre será relação. Incapaz de ser algo mais que a elasticidade do visível

12. Possivelmente melhor conhecida através da janela da biografia: “Intentar representar un árbol es volver a mirarlo con los ojos de la infancia”. In: Arocena, Carmen. Op. cit.: 293.

13. “El cine hace que podamos observar un cierto estado verdadero del mundo y, al mismo tiempo, ponerlo en duda. Los dos procesos son a la vez contradictorios y conexos.”. In: Collí, Jean-Louis. Op. cit.: 127.

e o engano da representação, circuitos abertos, estruturas em disposição, sempre face a face, olho a olho, espectador a espectador, terá como constituição *una función de atestiguamiento de la realidad y una función de alteración de la realidad*.<sup>14</sup>

Concebido como alegoria e deriva, fragmento e individuação (evocação biográfica e interferência onírica), *El sol del membrillo*, por sua vez, recusa-se a produzir clausura e definição. A partir do silêncio que carrega o entorno da memória biográfica do sonho o pintor evoca, como primeiro campo de aderência, a infância. Assim, entre imagem e imaginário, a criança trará a revelação.<sup>15</sup>

O filme, portanto, faz um apelo – secreto, íntimo, possível – do sonho que marca o menino e que revela a condição do artista: a subjetividade estará a ser lançada em tudo, mas a condição do anonimato não conduzirá, necessariamente, a solidão. Incompletamente, o filme se faz. Criativamente a memória se ocupa de ser atravessada pelas infinitas dimensões, perspectivas possíveis, sentidos abertos pelo encontro, processos de reconhecimento das linhas e dimensões de fuga.

Sentir-se, como artista, errante, nômade, é irremediavelmente o trabalho do filme: contaminar-se com possíveis silêncios, olhar a observação, inclinar-se sobre um objeto e tentar apreendê-lo em sua condição vibrátil, em perene transformação. Vemos, em *El sol del membrillo*, que perceber a impossibilidade dessa tarefa, antes de ser um fracasso, é a condição de uma evocação: o abandono se dá, antes que pelo fim da duração da imagem, pela abertura ao fortuito – ao inesperado, a experiência presentificada pela ação de filmar outra vez, de estar junto à árvore, de voltar ao sonho. Nesse sentido, o filme, que inicia como o trabalho do artista, termina com a cíclica recuperação do sonho de infância narrado pelo pintor dentro da casa. A participação na memória pode ser conhecida, portanto, com a mudança não apenas de perspectiva, mas de intimidade do ato de rememoração.<sup>16</sup>

14. Comolli, Jean-Louis. Op. cit.: 127.

15. “El niño tiene el privilegio de palpar la verdad de las cosas, cree en las cosas, se adhiere a ellas con todas las fuerza de su corazón. Un árbol es una realidad única que sólo puede poseerse por un acto de adhesión total. . . El retorno a la infancia es una actitud cognoscitiva, una senda elegida para aprehender la realidad, una tendencia del alma hacia lo verdadero. . . se pretende, ante todo, recuperar desde hoy aquella visión primigenia que poseyeron los ojos infantiles. No hacer del recuerdo tema argumental; proponer a la mirada del presente, desvirtuada, intelectuallizada, deformadora, una memoria afectiva, inmersa y esclarecida en las aguas manantiales de la infancia”. In: Arocena, Carmen. Op. cit.: 293.

16. “*El sol del membrillo* se convierte la historia de un no-terminamiento, de un no-hacer; el abandono del pintor a su mirada, al árbol y al mundo (. . .). El arte reencuentra así sus raíces profundas, inmemoriales, más allá del cine y de la pintura; las de una comunión.”. Ver: Lajarte, Tristán. (1993). “Cherchez les Fruits”, In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, número 467, maio.

Ao propor filmar o ato de criação da imagem (pictórica),<sup>17</sup> Erice pouco a pouco e inevitavelmente é convidado a entrar na vida de Antonio López, a compreender o que move o artista, o que excede o sujeito e o que significa a dificuldade em conceber sem participar – e, ao fazê-lo, transportar a experiência. A dimensão cinematográfica se torna, então, a dimensão pictórica de um acompanhamento sucessivo, que termina na infância e que investiga as causas de sua desapareição. O sonho do pintor traz claridade e impõe uma interiorização.

Mas o processo de “estar junto” à árvore (da mesma forma que Erice em acompanhar López) é também um ato de calar a mediação, de tornar possível, na natureza física, no silêncio e na solidão do trabalho artístico, que a presença com o objeto seja necessariamente um emancipar das exigências da relação. Há, aqui, um paradoxo irremediável que leva mais longe o debate sobre a criação artística. O pintor descobre que a pessoa do artista é tão específica quanto à vontade de definir a perspectiva a ser adotada para a pintura, porque *estar junto* à árvore, ao seu silêncio, a sua morte inevitável, é saber de seu inevitável poder de indiferenciação. Mas, ao mesmo tempo, dissipar as ‘manchas da memória’, relativizar o estranhamento, impor uma tentativa de familiaridade de transformação, é, também, reconhecer que a narrativa do sonho – que a presença da intimidade, que a abertura ao que é finito –, salva o artista do excesso de interiorização. Nesse processo, o filme se mistura com a voz narrada, que possibilidade trazer para seu centro um relato pessoal – aquilo que está na distância, percorre a memória, recusa sua figuração. Para pintor e cineasta, percorrer sequências de dias junto a uma árvore e acompanhar a tentativa de construção de uma representação com uma câmera são, em certo sentido, experiências sensíveis de transmutações.<sup>18</sup>

Como diz Godard “descrever é observar mutações”.<sup>19</sup> De modo bastante próximo, figurar (a árvore) é acompanhar seu trânsito permanente, sua latente e quase imperceptível evolução. Filmar (um pintor em seu processo de construção da representação) é, portanto, problematizar o testemunho de uma impossibilidade essencialmente cinematográfica (entrar no invisível e preconizar sua transformação). Mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma pré-condição fundamental: aquilo que não pode ser explicado é de certa forma o mais importante dentro do cinema<sup>20</sup> e também dos processos artísticos. Somente pela narração,

17. “El motivo más importante para hacer esta película era acudir junto a Antonio López a una cita con un árbol y observar lo que allí sucedía”. In: Erice, Víctor. Op. cit.: 23.

18. Segundo Deleuze (1987: 133): “La unidad sensible y sensual de la Naturaleza con el hombre es la esencia del arte por excelencia”.

19. *Apud* Arocena, Carmen. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

20. Avellar, José Carlos. (2017). “Le cinéma, c’est ce qui ne se voit pas”. In: *Revue Cinémas d’Amérique latine. Numéro 25: Caliwood et Cinéma colombien*.

somente pela entrada e participação na intimidade relacional e pela descrição do sonho – do modo com que ele ocupa e torna potente o quadro fílmico –, artista e obra estão postos em uma situação de comunhão: narrar o sonho, relatar a experiência, testemunhar a ficção, é o único modo de conseguir abandonar a pintura e compreender a necessidade de interiorização.<sup>21</sup>

O filme se precipita, no ciclo final, para a derrota da representação. O quadro do *Membrillo* será abandonado. Desse inacabamento fundamental a experiência é fixada. A zona de sentidos que o relato do sonho permite, não obstante, está em revelar o impulso que irá configurar a experiência individual e que, no documentário de Erice, pressupõe a transformação: a amizade aberta, a proximidade dos familiares, a entrada no fluxo fílmico dos parentes e amigos, significando que o pintor não se sentirá sozinho e que o Outro possibilita a salvação (do excesso de si, da infertilidade da árvore, da incomensurabilidade dos processos de aproximação).

Executar a transformação onde ela começa significa, tentar imobilizar e interpretar a mutação (onde ela se perde, onde ela constitutivamente ganha força). O filme de Erice, nesse sentido, caminha sobre o reconhecimento do processo de fugacidade da forma artística e da experiência pessoal.

A memória se difunde em sonho, e o sonho será moldado na incapacidade de conter a transformação/desaparição. A única possibilidade representativa em relação à árvore, no documentário sobre o pintor, acabará sendo o aprendizado sobre a razão de ser de toda a representação: costurada sobre ausências, ampliada diante de interstícios, sobrevivida apesar de um real.

Memória e palavra, filme e sonho, processo artístico e encontro acidental, traçam aqui pequenos movimentos de evocação da imagem biográfica, entre pintor e cineasta, dependentes das aproximações. A sensibilidade será formada, cada vez mais, no entendimento de que o documentário consistentemente perde sua preferência ao estranhamento, e progressivamente aceita o familiar. A imagem do sonho, a narrativa pessoal de Antonio López passa a ser mais importante que a leitura sobre a criação artística, motivo inicial do filme.

A imagem narrada, a execução do relato, a proliferação do íntimo, por isso mesmo, passam a ocupar a *mise-en-scène* em uma ontologização da narrativa, de certa forma antecedente ao próprio filme (ao próprio sonho). Quando as filhas do pintor surgem no quadro fílmico, no processo final, para retirar Antonio López do perigo do ensimesmamento, a batalha com a representação da árvore já está perdida. O círculo íntimo, evitado durante todo o filme, emerge

---

21. A profundidade da infância, o espelhamento e a desnudez que ela produz, a importância mítica que ela inscreve, ocupada através da narrativa pessoal do sonho de Antonio López no final do filme evoca o tema-vértice dos três mais conhecidos filmes do cineasta: *El Espíritu de la Colmea* (1973), *El Sur* (1983), *El sol del membrillo* (1992).

como uma condensação do mundo possível, habitável, cotidiano, que possibilita a compreensão do pintor das dimensões afetivas que forçam contrapesos à impossibilidade da figuração artística.

Em certo sentido, quando a câmera de Víctor Erice aparece no final de *El sol del membrillo*, o processo de plenitude e morte da árvore já estão dentro do primeiro abandono: a imagem da árvore será menos resistência física (traço fundamental) do que motivo de elegibilidade ficcional.

Nesse caso, a pintura fracassada da árvore é a noção de sua constante mutação. Não é, por isso, a imagem que inquieta a memória, mas a capacidade de dialogia constante do compartilhamento da familiaridade, no sonho do artista, que ocupa o processo final do filme. Quando vemos a aparição da câmera de Erice ao lado do *Membrillo* sem folhas no fim do filme, a densidade de toda delimitação da arte parece habitar na desapareição; com insistência estamos dentro do filme porque *também* o cinema é incapaz de interromper a aparição, da mesma forma com que, junto à subjetividade, o artista é obrigado a perceber a parcialidade da representação.

Se, como escreve Arocena (1996: 234), *el texto del sueño sirve para explicar toda la obra del pintor, sus intentos de captar una luz fugaz, hermosa y destructora y los intentos del cineasta de ver lo mismo que el artista*; assim, o retorno a infância é a consciência tanto da impossibilidade de ejaculação do real como da interrupção da passo do tempo.

Sobre o elemento biográfico, a identidade do artista reconhece que a experiência onírica talvez tenha mais consistência que as próprias lembranças pessoais, perdidas entre o mar de íntimos, de impossibilidades figurativas, de tentativas de lidar com a forma com que o esquecimento produz memória: toda a arte é sentidamente confessional, revela o filme, mas também instruída pela antecipação de uma vontade de encontrar relação, em buscar devires, em partilhar experiências. O relato do sonho é central no filme de Erice porque pintor<sup>22</sup> e cineasta<sup>23</sup> finalmente deixam-se invadir pela possibilidade – aproximativa, a-referencial, estésica – da condição de uma mesma busca.

A decisão de incluir a narrativa pessoal do sonho de López é fundamental porque incide sobre os motivos do documentário e sua linguagem perfurada pela criação artística, uma vez que pintor e cineastas decidem no momento da

22. Antonio López escreve: “Hay media docena de sueños que los tengo como vividos, que rebasan la banalidad y tienen tal fuerza que superan las cosas vividas. Las imágenes son más claras y nítidas que la de los recuerdos de experiencias reales. Tienen una veracidad tan absoluta que son el resumen clave de algo prodigioso. Esa parte onírica es muy importante en el film.” In: López, António. Op. cit., p. 313.

23. Víctor Erice: “...siempre he tenido la sensación de que he tenido que rodar la película para intuir lo que hay en las imágenes del sueño.” In: Erice, Víctor. Op. cit., p. 34.

montagem das imagens do filme incluir a memória onírica.<sup>24</sup> A câmera jamais ultrapassa a fronteira invisível delimitada pelo pátio externo da casa em que o pintor constrói os esboços da árvore até o final do filme, repercutido pelo entrelaçamento – os vários trânsitos, processos de encontro e aberturas do documentário – entre a intimidade e a exigência da aproximação (a semelhança dos dois artistas na relação com seus modelos e com as representações tentativamente partidas).

Os vários espaços que a biografia é copulada com a memória – e a memória se torna partícipe da sua emancipação –, em *El sol del membrillo*, dizem da verdade da alegoria e da narração. O filme em si é um gesto, permeado pela conversa (silenciosa) entre dois sujeitos que acompanham, através da espera, suas criações sobreviventes. Lidar com essa matéria, talvez seja o mais difícil e também o mais singular (dentro de um comum) na escrita artística e na defesa da sua dialogia.

### Referências bibliográficas

- Arfuch, L. (2013). *Memoria y Autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Avellar, J. (2017). Le cinéma, c'est ce qui ne se voit pas. *Revue Cinémas d'Amérique latine*, (25). Caliwood et cinéma colombien.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.
- Comolli, J.-L. (2006). A Última Dança: como ser espectador de “Memory of the Camps”. *Devires*, jan/dez, 3(1): 8-45. Belo Horizonte.
- Comolli, J.-L. (2014). El Dispositivo Cinematográfico y la Redistribución de lo Visible: Entrevista con Jean-Louis Comolli. *Cine Documental*, (9): 118-133. Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontages du Temps Subi: L'Oeil de l'histoire*. Paris: Editions de Minuit.
- Erice, V. (1992, maio 12). Entrevista con Víctor Erice. *El Mundo*. Madrid.
- Lajarte, T. (1993). Cherchez les Fruits. *Cahiers du Cinéma* (467), maio. Paris.
- López, A. (1992, maio). Entrevista. *El País*. Madrid.

24. Segundo Arocena, pintor e cineasta tomam essa decisão após observarem as imagens e escrevem juntos o texto da narrativa sobre o sonho. In: Arocena, Cármen. Op. cit.



- Losilla, C. (2016). Comentario cerca de 'Fasmas: Ensayos sobre la Aparición 1'. *Caimán Cuadernos de Cine*, enero, (45): 80. Madrid.
- Nagy, M. (2003). *Questões Filosóficas na Psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Vozes.
- Penafria, M.; Vilão, H. & Ramiro, T. (2016). Ato de Criação Cinematográfica e a 'Teoria dos Cineastas'. In M. Penafria, E. Baggio, A. Graça & D. Araujo (eds.), *Teoria dos Cineastas: Propostas para a Teoria do Cinema*, vol. 2.
- Rancière, J. (2010). A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória. *Revista Arte e Ensaio*, dez., (21). PPGAV/EBA/UFRJ.
- Soler, L. (2002). *Los Hilos Secretos de mis Documentarios*. Editorial CIMS.
- Watt, I. (1999). *Mitos del Individualismo Moderno*. Madrid: Akal.
- Wolff, J. (1997). *La Producción Social del Arte*. Madrid: Istmo.