

CICLO DE CINEMA

10 MAI 17:00



MODOS DE REVER

O Cinema e o Imaginário do Museu

AS HORAS DO MUSEU

SERRAVES

SESSÃO 2

10 MAI | 17:00

MUSEUM HOURS | AS HORAS DO MUSEU

Jem Cohen | USA, AUT | 2012 | 107'

Convidados: José Bértolo, escritor e investigador,
e Clara Rowland, escritora e professora de literatura

Realização: Jem Cohen

Produção: Paolo Calamita, Jem Cohen
e Gabriele Kranzelbinder

Argumento: Jem Cohen, Natalie Lettner,
Mary Margaret O'Hara e Bobby Sommer

Direção de fotografia: Jem Cohen
e Peter Roehsler

Montagem: Jem Cohen e Marc Vives

Direção de som: Jem Cohen, Dave Paterson
e Bruno Pisek

Interpretação: Bobby Sommer (Johann),
Mary Margaret O'Hara (Anne), Ela Piplits
(Gerda), Irene Hana (Janet), Kristin Kleewein
(médico) e Wesley Kinley (guia turístico).

Produção: Little Magnet Films, Gravity Hill
Films e KGP Filmproduktion

Cópia: cor, a exhibir em formato DCP

Duração: 107 minutos

Estreia: 8 de agosto de 2012

(Festival de Cinema de Locarno, Suíça)

País: Estados Unidos da América / Áustria

AS HORAS DO MUSEU

Falar de um guarda no Museu de História de Arte em Viena, o principal “objeto em exposição” no [...] filme de Jem Cohen, *Museum Hours* (*As Horas do Museu*, 2012) é falar de alguém que “vê à distância” tanto quanto “fiscaliza distâncias”. Estar num museu é, enfim, uma oportunidade para criarmos distâncias – as mais justas possíveis; logo, um problema de cinema – com aquilo que queremos admirar. Podemos ver, mas não podemos tocar. Johann garante que a visão se torne tátil antes que as mãos cheguem ao quadro, à máscara ou à estatueta. A sua profissão é observar, a tempo inteiro, “quem observa” e, nos intervalos, os objetos dessa contemplação. Johann conhece cada um dos quadros expostos no museu, perde-se por vezes nos mil e um pormenores de um Bruegel ou na escuridão “iluminante” de um Rembrandt. Vê pessoas, vê arte e, como tudo isto lhe dá um prazer evidente, faz-nos interrogar sobre a forma como, noutros tempos e noutros contextos, se viu o mesmo quadro, a mesma máscara, a mesma estatueta.

O filme, por sua vez, responde com a mesma delicadeza e sensibilidade à sua visão e às suas palavras ponderadas e in-formadas, isto é, que “abundam em formas”. Trata-se de uma obra feita na medida justa da sua personagem, isto é – de novo, problema do cinema como problema do museu ou vice-versa – que nos confere a distância certa para podermos contemplar a sua existência. Esta é uma parte do filme, mas *As Horas do Museu*, consegue ir mais longe quando insere no “habitat” do protagonista em elemento estranho, uma visitante que vem de Montreal

para ver uma prima que se encontra hospitalizada em estado de coma. Anne será o elemento que, em parte, vem ficcionalizar a história de Johann (um movimento que diria ser tipicamente rosselliniano), o que não quer dizer que esta personagem haja sido “criada” para “irrealizar” a existência riquíssima deste homem, muito pelo contrário. Cohen convoca Anne para, literalmente, levar Johann do museu (indoor) para fora (outdoor). A certa altura, o próprio confessa que foi graças a ela que redescobriu certos recantos da cidade onde vive desde sempre, que conhecerá tão bem como cada um dos quadros expostos no museu onde trabalha – e onde, por isso, também vive – há muito tempo. Johann sai – e nós com ele – para mostrar o lado não turístico da cidade, esforçando-se minimamente, talvez em vão, por evitar a “musealização” da sua Viena. É interessante como Anne também leva o “exterior” para o Museu, abrindo caminho, nem que seja hipoteticamente, à sua (também aparentemente desejada por Johann) desmusealização plena.

Mandar abaixo os muros do museu é a proposta, digna de André Malraux, que o realizador Jem Cohen nos formula, em artigo publicado no *booklet* do dvd britânico de *As Horas do Museu*: “*The walls separating the big old art museum in Vienna from the street and the lives outside are thick. We had hopes to make them a bit more porous*” [Os muros que separam o grande e antigo museu de arte de Viena da rua e da vida exterior são espessos. Tínhamos esperança de as tornar um pouco mais porosas].

Importa notar que, em momento algum neste filme, nós vemos os quadros expostos no museu de Viena. O que

vemos é a visão, desde logo, do espectador Johann; logo, o verdadeiro museu aqui não é o Museu de História de Arte de Viena, mas o muito particular museu imaginário de Johann.

Um museu sem paredes não será só um museu ligado à cidade, será também um espaço criado ou recriado pelo olhar-câmara que vai capturando detalhes das obras expostas. Em *Museu Imaginário*, André Malraux (p. 118) aponta a fotografia como “incomparável auxiliar” para se viajar numa obra. Do “conjunto” ao “fragmento”. O mesmo gesto ganha forma ao longo do filme de Jem Cohen. Por exemplo, a certa altura a guia do museu interroga os presentes sobre qual será o principal tema do quadro de Bruegel sobre a conversão de São Paulo: haverá “um tema principal” ou uma quantidade tão grande de “temas principais” quantos os olhos que singularmente o percorrem? O que esta diz terá sido decalcado da visão muito pessoal que sempre assaltou o imaginário do realizador “In a large painting ostensibly depicting the conversion of St. Paul kept returning to a small boy standing beneath a tree at the edge of a crowd of soldiers. (...) He’s as important as anything else in the frame” [“Numa grande pintura que ostensivamente retrata a conversão de S. Paulo, continuo a voltar a um pequeno rapaz que se encontra debaixo de uma árvore, à beira de uma multidão de soldados. (...) Ele é tão importante como qualquer outra coisa no quadro”]. A câmara isola a imagem do rapaz com o capacete sobredimensionado, o que ironicamente acaba por confluir na referida por Malraux (p.94), “metamorfose” ou “perda de escala” que as obras adquirem quando reproduzidas pela câmara fotográfica, por exemplo, num livro de arte.

Esta imagem-miniatura (metonímica) de um capacete demasiado grande para a cabeça da criança guerreira justifica o emprego da distinção entre grande plano e *close-up*. Para Serguei Eisenstein (*apud* João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema*, p. 271), a designação técnica fazia toda a diferença: para os soviéticos (e também nós, portugueses), o grande plano é uma questão de escala e conferidor de valor ao que o plano mostra, ao passo que o *close-up* norte americano nomeia um ponto de vista sobre o que é reproduzido. O que encontramos na imagem é a perceção de uma aproximação ao invés de um sobredimensionamento da imagem. Ora, a subtileza desse plano de *As Horas do Museu* está no facto de contemplar, como num *twist* puramente formal, um quadro dentro de outro quadro, um sobredimensionamento *valorativo* na imagem.

Por tudo isto, funciona quase como um *close-up* (realizado por Cohen) de um grande plano (que Bruegel insinua, pelo menos, nos museus imaginários de Cohen e da guia no filme). Eis, enfim, o índice metafórico desse gesto de recorte, aproximação e ampliação que a câmara pode promover sobre a superfície *plana e planante* – para o nosso olho – do quadro. “(...) O novo domínio de referências dos artistas”, nota Malraux (p. 250), “é o Museu Imaginário de cada um; o novo domínio de referência da arte é o Museu Imaginário de todos”.

Não se deve falar aqui apenas de registo da obra de arte, mas também de revelação e fixação de um olhar sobre ela. André Bazin, atento leitor de Malraux, encontrou nos documentários de arte de Alain Resnais algo que Dudley Andrew resume da seguinte maneira, no artigo “Malraux, Bazin, and the Gesture

of Picasso" (in *Opening Bazin*, p. 159): "(...) If you bring the camera up to the frame of the painting, then let the frame disappear by passing into the painting's space, a new sort of documentation is at work, and a new artwork can emerge, "at the second degree". ["Se aproximarmos a câmara da moldura do quadro e depois deixarmos a moldura desaparecer, passando para o espaço do quadro, está a funcionar um novo tipo de documentação e pode surgir uma nova obra de arte, "no segundo grau"].

As Horas do Museu procura, em sintonia com o *Museu Imaginário* de Malraux, este "segundo grau" da obra de arte; a possibilidade de dar a ver, ou melhor, expor o olhar específico, isto é, de cada uma das personagens, que se projeta sobre obras da Arte universal, a Arte que a fotografia finalmente "libertou" (verbo usado por Malraux).

O *Museu Imaginário* leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são inacessíveis "e, sendo inacessíveis", pergunta Malraux (p. 121), "que conheceríamos nós sem a reprodução?". O museu como experiência de um olhar "de cada um", aberta à possibilidade "de um olhar de todos". Não é surpreendente, então, o outro título que Jem Cohen teve em mente para este filme: *Museum, Ours*.

Johann conta a história de um estudante punk que trabalhou consigo na qualidade de estagiário e que considerava os museus espaços de exibição de riqueza. "Ele olhava para quadros e dizia ver, sobretudo, dinheiro", conta Johann em voz-over. Para o rapaz, muitas naturezas mortas flamengas eram essencialmente uma acumulação de bens dos mais ricos do seu tempo, o

que seria o correspondente hoje aos videocliques dos *gangsters rappers*, onde se ostentam relógios de ouro, dispendiosas garrafas de champanhe e sumptuosos ecrãs plasma. Ao mesmo tempo, Johann tenta colocar-se nos olhos dos adolescentes que povoam o museu, em excursões de escola. Pergunta-se se eles não verão nas cenas de violência e sexo, representadas nos quadros expostos no museu, equivalentes de filmes contemporâneos de horror e *soft porn*. Tudo no museu se transforma, de súbito, numa espécie de prefiguração dessa moderna galeria de arte chamada *Youtube*. Cohen levará à letra, e transformará numa carnalidade, a frase de Walter Benjamin em *O Livro das Passagens*: "Agora é a imagem supremamente íntima do outrora".

A certa altura, os visitantes do museu expõem-se nus às obras que observam. Observamos nós, os visitantes, estes quadros tal como, por exemplo, a conhecida fotografia *Art Institute of Chicago II* (1990) nos observa a nós. Esta que é a mais emblemática fotografia da série sobre museus do alemão Thomas Struth mostra duas mulheres de costas a contemplarem o quadro impressionista *Rue de Paris, temps de pluie (1877)*, de Gustave Caillebotte. No quadro, as duas visitantes vêem o retrato de uma cena urbana típica na Paris do século XIX: um casal passeia-se pela cidade, o homem protege a mulher com o seu chapéu de chuva, objeto que se multiplica nas mãos de outros cavalheiros que atravessam esta rua. Não chove no museu, mas a mulher que traz consigo um carrinho de bebé é captada de um ângulo tal pela câmara de Struth que parece dirigir-se ou já fazer parte do quadro. O próprio Struth diz que a semelhança entre as mulheres fora do quadro e os transeuntes dentro do quadro

foi determinante para a composição final. Contudo, o mais interessante é a sugestão do movimento dada pelo carrinho de bebé e a vontade que podemos ver naquela mulher de, pelos olhos ou a pé (observar é caminhar com os olhos por...) entrar no quadro (observar como ação de ser absorvida por...).

Em *As Horas do Museu*, o dispositivo é (por norma) menos subtil, mas esta vontade de passear nas obras é tão saliente quanto a vontade de contemplar a cidade. Visitar Viena *através* do museu, conhecer as pessoas *através* da cidade-museu, gozar a vida *através* da arte, *transitar* através do eterno. Poder-se-ia dizer que o passado dialoga com o *presente*, mas o verbo certo não é esse: em *As Horas do Museu* tudo se atravessa.

Escreve Giorgio Agamben (p.120) no seu livro *Profanações*: "(...) tudo hoje se pode tornar Museu, porque este termo designa simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de experimentar". Apesar da – ou por causa da – indisfarçável empatia sentida pelos argumentos do estagiário punk e de nos mostrar como pela *câmara de filmar* o museu pode devir mundo, a verdade é que Jem Cohen procura, em boa parte, "redimir" o museu no espaço do filme: "(...) in spite of complications, museums, free of displayed price tags and inviting to a wider public, hold a special place as part of the commons" ["apesar das complicações, os museus, livres de etiquetas de preço e convidativos para um público mais vasto, ocupam um lugar especial como parte dos bens comuns"].

O mundo devém museu, mas, de facto, o museu também devém mundo, um mundo "de cada um e de todos"; da

guia qualificada, do guarda do museu e da leiga visitante vinda do Canadá. Em todos eles, *e apesar de si mesmo* – pois é sempre um espaço de distâncias reguladas – o museu deixa-se habitar, usar e experimentar. Se o olho aqui é tátil e o olhar que este projeta sobre as obras pertence, em primeiro lugar, às personagens, então poderemos dizer que é possível encontrar em *As Horas do Museu* uma forma muito silenciosa e serena de profanação no sentido de Agamben (p.103): "(...) se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a retirada das coisas da esfera do direito humano (para o domínio dos deuses), profanar significava, por oposição, restituí-las ao livre uso pelos homens". Suporta bem esta ideia Malraux (p.194): "*O Museu Imaginário* nasce de uma metamorfose tão profunda como aquela da que nasceram as primeiras coleções italianas: como os deuses antigos durante o Renascimento, os deuses que ressuscitam à nossa frente são amputados da sua divindade."

Nunca se está no museu, está-se sempre, *através* dele, numa dimensão imaginária, fragmentária, dessacralizada, consubstanciada numa exteriorização pelas portas do íntimo.

O último fenomenal instante de *As Horas do Museu* resume todo o gesto: a imagem banal, filmada em vídeo, de uma velhota a subir uma rua "anónima" de Viena, é comentada em *over* por Johann que a descreve com o vernáculo técnico típico dos áudio-guias. Trata-se da última inversão ou *atravessamento* que Cohen põe em cena: se antes tínhamos um objeto "academizado" pelo discurso institucional "de museu" a ser comentado "sem preparação" por Anne, agora temos um fragmento banal

do dia-a-dia, filmado “sem arte”, a ser decodificado pelo mesmo linguajar impositivo e ditatorial (no sentido escolástico de ditado) “de museu”.

O que se passa é que, neste momento, o discurso sai do seu próprio espartilho e ganha um novo sentido – sentido de liberdade, de intemporalidade – parido pelo contacto com aquela imagem não elaborada, não preparada, não musealizada, mas, mais importante, mostrada na distância justa ao espectador. O museu é nosso, o museu somos nós.

Luís Mendonça

(Folha de sala de *Museum Hours*, ciclo
“Uma Visita Guiada ao Museu no Cinema”,
FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2014)



ISABEL LOPES GOMES

Nasceu em 1976. É Doutoranda na Universidade de Coimbra no Colégio das Artes, no Doutoramento em Arte Contemporânea, e membro do CEIS 20 — Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX. Realizou documentários sobre artistas, entre os quais: *Arte Vida / Vida Arte* - Alberto Carneiro (2013); *Spiritual Exercises* - Bosco Sodi (2014); *Rua José Escada* - José Escada (2015) e *Pintar a Ideia* - Manuel-Casimiro (2018). Em 2024 estreou o seu último documentário - *Retrato de Ausência* - sobre a obra do artista Nikias Skapinakis. Realizou e apresentou diversos magazines culturais exibidos na RTP: ZOOM; Estação das Artes; Documentários sobre a Bienal de Veneza e o Photo Espanha assim como a Série Design PT exibida em 2015 na RTP2. Foi curadora em 2019 da exposição: *Da história das imagens (o fotográfico na obra de Manuel Casimiro)* apresentada no Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva.



CLARA ROWLAND

Clara Rowland é Professora Associada com Agregação no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Desenvolve o seu trabalho nas áreas da Literatura Brasileira, da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes. Entre 2012 e 2016 foi coordenadora do projeto *Falso Movimento – estudos sobre escrita e cinema*, no âmbito do qual editou, com Tom Conley, *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema* (Cotovia, 2016). As suas publicações na área dos Estudos Brasileiros incluem ensaios sobre Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Bernardo Carvalho e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O seu livro *A Forma do Meio. Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa* foi publicado em 2011 pela Unicamp/Edusp. Coordena, com Abel Barros Baptista, a coleção de literatura brasileira *Os Melhores Deles Todos na Tinta-da-China*. É, desde Setembro de 2022, Pró-Reitora para a Cultura da Universidade Nova de Lisboa.



JOSÉ BÉRTOLO

José Bértolo é investigador contratado de pós-doutoramento no IELT e professor convidado na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Coordena, com Clara Rowland, o Projecto Exploratório FCT “Espectralidades: Literatura e Artes (Portugal e Brasil)”. Doutorou-se em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa (2019), no International Programme in Comparative Studies, um programa de doutoramento FCT em parceria com a U. Bologna (Itália) e a KU Leuven (Bélgica). Colabora com o Centro de Estudos Comparatistas da U. Lisboa desde 2013 e integra, ainda, a equipa de investigação da Cátedra Cascais Interartes. Foi docente na FLUL em 2017-2018, lecionando Análise Fílmica, e foi Investigador Visitante na Université Sorbonne Nouvelle (2019). Programou ciclos de cinema em instituições culturais e académicas (FLUL, Cinemateca Portuguesa, entre outras), publicou artigos e apresentou comunicações em Portugal, França, Itália e Reino Unido. As suas principais áreas de investigação são os estudos fílmicos, os estudos intermediais e os estudos de fotografia. É autor de *Imagens em Fuga: Os Fantasmas de França*

Truffaut (2016), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (2019) e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (2020), publicados pela Documenta. Organizou os volumes *A Escrita do Cinema: Ensaio* (com Clara Rowland, 2015, Documenta), *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (com Fernando Guerreiro, 2019, Húmus) e *Imitações da Vida: Cinema Clássico Americano* (com C. Rowland e F. Guerreiro, 2020, Bookbuilders). Em 2020, editou, com Margarida Medeiros, um número especial da *Revista de Comunicação e Linguagens* dedicado ao tópico “Photography, Cinema, and the Ghostly”, e, em 2022, editou com David Company um número da *COMPENDIUM — Journal of Comparative Studies* sobre “Materialities of the Photobook”. Coordena o Grupo de Trabalho “Ecocinemas” da AIM — Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. É também fotógrafo: <https://www.josebertolo.com>

PRÓXIMAS SESSÕES

CICLO *MODOS DE REVER*

21 JUN | SÁB | 17:00

RUSSKIY KOVCHEG | A ARCA RUSSA

Aleksandr Sokurov | **RUS, GER, JPN, CAN, FIN, DEN** | 2002 | 99'

Convidados: Delfim Sardo, professor e crítico de arte,
e Carlos Natálio, professor e crítico de cinema

19 JUL | SÁB | 17:00

LES EXTRAORDINAIRES MÉSAVENTURES DE LA JEUNE FILLE DE PIERRE | AS EXTRAORDINÁRIAS DESVENTURAS DA MENINA DE PEDRA

Gabriel Abrantes | **FRA, POR** | 2019 | 20'

HOUSE OF WAX | MÁSCARAS DE CERA

André de Toth | **USA** | 1953 | 88'

Convidados: Paulo Cunha, professor e investigador, e Nelson Araújo,
professor e investigador

CICLO *RETROSPETIVA LUIS GARCÍA BERLANGA*

11 MAI | DOM | 17:00

PATRIMONIO NACIONAL | PATRIMÓNIO NACIONAL

Luis García Berlanga | **ESP** | 1981 | 112'

CICLO *UM FILME FALADO*

14 JUN | SÁB | 17:00

NEOREALISMO

UMBERTO D

Vittorio De Sica | **ITA** | 1952 | 89'

Convidados: André Cepeda, fotógrafo, e Cristina Fernandes,
investigadora de cinema

CICLO *O SABER DO CINEMA*

24 MAI | SÁB | 10:00

www.serralves.pt

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://twitter.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://www.youtube.com/serralves)

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150—417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional



**REPÚBLICA
PORTUGUESA**
CULTURA